

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 8

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

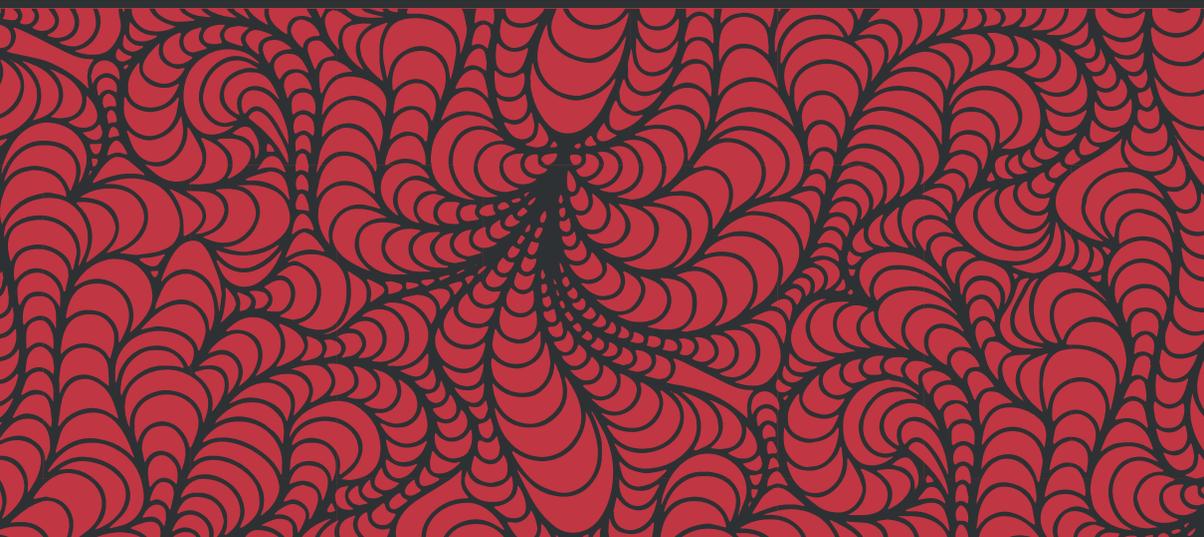
Phonodia

La voz de los poetas,
uso crítico
de sus grabaciones
y entrevistas

Alessandro Mistrorigo



Edizioni
Ca' Foscari



Phonodia

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

8



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

ISSN [online] 2610-9360

ISSN [print] 2610-8844

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Phonodia

La voz de los poetas, uso crítico
de sus grabaciones y entrevistas

Alessandro Mistrorigo

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2018

Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas
Alessandro Mistrorigo

© 2018 Alessandro Mistrorigo per il testo | para el texto

© 2018 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | para la presente edición



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione marzo 2018 | 1a edición marzo 2018

ISBN 978-88-6969-236-9 [ebook]

ISBN 978-88-6969-241-3 [print]

Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas / Alessandro Mistrorigo
— 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2018. — 292 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 8). — ISBN 978-88-6969-241-3.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-241-3/>

DOI 10.14277/978-88-6969-236-9/RiB-8

Phonodia

La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas

Alessandro Mistrorigo

Abstract

This essay focuses on the 'voice' as it sounds in a specific type of recordings. This recordings always reproduce a poet performing a poem of his/her by reading it aloud. Nowadays this kind of recordings are quite common on Internet, while before the '90 digital turn it was possible to find them only in specific collection of poetry books that came with a music cassette or a CD. These cultural objects, as other and more ancient analogic sources, were quite expensive to produce and acquire. However, all of them contain this same type of recoding which share the same characteristic: the author's voice reading aloud a poem of his/her. By bearing in mind this specific cultural objet and its characteristics, this study aims to analyse the «intermedial relation» that occur between a poetic text and its recorded version with the author's voice. This «intermedial relation» occurs especially when these two elements (text and voice) are juxtaposed and experienced simultaneously. In fact, some online archives dedicated to this type of recording present this configuration forcing the user to receive both text and voice in the same space and at the same time This specific configuration not just activates the intermedial relation, but also hybridises the status of both the reader, who become a «reader-listener», and the author, who become a «author-reader». By using an interdisciplinary approach that combines philosophy, psychology, anthropology, linguistics and cognitive sciences, the essay propose a method to «critically listening» some Spanish poets' way of vocalising their poems. In addition, the book present Phonodia web archive built at the Ca' Foscari University of Venice as a paradigmatic answer to editorial problems related to online multimedia archives dedicated to these specific recordings. An extent part of the book is dedicated to the twenty-eight interviews made to the Spanish contemporary poets who became part of Phonodia and agreed in discussing about their personal relation to 'voice' and how this element works in their creative practice.

Keywords Author's voice. Sound recording. Intermedial relation. Digital archives. Critical listening.

Phonodia

La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas

Alessandro Mistrorigo

Sumario

Introducción	9
1 Uso crítico de las grabaciones	
Aspectos teóricos y propuestas prácticas	13
2 Las entrevistas de Phonodia	91
Pablo García Baena 91 – María Victoria Atencia 102 – Clara Janés 109 – Guillermo Carnero 115 – Luis Alberto de Cuenca 123 – Jaime Siles 129 – Luis Antonio de Villena 137 – María Sanz 145 – Antonio Ca- brera 152 – Juan Vicente Piqueras 155 – Vicente Cervera Salinas 160 – Luisa Castro 163 – Jordi Doce 165 – Marta Agudo 177 – Mariano Pey- rou 185 – María Eloy-García 200 – Abraham Gragera 208 – Andrés Navarro 214 – Carlos Pardo 218 – Juan Antonio Bernier 229 – Gonzalo Escarpa 237 – Julio Reija 246 – Jesús Malia 252 – Elena Medel 255 – Al- mudena Vidorreta 263 – Laura Casielles 269 – Virginia Navalón 273 – Ángela Segovia 276	
3 Consideraciones finales	287
Bibliografía	289

Phonodia

La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas

Alessandro Mistrorigo

Introducción

En el libro *Diálogos del conocimiento* del poeta Vicente Aleixandre el elemento de la voz tiene una importancia fundamental. Fue a raíz del estudio que hice durante el doctorado (Mistrorigo 2105) que empecé a considerar la voz, no sólo una metáfora del estilo de un poeta, sino una parte del texto poético. Mi curiosidad se dirigió enseguida hacia la voz en tanto que expresión de una corporeidad particular, la del poeta. Así que empecé a buscar y a escuchar las voces de los poetas en internet y comencé a preguntarme qué era exactamente este elemento y cuál sería su papel en la construcción de un poema. Rápidamente me di cuenta de que era un argumento nuevo – incluso, diría yo que ‘de moda’: en aquel momento en Inglaterra se empezaba hablar de *Voice Studies* – y que casi nada se había escrito sobre él. Especialmente en el mundo hispanico.

Comencé, pues, a buscar bibliografía y a leer sobre la voz en relación a la poesía con la intención de responder a esas preguntas. La bibliografía que estaba juntando era muy heterogénea y abarcaba artículos y textos de filosofía, psicología, antropología, lingüística, fonética, fonosimbolismo, fisiología, ciencias cognitivas, etc., siendo los textos de crítica literaria los que brillaban por su ausencia. Al mismo tiempo, empecé a buscar las grabaciones de los poetas españoles que mejor conocía por haber trabajado sobre su obra: además de Vicente Aleixandre, busqué entre otros a Claudio Rodríguez, Manuel Vázquez Montalbán y Leopoldo María Panero. Lo que me asombró fue la cantidad de documentos audiovisuales de este tipo que ya hace unos años existían en Internet y que todavía están al alcance de cualquiera que tenga una conexión.

Hablando de Internet, la mayoría de las veces esos materiales se encuentran dispersos en páginas como YouTube u otras parecidas. Aquí, no hay un verdadero orden y cada usuario puede colgar en la red el video de la lectura poética que acaba de grabar con su móvil en la librería de la esquina. O, para dar otro ejemplo, un video editado con una serie de fotos y su lectura en voz alta de un texto de, digamos, Federico García Lorca. Afortunadamente, en la red existen también archivos, más o menos organizados, dedicados exclusivamente a recoger audios de lecturas poéticas, a veces realizadas por los mismos autores. Más adelante entraré en mayor detalle con respecto a estos archivos que existen hace tiempo en el mundo anglosajón y alemán, y también con respecto a los que la red ofrece para el idioma español.

A raíz de estos intereses, tomó forma también el proyecto de archivo digital Phonodia que responde a la necesidad de disponer de un corpus de grabaciones realizadas siguiendo un protocolo determinado y dirigido a un posible estudio de tales grabaciones. Y no sólo eso: transfiriendo los textos poéticos de la página a la pantalla donde se encuentra la grabación, Phonodia hace evidente la 'relación intermedial' que se genera entre el texto y el audio, entre un poema específico, en tanto que texto poético, y la(s) grabación(es) que la lectura en voz alta de su autor origina a partir de él. Una relación que activa varios elementos: el poema en la página del libro; la(s) grabación(es) en soportes bien analógicos, bien digitales; la práctica de la lectura en voz alta, con su historia e implicaciones teóricas; la disposición psicológica a la escucha; la presencia del autor con su voz física y el crítico que considera aquella voz dentro del horizonte hermenéutico del discurso poético.

Si, por una parte, este estudio toma en consideración textos poéticos de varios autores españoles contemporáneos en la mayoría líricos, por otra, el tipo de grabación o archivo sonoro que nos interesa es muy específico. Es decir, aquellos audios que fijan la lectura de un poema realizada por la voz del propio poeta, o sea, del autor del texto. En general, por lo tanto, no se tomarán en consideración los audios donde la persona que lee el poema es un actor profesional o un lector cualquiera. Esta elección se impone por dos razones principales: por restringir el campo de indagación - campo que necesitaría un trabajo de investigación aparte que llevara a cabo una taxonomía de las diferentes formas en que estos objetos culturales se presentan - y porque estamos considerando la hipótesis de que haya una relación entre el texto publicado y la ejecución vocal del autor.

El crítico y poeta Charles Bernstein, de hecho, considera la vocalización del poema por parte del autor al igual que su primera visualización en la página impresa: la voz del autor, escribe, marca para siempre «the poem's entry into the world; and not only its meaning, its existence» (1998, 9). Es decir, la voz del autor no define sólo el significado del poema, sino su mismo ingreso en el mundo, su entrada en la existencia. Con estas palabras Bernstein atribuye a la lectura del autor una especie de primacía en la relación con el texto. Obviamente, si se piensa que cada lectura es igual de digna, cualquiera que sea el lector, se puede no estar de acuerdo con él. Sin embargo, esta hipótesis de que exista un diálogo entre el texto y la voz del poeta, entre el poema y la manera de ser vocalizado por el autor, generó la necesidad de interpelar a los poetas que se estaban grabando para preguntarles cómo pensaban la relación con su propia voz dentro del proceso creativo.

Muchos de los poetas entrevistados reconocen de manera más o menos consciente que en su forma de leer se da una relación directa entre el texto y su voz. Como intuye Bernstein, esta relación está en juego en cada una de las diferentes lecturas que de aquel texto su autor puede hacer a lo

largo de su vida, en público o en privado, en vivo o para una grabación. Cada vez que un autor lee un texto propio lo introduce en la existencia desde su particular perspectiva y siempre como si fuera la primera vez. Es a partir de este punto de vista que la lectura en voz alta, el *reading*, la *performance* del poeta – es decir, la persona que lo concibió, escribió y dio a publicar – asume aquí un valor prioritario. El mismo valor prioritario lo tienen el tipo específico de grabación que se vuelve relevante también para el discurso crítico. Estas grabaciones se pueden poner en relación directa con los poemas sin escucharlas sólo como posibilidades de entretenimiento o con un juicio estético, sino como verdaderos documentos de los que extraer información útil para tratar críticamente el texto poético específico que reproducen y la práctica poética del autor que lo está leyendo.

La tarea de este estudio no es fácil y la zona de la cultura a indagar es compleja, de naturaleza híbrida y muy difícil de definir. La crítica literaria aún no se ha ocupado de este territorio y las perspectivas más relevantes con respecto a este argumento vienen de los estudios surgidos durante la estación antropológica de la oralidad y de la filosofía que ha tratado el tema de la vocalidad en términos epistemológicos. La crítica literaria del siglo pasado intuyó el problema dando cuenta de él a través de enfoques de tipo histórico-literario, sobre todo en relación a las épocas pasadas, o elaborándolo con unos acercamientos de tipo transversal sólo gracias a algunos críticos cuyo método de investigación se caracteriza precisamente por cierta libertad. Esfuerzos y ejemplos útiles que están en la base de este estudio que, dedicándose a la poesía contemporánea, asume necesariamente un punto de vista interdisciplinario e intermedial: esta es, de hecho, la naturaleza misma de la relación que se establece entre el texto y la voz del poeta.

Estas páginas, por lo tanto, recogen las preguntas que surgieron a lo largo de estos años y desarrollan un discurso que, aunque no consiga responder completamente a cada una de ellas, intenta arrojar un poco de luz sobre un tema muy complejo y que prácticamente no existe en el debate de la crítica literaria española actual. Donde no llega la crítica, a menudo llegan los poetas, tal y como se puede leer en las entrevistas que se recogen en la parte más extensa del libro. Después del estudio en el que se intentará acotar un tema tan ramificado y se considerarán algunos aspectos teóricos en relación a las grabaciones, los archivos digitales y la voz en la poesía dando también unos ejemplos de cómo se puede «escuchar críticamente» la voz en relación al texto poético, el libro recopilará las reflexiones de los poetas entrevistados.

Phonodia

La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas

Alessandro Mistrorigo

1 Uso crítico de las grabaciones

Aspectos teóricos y propuestas prácticas

Sumario 1.1 Grabaciones y archivos. – 1.1.1 El proyecto Phonodia. – 1.2 La «relación intermedial» entre texto y voz. – 1.2.1 El «autor-lector» y el «lector-oyente». – 1.3 Sobre la voz en la poesía. – 1.3.1 Las voces de los poetas. – 1.3.2 La «escucha crítica». – 1.4 Propuestas (de) prácticas. – 1.4.1 Las transcripciones: la voz reescribiendo el texto. – 1.4.2 El punto de escucha filológico. – 1.4.3 Edición y trabajos críticos en Phonodia. – 1.4.4 Phonodia y sus entrevistas.

Aunque el verdadero punto de partida de este estudio es la voz, al comienzo se tratará del tipo específico de grabación que nos interesa dando cuenta de cómo se presenta en los diferentes soportes analógicos y digitales. Muchos de los audios que nos ocupan se encuentran en vinilos, casete de audio, discos compactos, pero también en Internet, siempre que hayan sido digitalizados y publicados por alguien. En este sentido se hará referencia a los archivos digitales que conservan estas grabaciones diferenciando los que sólo presentan el audio y los que en cambio muestran también el texto al que ése se refiere. En esta perspectiva, se hablará del archivo Phonodia y de la relación intermedial entre la voz del autor y el texto que el paradigma de la grabación junto a la disposición gráfica favorece. A raíz de esta relación intermedial, el autor y el lector cambian su estatus a «autor-lector» y «lector-oyente».

Sucesivamente el discurso se centrará en el planteamiento teórico del elemento de la voz en la poesía. En nuestra reflexión, el punto de referencia será el libro del crítico inglés David Nowell-Smith titulado precisamente *On Voice in Poetry* (2015). En nuestra argumentación, sin embargo, entrarán referencias de varios planteamientos teóricos; por ejemplo de filósofos y críticos que desde diferentes puntos de vista se han ocupado del tema de la voz como, entre otros, Roland Barthes, Adriana Cavarero, Mladen Dolar, Reuven Tsur, etc. Intrínseca a nuestras reflexiones es también la necesidad de considerar una nueva modalidad de escucha de estas grabaciones, una escucha que, siguiendo una postura sugerida por Jean-Luc Nancy y las perspectivas de la lingüística contemporánea, se ha definido ‘crítica’.

Este tipo de «escucha crítica» se aplicará a algunas grabaciones de autores como Claudio Rodríguez, Manuel Vázquez Montalbán y Juan Vicente Piqueras, uno de los poetas que figuran en Phonodia. Los ejercicios prácticos se desarrollarán siempre en contacto directo con los audios y

a partir de la relación que estos establecen con los textos que convocan dentro del horizonte hermenéutico del lenguaje poético y mostrando de qué manera pueden abrir nuevos caminos interpretativos acompañando y ayudando el trabajo del filólogo. La última parte de este estudio presentará las entrevistas a los poetas que forman parte del proyecto Phonodia y cuyas voces se encuentran en este archivo digital multilingüe.

1.1 Grabaciones y archivos

La posibilidad de grabar un sonido a través de un soporte tecnológico es algo bastante reciente en la historia de la humanidad, que se remonta a la segunda mitad del siglo XIX (Saavedra 2011, 23). Hoy se sabe que las primeras grabaciones de sonido conocidas fueron realizadas por Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) a través de su fonógrafo y se remontan a 1860. Aunque en principio su realizador no tuviese la intención de reproducirlas,¹ parece significativo que el primer sonido grabado haya sido precisamente la voz humana. Desde entonces los avances tecnológicos con respecto a los soportes, y en términos de calidad de la grabación, han sido inmensos. En ciento cincuenta años se ha pasado de lo analógico – los cilindros de cera inventados por Thomas Edison, los discos de vinilo, las diferentes cintas magnetofónicas – a la tecnología digital que utilizamos a diario. Piénsese sólo en los mensajes de voz que grabamos y enviamos a través de las aplicaciones de mensajería móvil.

Por lo menos hasta los años '60 del siglo pasado, sin embargo, el proceso de grabación suponía bastantes dificultades además de unos costos de producción elevados como para que el tipo de grabación que nos interesa aquí se volviera algo común. En este sentido, el disco de vinilo – en sus diferentes versiones – supuso un cambio muy importante en la difusión sobre todo de la música. Unos años más tarde, además de facilitar la comercialización y la reproducción de los audios de forma más asequible, las cintas magnetofónicas (los casetes de música) proporcionaban también la posibilidad de grabar. Es, sin embargo, con el giro digital de los últimos diez años del siglo pasado que se hizo mucho más fácil no ya grabar en cualquier momento y lugar y con cierta calidad, sino hacer públicas nuestras grabaciones.

Con respecto a lo que nos interesa, existen grabaciones con voces de poetas en casi todos los soportes analógicos y digitales conocidos. Como se puede ver en el interesante índice contenido en la página «Lista de colecciones» de la web Voces que dejan huella,² tenemos audios con estas características ya a partir de los años '60, en la mayoría en LP y en CD, estos últimos con fecha

1 <https://www.firstsounds.org/sounds/scott.php> (2018-02-19).

2 <http://www.cecilia.com.mx/viva.htm> (2018-02-19).

no anterior a principios de los '90. A esos años - o sea, cuando aparece por primera vez el soporte digital - remontan las primeras colecciones de libros de poesía acompañados por un disco compacto donde se puede escuchar la lectura en voz alta del poeta. Es el caso de las colecciones «De Viva Voz» y «Visor de Poesía» de la editorial madrileña Visor Libros y de la colección «Poesía en la Residencia» producida por la Residencia de Estudiantes.

Hoy en día, bien entrados en el siglo XXI, el cambio digital se ha dado de forma completa y estos tipos de colecciones de objetos culturales se encuentran en Internet, donde se puede, además de conservarlos, también reproducirlos y, a veces, también compartirlos. En otras palabras, a través del potencial de la tecnología digital y de la red, un usuario interesado en la poesía hoy en día tiene acceso a una cantidad de materiales multimedia prácticamente infinitos. Dentro de este maremágnum de materiales está también el tipo de grabación que se está tratando.

Al buscar un poema específico en la red, no es raro encontrarse, junto con el texto del poema, también archivos sonoros muchas veces cargados como videos en páginas web como YouTube donde la grabación de la lectura del poema se acompaña a una banda de música y algunas fotos o imágenes en movimiento. Muchas veces el texto, sin que nadie lo lea en voz alta, transita en el video por encima o entre las imágenes y con un fondo musical escogido por el usuario que comparte ese material. Otras, hay una voz leyendo el poema que puede ser o - normalmente - no ser la del mismo autor. Las combinaciones son infinitas y, en la mayoría de los casos, las páginas web no proporcionan ningún tipo de información con respecto al material que el usuario está divulgando: de quién es la voz que lee, dónde y cuándo se grabó el audio, quién montó el video, etc.

Afortunadamente, hay también páginas web que intentan organizar sus materiales multimedia de forma coherente y que funcionan como verdaderos archivos. Se dedican a producir o recuperar, conservar y hacer públicas a través de Internet grabaciones que tengan un interés cultural o histórico y, a veces, prestan una atención particular hacia aquellas que conservan las voces de los poetas. Magníficos ejemplos, en este sentido, son la Biblioteca de Congreso de EE.UU. que tiene una sección dedicada a la literatura y la poesía³ o la Woodberry Poetry Room de la Universidad de Harvard⁴ y el proyecto PennSound de la Universidad de Pennsylvania;⁵ o, en Europa, la web The Poetry Archive patrocinada por BBC en el Reino Unido, The Archive of the Now⁶ de la Universidad Queen Mary de Londres

3 <https://www.loc.gov/collections/archive-of-recorded-poetry-and-literature/about-this-collection/> (2018-02-19).

4 <http://hcl.harvard.edu/poetryroom/> (2018-02-19).

5 <http://writing.upenn.edu/pennsound/> (2018-02-19).

6 <https://www.archiveofthenow.org/> (2018-02-19).

o Lyrikline, página realizada gracias a la Literaturwerkstaat de la ciudad de Berlín. Alemán es también el proyecto UbuWeb.⁷ En el mundo digital hispano-hablante existen también webs parecidas. Además de la citada Voces que dejan huella, es útil mencionar Palabra virtual⁸ que es tal vez el mayor archivo de este tipo dedicado a la poesía en lengua española. Otras páginas son: A media voz⁹ y Poesi.as.¹⁰ Por último, aunque no por orden de importancia, está también la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes¹¹ donde, a través de búsquedas puntuales, se pueden encontrar grabaciones con las voces de los poetas mezcladas a otros tipos de documentos digitales.

La organización de este tipo específico de grabaciones dentro de las diferentes páginas web es quizás el problema más importante al que se enfrentan los usuarios con un enfoque crítico. No hay, de hecho, un protocolo único para acceder a estos materiales y cada proyecto, cada página, se organiza según sus ideas o sus necesidades presentando los audios de forma muy heterogénea. Si, por ejemplo, en Palabra virtual junto con el audio aparece el texto del poema y encontramos también información sobre quién lee el texto y, en el caso de que haya música, se dice quiénes son los músicos que acompañan la lectura, en A media voz el texto del poema directamente no aparece y para escuchar la grabación el usuario tiene que descargar los archivos de audio en su propio ordenador. En el caso de Poesi.as, hay una sección titulada «Audios: poemas recitados y canciones» donde se mezcla todo, como si un texto poético recitado, leído en voz alta por el autor o un actor o interpretado por un cantante fuera exactamente lo mismo.

En este sentido, los proyectos que de forma ejemplar publican en su web junto con la grabación también el texto del poema son The Poetry Archive y Lyrikline y, en el mundo virtual de habla hispánica, Palabra virtual; aunque, como veremos, este último presente algunos problemas. Ahora bien, el hecho de que el texto del poema y la grabación con la lectura del poeta compartan el mismo lugar digital no es una circunstancia neutral y que no tiene que ver sólo con aspectos inherentes a la conservación o la presentación del material multimedia. Si es verdad la frase de Marshall McLuhan según la cual el medio es el mensaje, cuando un poema se presenta en el medio digital junto con un audio del tipo que hemos especificado, la relación entre el texto poético y la lectura en voz alta del autor se activa multiplicando nuestras posibilidades interpretativas.

7 <http://www.ubu.com/sound/> (2018-02-19).

8 <http://www.palabravirtual.com/> (2018-02-19).

9 <http://amediavoz.com/poetas.htm> (2018-02-19).

10 <http://www.poesi.as/> (2018-02-19).

11 <http://www.cervantesvirtual.com/> (2018-02-19).

1.1.1 El proyecto Phonodia

La cantidad, la heterogeneidad y la dispersión de las grabaciones en Internet es muy grande. La red presenta inabarcables oportunidades de acceso a estos materiales para el que está interesado en la poesía contemporánea. Sin embargo, en el presente estudio estos materiales se consideran bajo ciertas condiciones. En primer lugar, ya se ha visto que para que podamos investigar la relación entre el texto y la lectura en voz alta del autor, ambos elementos tienen que estar presentes en el mismo lugar digital. Esta no es una disposición neutral, sino una deliberada intención del editor que utiliza el medio digital justamente a partir de sus posibilidades multimedia para dar al usuario la posibilidad de acceder al poema *simultáneamente* a través del texto y la voz del poeta. De esta forma se establece una relación que el usuario – y aún más el crítico – no puede ignorar, aunque sólo escuche la grabación y no lea el texto o viceversa: la relación intermedial ya está activada.

Precisamente para investigar este tipo de relación y para obviar los problemas causados por la dispersión y la heterogeneidad, en 2012 emprendí la realización de un archivo digital dedicado exclusivamente a las voces de los poetas. El mismo año, gracias a una beca de investigación del Departamento de Filosofía y Bienes Culturales de la Universidad Ca' Foscari de Venecia y bajo la dirección de la profesora Elide Pittarello, este archivo se convirtió en el proyecto Phonodia.¹² Es decir, un archivo multimedia en línea y de libre acceso, en constante expansión, dedicado a las voces de los poetas que leen sus propios versos. En estos primeros años de actividad, Phonodia ha recogido ya más de un millar de grabaciones con las voces de un centenar de poetas contemporáneos en casi una veintena de idiomas diferentes. En completa consonancia con la definición de bien cultural 'inmaterial' dada por la UNESCO y con la política vigente en Ca' Foscari, Phonodia nace desde el principio como un proyecto multimedia e interdisciplinar que permite la producción, la conservación y la difusión de las grabaciones de la lectura en voz alta de los poetas.

El hecho de idear y realizar un archivo de este tipo de la nada, me permitió desde sus inicios controlar las condiciones de producción y de publicación de los audios, además de responder a unas cuestiones que afectan la presencia del texto y, en definitiva, la edición de la página web, sobre todo con respecto a la sección donde se presentan el texto y la voz yuxtapuestos. Para el texto se ha optado siempre para transportar en la pantalla la versión «canónica», es decir, la versión del poema tal y como está publicado en la página del libro. Es decir, la versión con su versificación original. Por otro lado, la totalidad de las grabaciones presentes en Phonodia se grabaron en las mismas condiciones y siguiendo el mismo protocolo: en

12 <http://phonodia.unive.it/> (2018-02-19).

una situación privada y concordada con el autor perfectamente informado de que la grabación era destinada específicamente al archivo. No menos importantes, de hecho, son las obligaciones legales que el proyecto tiene que cumplir y que proporcionan la posibilidad de utilizar estos audios para la actividad de investigación académica.

Si por un lado la intención es poner a disposición del público los textos poéticos interpretados de viva voz por sus autores en una lectura, diríamos, íntima, por otro, Phonodia le brinda a los investigadores la posibilidad de relacionar este tipo de lectura con la versión publicada del mismo poema, también presente en la página web. En la imagen (fig. 1) se ve que en Phonodia el audio y el texto al que se refiere - en este caso el poema «Manchas de voz» de Juan Vicente Piqueras - se encuentran en el mismo lugar digital donde también tenemos otros datos. Del audio, producido *ex novo*, se dice cuándo y dónde ha sido grabado, mientras que por debajo del texto siempre se cita la referencia bibliográfica. En el caso de que el poema no haya sido publicado, es el mismo autor que proporciona el texto todavía inédito. La colocación del audio encima del texto no es casual. La preeminencia del audio está en relación directa con las características del medio digital en que nació Phonodia.

La disposición de los elementos en la página y la presentación gráfica responden a la necesidad de evidenciar la relación que se establece entre el texto poético y el audio de la lectura del autor y para que el usuario la aprecie de la mejor manera. Se ha llegado a este resultado a partir de una serie de problemas y requerimientos que se han considerado junto al Doctor Marek Maurizio, quien colaboró con la realización técnica de la página web. Las funcionalidades del archivo están pensadas en relación a la ideación de la base de datos y a la posible visualización de los contenidos en Internet. La disposición de los elementos más importantes que muestra la página web (grabación y texto) tenía que seguir criterios de realización inspirados a la posibilidad de relacionar cada elemento específico con su autor sin perjudicar la facilidad de navegar intuitivamente dentro de ella.

Por eso, en su desarrollo se ha utilizado la plataforma Wordpress, una de las plataformas actualmente más utilizada en la construcción de páginas web. Esta plataforma está basada en un CMS (Content Management System), o sea un sistema de gestión del contenido que permite a diferentes clases de usuarios con acreditación consultar y eventualmente modificar de forma dinámica los contenidos del sitio. Las diferentes clases de usuarios tienen permisos de acceso diferenciados, lo cual genera una jerarquía análoga a la que se puede encontrar, por ejemplo, en la redacción de una revista académica con editores y colaboradores. Esta estructura permite a Phonodia ser un instrumento 'social' que potencialmente puede atraer colaboraciones individuales y de otras instituciones, creando una comunidad de investigación y, al mismo tiempo, manteniendo la calidad académica de un *peer-reviewed journal* de nivel internacional.



Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali








Home | About | Staff | Archive | Events | Partnerships | Links | Contacts

MANCHAS DE VOZ

[Poem](#) | [Juan Vicente Piqueras](#) | 1999



Cookie policy



This reading was recorded by [Alessandro Mistrorigo](#) for [Phonodia](#) at the Università degli Studi di Milano, Italy, on the 20th of March, 2014.

Read by [Juan Vicente Piqueras](#) on 20 March 2014

Manchas de voz

Estas son las antiguas herramientas:
la paciencia indecisa y mineral
como mi calavera
que ahora apoyo en la palma de la mano,
el lápiz y el papel que fueron árbol
y conservan aún
vocación vertical de tronco el uno
y el otro la fresca de la savia,
el blanco cegador de los veranos
en la cal de las casas de mi aldea,
en las plegarias secas de las copas.

Estas son las temidas herramientas:
las velas de los verbos, la memoria
y esta mesa que es nave, nido, madre
en cuyo seno duermen
el lápiz y el papel, la aldea hundida
y la tinta que es sangre de animales marinos.

Estas son las sencillas herramientas
y éste el viento inventado:
la tímida tormenta de un aliento
y las palabras, manchas
de voz sobre el papel,
faros de voz: en medio del océano.

from *La latitud de los caballos* (Madrid: Hiperión, 1999).

AUTHORS

- > Abelardo Linares
- > Abraham Gragera
- > Adriana Hoyos
- > Ahmet Telli
- > Almudena Vidorreta
- > Ana Arzoumanian
- > Ana Blandiana
- > Andrés Navarro
- > Ángela Segovia
- > Anna Lombardo
- > Antonio Cabrera
- > Ataoł Behramođlu
- > Aurélla Lassaque
- > Biagio Cepollaro
- > Carlos Pardo
- > Chris Mann
- > Clara Janés
- > Claudio Cinti
- > Davide Castiglione
- > Davide Racca
- > Deniz Durukan
- > Domenico Brancale
- > Douglas Reid Skinner
- > Efe Duyan
- > Elena Fanailova
- > Elena Medel
- > Elena Vlădăreanu
- > Erik Lindner
- > Fabio Franzin
- > Fabrizio Dall'Aglio
- > Francesca Serragnoli
- > Francis Combes
- > Gintaras Grajauskas
- > Giusi Drago
- > Gökçenur Ç.
- > Gonzalo Escarpa
- > Gonzalo Pernas
- > Guillermo Carnero
- > Hugo Mujica
- > Jaime Siles
- > James Wilkes

Figura 1.

Mientras que en Wordpress se encuentran los contenidos de texto y las imágenes, las grabaciones están hospedadas en otra plataforma especializada en audio: Soundcloud. Este otro sitio web permite escuchar los audios también fuera del ambiente de la página web de Phonodia. Por ejemplo, si sólo se quiere acceder a los audios de los poetas directamente desde el propio teléfono móvil basta con descargar la aplicación correspondiente. Esto no constituye un problema para el número de las visitas a la página web, ya que comporta una mayor posibilidad de compartir en la red los audios y, con ellos, también del proyecto Phonodia. Contribuye al aspecto 'social' de este proyecto también su presencia en los principales *social media* como, por ejemplo, Facebook y Twitter.

Más allá de la difusión, originariamente el archivo digital Phonodia se ha pensado siempre como un instrumento para el desarrollo de la investigación sobre la voz de los poetas dentro del horizonte hermenéutico interdisciplinar de las humanidades digitales. Actualmente, en la escena global y sobre todo en el mundo anglosajón, ya existen proyectos de investigación que van en esta dirección. Es mi personal convicción que la crítica - y especialmente quien se ocupa de poesía - ya no puede no considerar estos materiales, estos documentos, verdaderos objetos culturales al igual que - y nunca en competición con - el libro impreso. La creciente facilidad con que se encuentran y se disfruta de estos materiales - además del cambio cognitivo que implican en el lector de poesía - impone considerarlos.

1.2 La «relación intermedial» entre texto y voz

Junto a la grabación de audio, Phonodia presenta el texto del poema posibilitando el planteamiento innovador de una recepción integrada de la lectura en voz alta del poema y el texto al que se refiere. El encuentro entre texto y audio, entre escritura y voz, pone en evidencia las relaciones intermediales que surgen a partir de estos dos polos. Según Irina O. Rajewsky la intermedialidad es precisamente ese haz de relaciones que se establecen «*between media* (i.e. medial interactions, interplays or interferences)» (2005, 46). Siendo así, en el caso específico de un poema publicado en un libro del que existe también una grabación de audio, el haz de relaciones que se da en la articulación intermedial entre el texto y el audio convierte el poema en un texto «desdoblado». En otras palabras, el mismo poema se encuentra accesible a partir de dos formas diferentes, en una doble versión: por una parte tenemos la versión escrita en papel o en otro soporte similar y, por otra, la versión acústica, audio, grabada

en un soporte analógico o digital a partir del cual se pueda reproducir.¹³

De tal manera, hay *dos versiones* del mismo poema que se manifiestan a partir de *dos medios* diferentes y que, en cambio, no atañen de modo específico al *soporte*. Un texto poético, de hecho, puede aparecer impreso en la página de un libro, de una revista u otro soporte analógico similar del mismo modo en que puede aparecer en la pantalla al abrir una página web, siempre que mantenga su versificación, elemento constitutivo del lenguaje poético.¹⁴ Asimismo, una grabación de audio puede alojarse en un archivo digital disponible en la red o en un CD, un vinilo, una cinta de audio, un iPod, etc. Por lo tanto, los dos medios que están en juego en Phonodia – y en los archivos digitales parecidos que los visualizan yuxtapuestos – son, por una parte, la «escritura» y, por otra, la «voz del autor» quien, en tanto que lector, articula el texto según sus competencias lingüísticas. El autor se vuelve el ‘agente vocal’ del texto, de su propia escritura, es decir, un «autor-lector». Del mismo modo, esa duplicación del medio afecta profundamente también a quien recibe simultáneamente ambas versiones del mismo poema, es decir, el texto y el audio.

El lector tradicional, por ende, se vuelve un «lector-oyente»: una figura muy parecida a la que mencionan Guglielmo Cavallo y Roger Chartier en la introducción de su *Historia de la lectura en el mundo occidental* cuando afirman que, en el mundo antiguo, en la Edad Media y aún en los siglos XVI y XVII, «la lectura implícita, pero efectiva, de numerosos textos es una oralización, y sus ‘lectores’ son los oyentes de una voz lectora» (2011, 29). En cierto modo, la integración cada vez más frecuente de las tecnologías de reproducción del sonido y en particular de la voz humana a lo largo de todo el siglo XX y, en modo especial en relación a la literatura – piénsese, por ejemplo, en la difusión de los audiolibros¹⁵ –, favorece el cambio de estatus del lector como tal acercándolo a ese «oyente de voz lectora» tan frecuente en la antigüedad; y tampoco tan infrecuente en nuestros días según lo que cuenta Alberto Manguel en el capítulo «Leer para otros» de su *Una historia de la lectura* (2005, 205-34).

13 El discurso no atañe al número de grabaciones existentes referidas al mismo poema: en caso de que el autor haya grabado varias veces el mismo texto se puede hablar de «variantes-audio», al igual que se habla de «variantes» a secas en la crítica textual.

14 Al pasar de la página impresa a la pantalla, el texto cambia de soporte y también de medio, y en este caso se habla de «transmedialidad» o, mejor, de «remediación». Sin embargo, el carácter «transmedial» relativo a la práctica de llevar los poemas al medio digital – es decir, la «remediación» de un texto poético – no es el objeto de este trabajo. Para el significado de «remediación», véase Bolter, Grusin 1999.

15 Con respecto a la voz en relación con los audiolibros, véase el trabajo de Birgitte Stougaard Pedersen y Iben Have (2014) en la School of Communication and Culture – Aesthetics and Culture de la Universidad de Aarhus, Dinamarca. Sobre la historia tecnológica y el impacto social de este género véase también Rubery 2016.

1.2.1 El «autor-lector» y el «lector oyente»

El tipo específico de grabación que estamos tratando en este estudio corresponde a la configuración en la que el autor del texto es también su ejecutor vocal, es decir, la persona que lo lee en voz alta. En estas grabaciones, el autor lee en voz alta sus composiciones poéticas poniéndose totalmente en juego, ya que la oralización de un texto escrito «no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo o con los demás» (Cavallo Chartier 2005, 28). Desde la antigüedad, la situación en la que un poeta lee en voz alta para un público entra en el ámbito del rito y la lectura en voz alta ha tenido siempre una doble función, la «de comunicar lo escrito a quienes no lo saben descifrar, pero asimismo de fomentar ciertas formas de sociabilidad que son otras tantas figuras de lo privado, la intimidad familiar, la convivencia mundana, la connivencia entre cultos» (Cavallo Chartier 2005, 29). Ambas funciones pertenecen desde siempre también a la configuración oral de la poesía que, como afirma Paul Zumthor en su *Introducción a la poesía oral*, nace como un dispositivo multimedia en la relación entre lenguaje y performatividad. Citando la definición de teatro en tanto que ‘polifonía de información’ de Roland Barthes, de hecho, el crítico suizo afirma que «el teatro constituye el modelo absoluto de toda poesía oral» (1991, 58).

En principio, pues, las grabaciones que nos interesan no fomentarían ninguna forma de sociabilidad, sino más bien apuntan a una fruición privada, íntima, personal de su contenido sonoro (Bortignon 2016, 341-52). Lo cual, por otro lado, no excluye que el audio transmita en cierta medida la complejidad del gesto vocal, la performatividad vocal del agente de la lectura en voz alta que, como se ha dicho, es el autor del texto. El autor, por ende, coincide con el lector o, mejor dicho, con el «lector vocal» del texto. Se utiliza aquí el sintagma ‘lector vocal’ para indicar el ejecutor de la lectura en voz alta a partir del concepto de «lectura vocal» empleado por Cavallo y Chartier a propósito del uso de los verbos griegos con los que Platón se refiere al acto de la lectura. Sin embargo, ya se ha visto con Bernstein que no es un dato indiferente el hecho de que no sea un lector cualquiera o un actor profesional quien produce la versión vocalizada del poema, sino el propio autor. Al leer vocalmente un texto propio, por lo tanto, el autor se vuelve un «autor-lector» marcando originariamente el paso de ese texto del *medio-escritura* al *medio-voz*.

Al leer en voz alta el autor-lector está utilizando – o, a menudo, es utilizado por – su propia voz como si estuviera (re)escribiendo el poema por primera vez. La relación entre *medio-escritura* y *medio-voz* se declina así como un *tránsito* muy complejo. Un texto poético pasa de la escritura (espacio) a la voz (tiempo) *del* y *por* el poeta, quien simultáneamente *se* escucha *a sí mismo* leyendo; es decir, articulando físicamente el lenguaje con su propia voz. Esta realimentación crea consecuencias tanto en términos

de producción de un texto poético – hay poetas, por ejemplo, que escriben directamente *para* leer en público – como en términos de recepción – piénsese en quienes escuchan los poemas *en vez o a la vez* de leerlos. En este sentido, la *simultaneidad* que posibilitan archivos digitales como Phonodia es una modalidad de disfrute muy importante para que las dos manifestaciones del mismo poema interactúen mostrando su dinámica intermedial.

En efecto, mientras que, en el caso de los libros acompañados por LP, musicasete o CD, este disfrute simultáneo se delega al lector-oyente, quien puede escuchar el audio con el libro entre las manos o disfrutar de las diferentes fuentes¹⁶ de forma separada – por ejemplo, el libro por una parte y el disco por otra –, en el caso de Phonodia y los archivos en línea que presentan texto y audio, aunque la elección final corresponde siempre al lector-oyente, el usuario tiende a escuchar y a leer – ¿a ver?, ¿a seguir con los ojos? – de forma simultánea las dos versiones del poema, ya que ambas facetas – lo leído por el autor y el texto – cohabitan en el mismo lugar digital. A través de una ‘simple’ yuxtaposición, la relación intermedial entre *medio-escritura* y *medio-voz* se vuelve más evidente mostrando su complejidad y añadiendo problemas interpretativos nuevos que conciernen al lenguaje poético y reconfiguran las relaciones y los roles de sus actores y fundando nuevas modalidades de percepción.

La simultaneidad que el medio digital facilita cambia el estatus del lector que se vuelve *también* oyente. De mismo modo, el papel del autor muda en el de un ‘lector vocal’, un autor-lector. Es decir, un intérprete especial, ya que, siendo *también* el autor, ejerce un grado de autoridad elevado en cuanto a la trasposición de su texto al *medio-voz*. La posición del autor, de hecho, *puede ser* privilegiada, ya que «es el que conoce más de cerca la intención del mismo [texto]; porque ha oído el tono de la voz interna en el proceso de gestación, porque su oficio pasa por darle ritmo y voz a su criatura de lenguaje» (Bravo 2011, 17). Escritura y voz se originan ambas del autor y la voz siempre «es un fenómeno de oído y diálogo interno» (Bravo 2011, 17) así que escucharse hablar es una operación tan importante como la de verse reflejados en el espejo: escuchar la propia voz está en la base de la construcción del «yo», de la subjetividad individual. Escribe Mladen Dolar:

the voice can be seen as in some sense even more striking and more elementary [than the mirror]: if the voice is the first manifestation of life, is not hearing oneself, and recognizing one’s own voice, thus an experience

16 Aquí se utiliza el término «fuente», lo que en inglés se llamaría *source*, para distinguir los dos tipos de soportes a partir de los cuales se disfruta, por una parte, del texto poético y, por otra, de la grabación de audio. Al utilizar en este contexto sólo el término «soporte» tal vez se generaría ambigüedad, ya que el LP, el musicasete y el CD son un tipo de soporte distinto con respecto al libro: tienen naturaleza diferente según el tipo de mensaje – tipográfico o acústico – que llevan en sí.

that precedes self-recognition in a mirror? [...] Does not the recognition of its own voice produce the same jubilatory effects in the infant as those that accompanying self-recognition in a mirror? (Dolar 2004, 39)

Además, según la teoría desarrollada por el psicólogo y pedagogo Lev S. Vygotsky, la voz en tanto que expresión externa y social del lenguaje, tendría un rol fundamental en la construcción y el desarrollo de las funciones mentales superiores – como, por ejemplo, el pensamiento, la atención, memoria, concentración, etc. – y, por lo tanto, de la conciencia individual. El niño, afirma Vygotsky, se desarrolla gracias a ciertos instrumentos psicológicos que encuentra en su medio ambiente. Entre ellos, el lenguaje es la herramienta fundamental. De hecho, las actividades prácticas en las que se involucra el niño se interiorizan volviéndose actividades mentales gracias al aprendizaje del habla; es decir, gracias a la producción vocal del lenguaje y, con él, de las palabras, fuente de la formación conceptual. Ese proceso de interiorización del habla que el mismo Vygotsky describe como una «internal reconstruction of an external operation» (1978, 56) están en la base del complejo fenómeno del «inner speech», del lenguaje interior o endofasia.

En el artículo «Vygotskian Inner Speech and the Reading Process», John F. Ehrich toma en consideración este concepto vygotskiano y lo pone en relación con el proceso cognitivo de la lectura argumentando que al leer, las activaciones fonológicas en el cerebro no son códigos abstractos de sonido, sino aquello que constituye el fenómeno del «inner speech» en sí (Ehrich 2006, 15). Tales activaciones fonológicas ocurren a un nivel subvocal, es decir, cuando se lee silenciosamente escuchando el sonido de las palabras sólo a nivel mental. Éste es un proceso natural que ayuda a nuestro cerebro a procesar la información entendiendo el significado de lo que estamos leyendo. La subvocalización, además, a nivel fisiológico se caracteriza por mínimos movimientos de la laringe y otros músculos del aparato fonador que, aunque indetectables sin la ayuda de máquinas adecuadas, no serían diferentes si la persona estuviera leyendo en voz alta.

En otras palabras, esta sería la perspectiva interna al autor-lector en el momento de la lectura vocal, cuando se encuentran *escritura* y *voz*. Una perspectiva que, al igual que un cortocircuito, activa interferencias e interacciones que a su vez afectan, por una parte, a la capacidad poético-creativa del autor y, por otra, a sus competencias lingüísticas como lector. La relación que el autor-lector tiene con su práctica poética y su texto, por lo tanto, atañe también a la relación que él o ella pueda tener con su voz. Si así es, pues, no sería del todo equivocado pensar que su manera de llevar el texto a la propia voz, su manera de leerlo, de vocalizarlo, su gesto vocal específico y personal, su participación más o menos intensa en él, su proximidad psicológica, determinaría no sólo la simple trasposición del texto poético del *medio-escritura* al *medio-voz*, sino también la articulación que se abre *entre* ellos.

1.3 Sobre la voz en la poesía

En el apartado siguiente volveremos a ocuparnos de la voz que se origina del autor, del poeta, mientras que en éste profundizaremos en el rol que tiene el elemento de la voz dentro el lenguaje poético. Las grabaciones que nos interesan, de hecho, reproducen siempre una voz que, sin música u otro sonido que pueda condicionar el compás, la intensidad y el tono de la lectura, lee poesía. Que sea el autor el que lee es un dato importante que marca la versión acústica del poema. Sin embargo, ¿qué es la voz en la poesía? ¿Qué queremos decir cuando hablamos de voz en poesía? Estas son las preguntas con que empieza el libro *On Voice in Poetry* del crítico inglés David Nowell-Smith que, justo al principio, admite que el hecho de que tenga que haber una voz en poesía parece algo bastante intuitivo:

That there should be ‘voice’ in poetry seems intuitive enough: poems’ soundworlds are constructed out of voice as material or medium; poems display, or stage, or generate, a ‘speaking voice’, or speaking voices, and these effects are registered as we readers, silently or aloud, are invited to ‘voice’ a poem. (Nowell-Smith 2015, 1)

El punto, sin embargo, es que el concepto de voz en poesía es fuertemente polisémico, tanto que el mismo Nowell-Smith renuncia a dar una respuesta unívoca para, en cambio, problematizar la pregunta. Su intención es la de ‘abrir’ el concepto de ‘voz en poesía’ para ver sus valencias y figuras a lo largo de la historia del pensamiento y la literatura con el fin de trazar la matriz de su interacción. Así que, si al principio su objetivo era «to provide a definition of voice that would resolve such indeterminacies», enseguida se da cuenta que este propósito es «if not impossible, then at best undesirable» (2015, 2).

La materia, de hecho, es muy compleja y requiere necesariamente un enfoque interdisciplinario y en el libro en cuestión se va de la filosofía del lenguaje al pensamiento post-colonial, de la musicología a disciplinas de la lingüística contemporánea como la pragmática y la fonética. Por propia admisión del autor, se trata de «a work in speculative poetics» (2015, 14); es decir, un trabajo de especulación en el campo de la poética influenciado por el pensamiento filosófico y post-estructuralista. Así pues, tomando en cuenta las múltiples conceptualizaciones de la voz en la poesía, el autor propone organizarlas y analizarlas según la distinción entre una voz a entenderse *como* - «figuring as» - y otra voz a entenderse *a través de* - «figuring through» - (2015, 3).

De tal manera, la voz se podría configurar *como* sonido del habla, como personaje - «as persona» (2015, 3) - o subjetividad «making greater use of a metaphorical/metonymic palette, as an authentic self, or as an individual or collective identity» (2015, 3); pero también se podría configurar *a tra-*

vés de los repertorios prosódicos y retóricos que hacen parte del lenguaje poético. Es decir, las figuras de sonido (aliteración, asonancia, etc.), las figuras del discurso (interjección, prosopopeya, etc.) y otras figuras intermedias como la glosolalia, la paronomasia y la onomatopeya o, incluso, esas «energies and syncopations generated by metre and other prosodic patterns, to the construction of deictic utterance – the rhetorical and the prosodic deployments of voice [that] can never be grasped in isolation from one another» (2015, 3). Según el crítico inglés, pues, el despliegue retórico y prosódico de la voz no se pueden considerar separadamente y la voz «is never not *both* sound and sense; in the voicing of poetry its rhetorical and prosodic developments are inextricable» (2015, 8).

El problema es que la voz excede todas sus posibles conceptualizaciones, incluso la que dice esta misma excedencia: al hablar de voz en un sentido o en el otro – como habla, estilo, autenticidad, personaje, oralidad – no la estamos definiendo, ya que no se conforma ni a una sola de esas conceptualizaciones, ni a su suma total. Es en el sentido de esta excedencia que, pensando en el acto sin duda complejo de escuchar y entender una lengua, Nowell-Smith afirma que la cosa se pone aún más complicada «when listening to *voices*, given that certain aspects of vocal meaning at least are not straightforwardly *linguistic*» (2015, 8). No todos los aspectos de lo que quiere decir una voz, de hecho, son estrictamente lingüísticos.

El punto de partida de Nowell-Smith es el pensamiento filosófico de Martin Heidegger para pasar después a pensadores contemporáneos como Giorgio Agamben, Julia Kristeva, Adriana Cavarero y Jean-Luc Nancy, que se han ocupado del tema de la voz de forma innovadora evidenciando que «many of these philosophers appeal to poetry as an exemplary form of voice as it ‘overflow speech’» (2015, 10). La perspectiva nietzscheana del gozo de la lengua reelaborada desde el punto de vista psicoanalítico por Kristeva y Hélène Cixous, de hecho, piensa en la voz no en oposición directa a la escritura – como en el caso de los estudios sobre la oralidad –, sino contrapuesta al lenguaje en tanto que sistema de reglas gramaticales y sintácticas. Esta perspectiva permite entender la voz, por un lado, como expresión de lo *preverbal* y, por otro, aliada de la escritura en contra de una cierta concepción sistemática y normativa del lenguaje.

Pensada así, la voz penetra e invade desde dentro la escritura que, a su vez, se entiende como práctica del texto y, en particular, como texto poético: el tejer rítmico y musical de la palabra. Por eso, desde la misma perspectiva fenomenológica de Nancy, la filósofa italiana Adriana Cavarero puede afirmar que se trata de escuchar, de sentir como «il suono organizza il testo e, al contempo, disorganizza la pretesa del linguaggio di controllare tutto il processo della significazione» (2008, 147). Si es así – es decir, si es el sonido que organiza el texto subvirtiendo la pretensión del lenguaje de controlar la significación –, entonces cada texto puede ser estudiado

en su matriz sonora, reconduciéndolo a la esfera meramente vocálica, a aquella voz física que lo comprende desde el principio.

Anche gli umani che non eccellono nel canto sembrano comunque conservare una traccia della loro straordinaria vocalità infantile. Secondo Kristeva, si tratta della traccia di quel che lei chiama *chora semiotica*: sfera preverbale e inconscia, non ancora abitata dalla legge del segno, dove regna l'impulso ritmico e vocale. Di profonda radice corporea e legata alla tonalità indistinta della madre e del bambino, essa precede il sistema simbolico del linguaggio: sfera del *semantico* dove regna la sintassi e il concetto, ossia l'ordine paterno della separazione fra il sé e l'altro, fra il bambino e la madre, e fra il significante e il significato. (Cavarero 2008, 148)

Desde el nacimiento, el niño está sumergido en la práctica de la propia voz, en ese juego de articulación y diferenciación de los sonidos, de los tonos y de los ritmos, que es fundamental para la construcción y definición del sistema fonemático de cada idioma. Como advierte Vygotsky, este juego se va reduciendo a medida que el niño aprende a hablar y a utilizar los sonidos que consigue producir organizándolos en las sílabas y las palabras que la lengua le permite. Y sin embargo, aunque reordenada según el sistema semántico de aquella lengua, la esfera preverbal nunca desaparece del todo: las pulsiones de lo puramente fónico siempre encuentran alguna fisura «per invadere il linguaggio e sconvolgerlo con il tumulto dei suoi ritmi. Si tratta, sostanzialmente, della musicalità che sfonda e riorganizza il senso di quel che Kristeva chiama testo. La poesia è un esempio eccellente» (Cavarero 2008, 148).

Aquí, Cavarero se refiere a *La revolución del lenguaje poético* de Julia Kristeva y a su original concepción de la *phoné semantike* aristotélica¹⁷ que valoriza el rol fundamental de la voz como materia sonora que vocaliza las pulsiones corpóreas que relacionan al hablante con la carnalidad, con la biología de su existencia. Cada expresión lingüística, según Kristeva, está inscrita en las pulsiones de la libido del cuerpo y viene de los pulmones, de la boca y del aparato de fonación. El vocálico conecta el significado de los textos que puede articular las pulsiones corpóreas a las cavidades internas del individuo donde se forma el eco y la voz misma. Hay textos que están caracterizados por un ritmo musical, en los que la vocalidad, explotando en el significante lingüístico, sube a la superficie y, en algún momento, toma la

¹⁷ En la *Poética* (1475a 5-30), Aristóteles habla de *phoné semantike*, o sea de «sonido (o voz) significativa», distinguiéndola de la *phoné* insignificante de los animales. En otras palabras, el filósofo griego intuye que en la voz humana se manifiesta la identidad entre *lógos* y *phoné*, entre el plano teórico intelectual y lo propiamente vital de la experiencia humana. En la definición aristotélica se muestra claramente la continua oscilación entre el íntimo acuerdo y desacuerdo de estos dos planos típica de la naturaleza de la voz humana.

escena. La poesía, en tanto que texto poético, es el ejemplo principal de este *movimiento* interno y, en este sentido, al leer en voz alta un propio texto el poeta «non fa che indulgere a un piacere antico e assecondare le onde ritmiche che movimentano il linguaggio, vivificandolo» (Cavarero 2008, 153).

Aunque impostada y consciente, una voz siempre es reveladora del sujeto que la emite y, como gesto del cuerpo, nace de lo más profundo donde biológico y psicológico se encuentran, formándose a partir tanto de sus cavidades de resonancia como de su experiencia de vida. El primer gesto de cada neonato que viene al mundo encuentra expresión en su voz, que se origina por primera vez y es un producto directo de su físico, de su cuerpo. Con Umberto Galimberti, se podría decir además que el gesto verbal, excediendo el código lingüístico, concede a la existencia individual de ‘pronunciarse’ (1983, 180). En este sentido, incluso cuando una subjetividad particular se expresa a través del lenguaje significante de las palabras, éstas no pierden su *status* de expresión: «le parole, infatti, non sono *segni*, ma *espressioni*» (1983, 180). Hay, siempre según Galimberti, «livelli di significazione che sfuggono alla parola, ma non alla voce di chi la pronuncia» (1983, 180). Y estos niveles de significación que conseguimos alcanzar incluso más allá de nuestra comprensión intelectual, precisamente como los niveles lógicos que podemos entender intelectualmente, están todos *comprendidos* en la voz física del hombre y conectados al sujeto que la emite:

la parola, disgiunta dalla voce di chi la pronuncia, perde quel *riferimento indicativo* alla situazione, che non può essere recuperato da alcuna analisi del linguaggio, perché questa, per definizione, prescinde dalla voce del corpo, in quanto si trattiene nell’orizzonte della pura razionalità dove ogni senso è determinato a partire dalla logica. (Galimberti 1983, 181)

Con estas palabras, volviendo a juntar la palabra con la voz de quien la pronuncia en tanto que *referencia indicativa* a la situación, Galimberti está relacionando el problema filosófico del sujeto a la *de-vocalización* del lenguaje entendido como voz conceptualizada, una voz silenciosa, objeto de estudio de las varias disciplinas que se ocupan de ella a través del análisis del lenguaje prescindiendo del cuerpo y quedándose dentro del horizonte de la pura racionalidad. Para obviar los efectos de tal conceptualización, Cavarero sugiere adoptar un método inspirado en el cuento de Italo Calvino, *Un re in ascolto* (2000), con que se abre su libro. Fiel a la fenomenología de la vocalidad, este método consiste en la escucha de la palabra en tanto que ella suena en la pluralidad de las voces de los que, dirigiéndose el uno al otro, hablan (Cavarero 2008, 21). Precisamente como sugiere también Nancy, la filósofa italiana opina que sintonizándose en el registro fenomenológico de la escucha se puede examinar la palabra desde la perspectiva de las voces y de su unicidad, en vez de partir del lenguaje como sistema abstracto.

Lo que le interesa de modo particular a Cavarero – sobre todo en sentido ético y político – es la *unicidad* de la voz. O, mejor dicho, de las voces. De hecho, cada voz es «sempre diversa da tutte le altre voci, anche se le parole pronunciate fossero sempre le stesse, come avviene appunto nel caso di una canzone. Tale diversità, come sottolinea Calvino, ha a che fare con il corpo» (2008, 10). Sin embargo, cuando los filósofos piensan en la voz de esa forma, anota Nowell-Smith, el riesgo es definirla como el ‘otro’ del pensamiento filosófico sin llegar al punto de acercarse a ella en sus propios términos. Cambiar la perspectiva asumiendo la primacía del significante (*phoné*) sobre el significado (*lógos*) no libera de la división aristotélica. Y ayuda sólo en parte a entender la poesía, ya que «such valorisation does poetry a disservice, both as it makes claims that no poem can possibly live up to, and as it disregards the singular exploration of medium that is the very life of the poem» (2015, 10).

Lo que está en juego aquí es mucho más: la voz en el dispositivo del discurso poético no sería sólo el exceso de lo que se define como *lógos*, no sería sólo esa materia vocal, pulsional, relacionada al cuerpo que Kristeva llama *chora semiótica*. La poesía, de hecho, no utiliza la voz sólo como su propio soporte material, sino como verdadero *medio*: «voice is not simply ‘other’ to *logos*, or to the body of the person whose vocal utterance it is; voice is continually other to itself» (Nowell-Smith 2015, 11). He aquí la voz, en tanto que *medio-voz*, en relación con el texto impreso, en tanto que *medio-escritura*. Si este último, de hecho, es el lenguaje poético puesto *en acto* en la representación tipográfica del poema – en la página de un libro o una pantalla –, el *medio-voz* – en vivo o en una grabación – corresponde a la voz *con* su excedencia puesta *en acción* dentro de la representación acústica del poema realizada por quien ese mismo poema lo escribió, por su propio autor.

La diferencia entre texto *en acto* y voz *en acción* es la misma que existe entre espacio y tiempo: si el texto poético necesita de un soporte espacial para ser representado en su fisicidad (tipo)gráfica – piénsese en la versificación –, la voz demanda un soporte dinámico que se mueva en la extensión temporal. Es decir, un cierto tiempo durante el cual la voz del que lee – en el caso que nos interesa, del autor – pueda desplegarse vocalizando el poema. En este sentido, se vuelve fundamental la prosodia y el movimiento de la voz. Es aquí, de hecho, donde Nowell-Smith acude a la terminología de la teoría de la comunicación y habla por primera vez de «cronémica» y de «animación del lenguaje»: «poetry’s vocality is not simply *prosodic* but [...] *chronemic*, concerned with what I will call in the following the *animation* of language» (2015, 11).

El término ‘cronémica’ se ha usado de muchas formas y en diferentes contextos aunque sobre todo en la teoría de la comunicación, escribe en una nota el crítico inglés. Aquí se considera el tiempo como un fenómeno socio-cultural que estructura la comunicación y a la vez se vuelve un

vehículo a través del cual comunicar. Sin embargo, advierte también que él utiliza este término en la acepción con que se ha empleado en fonología y musicología. Esto significa poner especial atención en la prosodia, o sea en los contornos melódicos de la entonación, en las cadencias y la manera de pronunciar las frases, además de las unidades sonoras como las palabras, las sílabas y los fonemas. Se trata, pues, de poner atención en lo que la lingüística ha denominado *paralingüístico*, todo lo que estaría *al lado* del lenguaje y que por lo tanto no le pertenece completamente: entonación, acento, velocidad, ritmo, volumen, tono, etc. Al igual que la lengua, entonces, la poesía no podría existir sin toda esta cantidad de información *al lado* del lenguaje desplegándose en el tiempo: «to focus on ‘chronemics’, that is, the temporal movedness of voice broadly conceived, would be, as Émile Benveniste points out, to attend not to language as lexico-syntactic system, but to *discourse*» (2015, 11-12).

Con respecto a la potencia semiótica de la prosodia y la voz, el lingüista italiano Federico Albano Leoni advierte que es un fenómeno muy difícil de estudiar. Todos los valores físicos que determinan la prosodia (el tiempo y la intensidad para el ritmo, la frecuencia para la entonación) se disponen en un *continuum* del que no existe una representación discreta (como ocurre, gracias a la escritura, en el caso de la fonología, la morfología, el léxico, etc.). Además, son siempre radicalmente relativos, evaluables e interpretables sólo en relación a lo que sigue o lo que viene antes dentro de la unidad prosódica considerada en su totalidad. En otras palabras: «la prosodia è tutta nei rapporti, continuamente mutevoli, tra grandezze, anche esse continuamente mutevoli e che noi percepiamo come forme (*Gestalten*)» (2009, 42).

Nowell-Smith está perfectamente de acuerdo con Albano Leoni en la necesidad de considerar el valor semiótico de la prosodia y la voz en el contexto de la comunicación intersubjetiva y, «beyond those, to the dynamics through which that very linguistic intelligibility is constructed» (2015, 12). Aquí, parece orientarse hacia un tipo de análisis de la voz que comprende no sólo sus movimientos prosódicos, sino también las dinámicas a través de las cuales se constituye la inteligibilidad lingüística. Es decir, un pensamiento que escucha «those movements into sounding which are at the same time movements into intelligibility» (2015, 12). Esto sería, pues, la segmentación del sonido de la voz dentro de la poesía, del lenguaje poético, o sea la dinámica de la agrupación de la materia vocal (Tynianov 1981, 49) que reside en el espacio *entre* el poema - en tanto que texto - y cada particular y provisional vocalización del mismo.

De esta manera, el crítico inglés propone cuatro principales conceptualizaciones de voz distinguiendo entre: (1) voz en tanto que personaje o *persona* (en el sentido latino de ‘máscara’); (2) voz en tanto que versos sonoros («vocal lines») en relación con los aspectos sonoros de la lengua (desde los fonemas particulares hasta las unidades prosódicas); (3) voz en tanto que actitud del hablante, encarnada en las dimensiones

lingüísticas del registro elegido y del destinatario; y (4) voz en tanto que sonorizaciones («voicings»), o sea como *performance*, lectura en voz alta o incluso interiorizada, ejecutada en el más completo silencio.

En la economía de este estudio, las conceptualizaciones más interesantes se encuentran en los puntos (2) y (4). Especialmente el último, sobre el cual Nowell-Smith volverá varias veces, considera la voz: «as generated by text rather than transcribed into text, poem as transaction rather than object» (2015, 12). Es decir, una voz que se genera a partir de un texto en tanto que partitura musical y no, por el contrario, una voz que se transcriba y se fije en un texto particular. También el poema hay que concebirlo de forma diferente. En vez de un objeto, habrá que verlo como una *transición* en la que la voz del que lo lee pueda desplegarse. Estas interesantes intuiciones Nowell-Smith las desarrolla en el último capítulo de su libro, «Getting the Measure of Voice». A partir del poema «The triple Fool» del poeta renacentista inglés John Donne, el crítico inglés muestra cómo la métrica puede ser no sólo una prótesis del pensamiento que le otorga una forma, sino un verdadero vehículo, una modalidad, para pensar (2015, 139).

De la misma manera, también muestra como son prótesis de la voz también la máquina de escribir y la técnica de «composition by filed» de la que habla el poeta norteamericano Charles Olson en su ensayo breve titulado «Projective Verse», que apareció por primera vez en octubre de 1950 en la revista *Poetry New York*. En la línea trazada por Ezra Pound, que sugería componer poesía siguiendo la frase musical, y de William Carlos Williams, quien en 1948 propuso que el poema se considerara como un ‘campo de acción’, la teoría del ‘verso proyectivo’ de Olson, reconocida y alentada por sus contemporáneos y tomada como bandera por una generación de jóvenes poetas, se centra «en ciertas leyes y posibilidades de la respiración, del respirar del hombre que escribe y escucha» (Muschiatti 2013, 370). En este sentido, importantes novedades de esta teoría son su concepción del mecanismo proyectivo y del poema como pasaje de energía, la idea de la forma ‘como extensión de contenido’, la noción de ‘respiración’ y el estatuto conferido al sonido en el reconocimiento de la sílaba y el verso como unidades básicas de la composición.

Se trata de elementos que se dirigen todos hacia la idea de que la voz no sólo es el ‘origen’ del poema, sino también su ‘destinación’ y que «what starts apparently as a transcription of voice becomes a generation of voicings – a destination transfigured from any ‘source’» (Nowell-Smith 2015, 143). En otras palabras, lo que comienza como una transcripción de la voz – o sea la proyección de una ‘voz interna’ en el *medio-escritura* – se vuelve un generador de nuevas sonorizaciones o *performance* – es decir, la transición del texto *a través del medio-voz*. Esto es una destinación siempre ‘transfigurada’ y, por ende, diferente de cada fuente. Esta intuición indica

una dirección hermenéutica que va, por ejemplo, hacia la comparación empírica de un texto determinado con las lecturas en voz alta que puedan realizar actores profesionalmente capacitados y con experiencia en la interpretación vocal de los textos poéticos.

Los estudios sobre el ritmo y la versificación de la poesía inglesa de Reuven Tsur van en esa dirección. El punto de partida de su ‘poética cognitiva’ es el rechazo de que el ritmo poético de un texto se tenga que analizar como un objeto, sino que hay que relacionarlo con la percepción. Tsur utiliza principios de la psicología de la Gestalt y de las neurociencias, como la memoria a corto plazo. Sostiene que la performance – o sonorización – de un poema ofrece una posibilidad para estudiar el ritmo poético explorándolo, no sólo como una compleja red de dispositivos semánticos y formales, sino como una experiencia estética. Sus observaciones se concentran sobre todo en el pentámetro yámbico (verso que él considera ideal por su extensión de 10 o 11 sílabas) y, sin embargo, ayudan a explicar el ritmo en cualquier tipo de poesía. En este sentido, la performance del lector resulta fundamental para ver y comprender las incongruencias que puedan surgir entre el discurso natural y el compás del verso; es decir, entre sintaxis y métrica.

The reader registers their incompatibility and resolves them in a pattern of performance. The utmost limit of rhythmicality [...] is the reader's ability or willingness to cooperate, that is, to resolve incompatibility of the two terms by a rhythmical performance [...] Thus, the perception-oriented theory of metre [...] places the constrain in the reader's 'rhythmic competence' [and] performance is a perceptual solution to a perceptual problem [...]. (Tsur 2012, 7-8)

En una performance propiamente rítmica, estos dos compases, las secuencias versales y las unidades lingüístico-sintácticas, son ambos simultáneamente perceptibles. Lo que le interesa a Tsur, pues, es cómo y en qué grado la voz del lector consigue articular estos dos elementos contrapuestos reforzando su unidad y la complejidad de la expresión. En otras palabras, cómo quien lee en voz alta resuelve esa incongruencia a partir de su competencia rítmica de ese texto específico. De tal manera, el ritmo poético se vuelve esencialmente un «auditory phenomenon» (Nowell-Smith 2015, 9) y el paradigma cognitivo y hermenéutico pasa de la visión del texto en la página a la escucha de la performance del mismo. Es por esto que, en su metodología, Tsur se sirve de grabaciones audio donde actores profesionales interpretan los textos clásicos de la tradición inglesa y analiza, con herramientas de lingüística computacional, cómo estos actores resuelven los problemas que les supone la versificación.

Todo esto llama al crítico literario a ejercer su práctica considerando las grabaciones de audio y tal vez precisamente a partir de la relación

entre estas y los textos. El trabajo de Tsur demuestra que estos materiales pueden ser muy útiles a la hora de analizar ciertos patrones rítmicos que articulan *medio-escritura* y *medio-voz*. Sin embargo, lo que no hace Tsur es considerar el caso en que el lector, o *performer*, es el autor del texto. Es decir, el caso en el que quien lee en voz alta un poema no sólo es competente a nivel lingüístico, sino también a nivel creativo, o sea propiamente *poético*, con respecto a ese mismo poema. En este sentido, el tipo de grabaciones que se encuentran en Phonodia, dedicadas exclusivamente a las voces de los poetas, son una invitación a observar, por ejemplo, cómo ciertos autores consolidan en el tiempo ciertas posibilidades prosódicas 'internas' a un texto específico o cómo una específica práctica creativa se transfigura en su lectura en voz alta. O, tal vez, cómo es posible analizar estas grabaciones desde el punto de vista de la crítica textual, o dentro de un más amplio horizonte hermenéutico.

Estas perspectivas prácticas ocuparán enteramente el apartado 1.4 de este estudio, donde intentaré dar algunos ejemplos del trabajo que se puede hacer. En los párrafos que siguen, trataré de ahondar un poco más en lo que se ha llamado voz o *medio-voz*, precisamente a partir de las dos conceptualizaciones individuadas por Nowell-Smith donde, por una parte el lenguaje poético y, por otra, la lectura en voz alta llegan a confundirse. Es, pues, dentro de este horizonte hermenéutico que hay que volver a pensar en la voz del autor como voz particular, física - no ya de la poesía *en sí* - en relación con un texto específico o con una específica práctica del lenguaje poético particular - no ya de la poesía *en sí* - para entender no sólo «how poems 'measure' voice through their prosodic deployment of a vocal-verbal medium, but also how we can, through this exploration of voice, come to measure ourselves» (2015, 13).

1.3.1 Las voces de los poetas

Al estudiar la relación fenomenológica entre la voz y la escritura, entre el silencio y el espacio blanco de la página, Roland Barthes escribe que «el acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro» y que este acto «sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo, a toda una psicología» (1986, 252). El sonido de una voz no sólo abre un espacio común para la comunicación lingüística posibilitando la relación con el otro - sin el sonido de una voz no hay lenguaje en sentido propio -, sino que nos lo trae a la presencia, nos lo materializa física y psicológicamente. El sonido de una voz - aunque, como se verá, no pertenece estrictamente al orden biológico - se sitúa «en la articulación entre el cuerpo y el discurso» (1986, 252), en ese espacio intermedio donde se abre el acto de escuchar.

La voz es la «corporeidad del habla» (1986, 252) y en el acto de su emisión, de su proyección hacia afuera, una voz particular también proyecta el cuerpo

que la produce. Ese «cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta» (1986, 270) del que habla Barthes al desarrollar el concepto de *grano*. Por lo tanto, como se ha visto también al final del apartado 1.2.1 y en las reflexiones de Nowell-Smith, el hecho de que la voz que lee un poema pertenezca al autor del texto es un hecho que confiere a la performance el signo de una presencia biológica y psicológica específica. Con respecto a la expresión de una subjetividad particular, en su libro *A Voice and Nothing More*, el filósofo esloveno Mladen Dolar problematiza el concepto de la voz humana que vendría a ser «the instrument, the vehicle, the medium, and the meaning in the goal» (2004, 15).

Según Dolar, la voz es un objeto separado bien del lenguaje, bien del cuerpo. La voz viene del cuerpo, desde sus cavidades internas, como un fenómeno *acusmático*, cuyo punto de origen es imposible de determinar. La voz le da sonido al lenguaje, continúa Dolar, pero no pertenece ni al cuerpo ni al lenguaje (2004, 72-3):

voice stands at a paradoxical and ambiguous topological spot, at the intersection of language and the body, but this intersection belongs to neither. *What language and the body have in common is the voice, but the voice is part neither of language nor the body.* The voice stems from the body, but is not its part, and it upholds language without belonging to it'. (Dolar 2004 73)

En este sentido, la voz se colocaría en un espacio vacío entre cuerpo y lenguaje y, como escribe Giorgio Agamben, articularía «vivente e linguaggio» (1996, 77). No sólo eso: investigando el concepto de 'uso', el filósofo italiano lo concibe como la *relación con un inaprehensible* - en el texto italiano está el término «inappropriabile» (2014, 114), o sea, aquello que no se puede poseer. En su argumentación, Agamben analiza tres ejemplos: el cuerpo, la lengua y el paisaje. Con respecto a la lengua materna, que es lo que interesa aquí, él escribe que:

si presenta per ciascun parlante come ciò che vi è di più intimo e proprio; e, tuttavia, parlare di una 'proprietà' e di una 'intimità' della lingua è certamente fuorviante, dal momento che la lingua avviene all'uomo dall'esterno, attraverso un processo di trasmissione e apprendimento [...] la lingua [inoltre] è per definizione condivisa da altri e oggetto, come tale, di uso comune. (Agamben 2014, 121)

Para reforzar esta idea de la imposibilidad del hablante de poseer la propia lengua también hace referencia a «i lapsus, i balbettamenti, le improvvise dimenticanze e le afasie» (Agamben 2014, 121). En su reflexión, Agamben habla también de la difícil relación de apropiación que persiguen los poetas con respecto a la propia lengua en la transmisión de lo 'propio' que, dice,

según una concepción romántica de la poesía – aún vigente – corresponde al ‘interior’ del sujeto – los sentimientos – que *hay que compartir* justamente a través de la lengua:

L'appropriazione della lingua che essi [i poeti] perseguono è, cioè, nella stessa misura una espropriazione, in modo che l'atto poetico si presenta come un gesto bipolare, che si rende ogni volta estraneo a ciò che deve essere puntualmente appropriato. (Agamben 2014, 122)

El acto poético, indica Agamben, se muestra cómo un gesto bipolar en el que aquello que los poetas pretenden poseer – la propia lengua – se les hace cada vez extraño. Este gesto bipolar se ve claramente en la dinámica de la voz en tanto que gesto y articulación vacía entre cuerpo y lenguaje. En la lectura en voz alta, de hecho, el acto poético se coloca en este campo de fuerza entre posesión y desposesión del lenguaje y activa el concepto de voz acusmática donde Dolar identifica la naturaleza paradójica de la voz humana en tanto que intersección entre el ámbito del cuerpo y el ámbito del lenguaje. Una intersección que no pertenece a ninguno de los dos. Ahora, si consideramos la voz de esta forma, ella sería la *manera* particular en que una forma acústica transitoria se otorga a una porción particular de lenguaje que se expresa como un evento por parte de un cuerpo específico, un ser humano individual e histórico. Es así que tendría sentido relacionar la voz física en tanto que concreta articulación de una específica forma acústica proporcionada por un cuerpo particular con aquella misma individualidad que la expresa como evento.

En otras palabras, observar – o, mejor dicho, escuchar – la *manera* en que algunas voces articulan cuerpo y lenguaje en relación a los individuos que las emiten no es tan diferente del método de indagación fenomenológica que le sugiere el cuento de Calvino a Adriana Cavarero. A pesar de lo polisémicas e indeterminadas que resulten las conceptualizaciones del elemento de la voz dentro de la poesía y por su intrínseca imposibilidad de pertenecer al cuerpo o al lenguaje, la voz es un *in between*, una articulación vacía que permite la relación entre *medio-escritura* y *medio-voz*, entre el texto y la voz del autor con sus competencias lingüísticas, su experiencia y percepción del propio lenguaje y la propia voz física, del rol que ésta tendría en su acción de hablar y de escribir, en su proceso creativo. Pues, si así es, tendría sentido, no sólo enfocar el problema de la voz en la poesía precisamente a partir de la «voz del autor», sino también preguntar a los poetas lo que piensan al respecto.

Preguntar de forma directa a los autores a propósito de su propia voz, del rol que ella ha tenido y tiene en su escritura poética, parece, en efecto, un ejercicio muy útil a la hora de enfrentarse con la polisemia de lo que ese elemento significa. Dejando este tema para el apartado relativo a las entrevistas, aquí se continúa considerando la voz grabada en la lectura

del poeta como la *manera* en que el gesto vocal de una presencia humana histórica se ha articulado en un momento específico y que gracias a la tecnología de la grabación continúa dirigiéndose infinitamente a quien la escucha. Dentro del horizonte hermenéutico de nuestro discurso, de hecho, estas grabaciones son equiparables a unos documentos, unos objetos culturales discretos que se pueden relacionar entre sí y con otros objetos culturales y artísticos de naturaleza diferente.

Como se vuelve a leer un texto impreso, una grabación podemos volver a escucharla infinitas veces. Además, contrariamente al caso de una *performance*, un *happening* o un evento en vivo, estos audios son unidades definidas y reproducibles. La reproducibilidad representa, de hecho, el paradigma fundamental de una grabación y la voz humana que, reiterándose de forma potencialmente infinita, nos llega a través de diferentes dispositivos, se llama oralidad secundaria (Ong 1982, 134-5), o mediatizada (Zumthor 1991, 253-4). En tanto que característica intrínseca de cualquier grabación, esa reproducibilidad afecta directamente a su potencial interpretativo. La posibilidad de ser reiterados indefinidamente implica también la posibilidad de enfrentar críticamente la misma grabación por parte de quien escucha.

Con respecto a esto, en un pasaje del cuento titulado *Le voci* del italiano Claudio Magris, se encuentra una verdadera fenomenología de la escucha en relación a unas voces grabadas:

È inutile che mi vengano a dire che è sempre la stessa registrazione, lo so anch'io, ma... ecco, è come guardare una fotografia. È sempre la stessa, ma ogni volta emerge o scompare qualcosa di nuovo; adesso c'è una malinconia in quella piega della bocca che prima sorrideva - e sorride ancora, si capisce, la fotografia è quella, ma come la guardi di nuovo vedi un'increspatura dolorosa in quel sorriso, una linea più scavata, un'ombra più profonda. (Magris 1995, 25)

En el hermoso cuento de Magris, el personaje que habla escucha obsesivamente los mensajes vocales de algunos contestadores telefónicos. Tiene un actitud crítica, debida precisamente a su alucinación, y hace que la reproducibilidad de las voces grabadas y siempre idénticas a sí mismas se convierta en la condición fundamental para que él pueda interpretarlas de forma diferente cada vez que las escucha. El cuento de Magris, y en particular el fragmento citado, parece sugerir una manera correcta de enfrentarse como oyentes críticos a las grabaciones que reproducen la voz de un poeta que lee un propio texto: es decir, pensar en una grabación de audio *al igual que* en un texto impreso.

En otras palabras, como ocurre en el caso de un texto impreso que podemos volver a leer e interpretar todas las veces que queramos, podemos volver a escuchar una grabación un número infinito de veces y, cada vez,

interpretarla de forma diferente. El recurso tecnológico no quita la maravilla o el terror que, como anotaba Zumthor, hace milenios advertían nuestros lejanos antepasados al escuchar los fenómenos acusmáticos de los que no podían reconocer el origen (1991, 14-15). Aunque la familiaridad de los hombres contemporáneos con estos tipos de fenómenos acústicos es ciertamente mucho más estrecha y normal que la de sus antepasados prehistóricos, el historiador y antropólogo suizo parece estar en lo cierto cuando dice que en estas grabaciones siempre queda algo por descubrir.

1.3.2 La «escucha crítica»

Para escuchar las voces como el personaje de Magris, es decir, desde la perspectiva de su unicidad y dentro a la reproducibilidad de las grabaciones, hay que sintonizarse en el registro fenomenológico de la escucha. En este sentido, en el libro *All'ascolto* de Jean-Luc Nancy, el acto de escuchar se vuelve reflexivo y se dirige, como un verdadero «oído filosófico», hacia lo que surge del acento, del tono, del timbre, de la resonancia y hasta del ruido (2004, 7). La escucha, según el filósofo francés, nos devuelve a la presencia del venir y del pasar, del extenderse y del penetrar del sonido, mientras el *sujeto a la escucha* se encuentra ya abierto en el medio de un espacio y de un tiempo abiertos, ellos mismos, *al y por* el sonido que a su vez, «come vibrante 'piegarsi e dispiegarsi' di un'onda che trascorre e si spande creando *in (dentro) sé e da (fuori) sé* una pluralità di 'connessioni e consonanze'» (Lisciani Petrini 2004, XXI). A ese sujeto que escucha, el sonido *le acuerda* (le otorga) siempre un sentido. Así, según la hermosa definición de la editora Enrica Lisciani Petrini que escribe la introducción de la edición italiana, el sujeto que escucha siempre es un *diapasón-sujeto*.

Todos y cada uno de nosotros somos *diapasón-sujetos* tocados por los sonidos que nos alcanzan y nos penetran continuamente *de y por* todas partes. Es más: penetrándonos, estos sonidos resuenan dentro de nosotros, mueven nuestras membranas auriculares y producen ecos en las cavidades más internas de nuestro cuerpo. Cavidades desde las cuales también sentimos originarse nuestros propios sonidos, nuestra propia voz. El sujeto que escucha, es decir este *diapasón-sujeto*, siempre está dentro de los sonidos a los que, resonando, él mismo puede acordarse tal y como ocurre con un instrumento musical. Ahora bien, de tales sonidos, algunos son simples ruidos, mientras que otros son sonidos inteligibles, como el lenguaje y tipos específicos de lenguajes como el discurso poético.

La disposición a este tipo de escucha, especialmente para los textos poéticos, la pide directamente la voz, según Nowell-Smith: en la poesía, la voz requiere y estimula un «*auditory thinking*» (2015, 7), un pensamiento auditivo, un oído filosófico externo a - aunque no en competición con - la epistemología video-céntrica que Cavarero denuncia como dominante

(2008, 50). Se trata, pues, de una forma de pensar que se origina de una escucha consciente y que moviliza la atención crítica del que escucha. Un pensamiento que escucha y, al mismo tiempo, «a practice of listening» (Nowell-Smith 2015, 7), una práctica de escuchar la poesía que tiene como objeto las diferentes maneras en que se mueven acústicamente y en el tiempo las voces de los diferentes autores prestando atención a los contornos prosódicos y a los datos paralingüísticos que aquellas voces proporcionan.

En otras palabras, una escucha que enfrente críticamente las grabaciones donde los poetas interpretan vocalmente – o sonorizan, leen en voz alta – sus poemas es una escucha interesada en primer lugar en reconocer las diferencias que existen en relación al texto poético al que se refieren. Una escucha de este tipo, además, registrará esas diferencias a partir de la voz del autor reflejando el *movimiento* que su lectura imprime al mismo texto sobre todo en relación a su versificación. Como veremos en el apartado siguiente, a este propósito un punto de partida es la transcripción de la acción de la voz que en la lectura del autor cambia esa versificación operando sobre recursos básicos del lenguaje poético como el encabalgamiento y la cesura.

Ese tipo de transcripción marca las pausas en la línea de la prosodia y la continuidad de los bloques fónicos que superan el límite del verso. En cierto modo, corresponde a lo que en el análisis de la dinámica prosódica se define como ‘método subjetivo’ (Albano Leoni 2015, 80). A éste, se apareja el ‘modelo instrumental’ que utiliza herramientas de análisis de la señal acústica producida por la voz. Tales instrumentos se utilizan en la fonética acústica para analizar las características paralingüísticas o supra-segmentales como la duración y el ritmo, la intensidad o volumen, la frecuencia fundamental o *pitch*, la entonación, etc. Estas herramientas analizan el espectro de la señal dinámica en cada momento y proporcionan una representación que evidencia simultáneamente la estructura espectral instantánea y sus variaciones en el tiempo (Albano Leoni 2015, 100).

En la red existen programas que hacen este tipo de análisis científico de la señal acústica de la voz y visualizan su espectrograma. En su metodología de indagación del ritmo poético, Reuven Tsur combina los estudios de métrica tradicional con el espectrograma de algunas grabaciones de la voz de actores leyendo poemas clásicos de la literatura inglesa. Hablando de modelos de representación de la prosodia, Albano Leoni distingue dos diferentes clases:

quella delle rappresentazioni tendenti al continuo, all’analogico, all’olistico (dette rappresentazioni per profili, ingl. *contours*, considerate tendenzialmente «fonetiche») e quelle delle rappresentazioni tendenti al discreto e al categoriale (dette per livelli, ingl. *levels*, considerate tendenzialmente «fonologiche»). (Albano Leoni 2009, 58)

Al igual que Tsur, también al lingüista italiano le parece más adecuado representar la complejidad y la potencia semiótica de la prosodia a través de un modelo de figuración razonablemente holístico, o gestáltico, capaz de reconocer en el perfil prosódico las componentes salientes (2009, 62). Fiel a la perspectiva fenomenológica, Tsur admite que lo más importante es la interpretación activa del sujeto que escucha, es decir, de ese *diapasión-sujeto* que está operando continuamente en relación hermenéutica con el fenómeno acústico de la voz. Ambos, Tsur y Albano Leoni, se inclinan por esa perspectiva gestáltica en relación a la dinámica prosódica, el primero estrictamente en relación al ritmo de la poesía, mientras que el segundo más en general en relación a la cuestión del habla.

La acción de escuchar, más o menos atenta, activa y competentemente, para que sea «crítica» necesita sin embargo que quien escucha no sólo tenga adecuadas capacidades lingüísticas, sino también cierta familiaridad con los fenómenos relacionados al lenguaje poético. La persona que escucha críticamente tiene que buscar más allá del mero significado lingüístico-lexical de lo que escucha, especialmente si se trata de poesía. Quien escucha está plenamente en relación hermenéutica con la grabación de la voz del autor que lee un poema. En este sentido, parece muy útil el método gestáltico de ‘percepción fisiognómica auditiva’ sugerido por Albano Leoni que establece un paralelismo con la percepción de la fisiognómica de la vista aunque precisa que «la percezione fisiognomica uditiva si esercita su un oggetto che è nel tempo e i cui costituenti sono percepiti in successione» (2002, 167 nota 5).

Hablando de Bühler y de su idea de ‘rostro fónico’ de las palabras, Albano Leoni escribe:

la percezione e il riconoscimento del parlato avvengono in modo olistico, secondo una modalità gestaltica, di tipo fisiologico: viene cioè riconosciuto il tutto rappresentato da una silhouette fonica, in modo analogo a quello in cui si riconoscono volti o oggetti familiari. (Albano Leoni 2002, 170)

Además de reconocer la naturaleza activa y gestáltica, holística, de la percepción humana, bien a nivel visivo (simultánea: espacio), bien a nivel auditivo (en sucesión: tiempo), Albano Leoni considera la dimensión dialógica como determinante. Aunque él se refiere siempre a la comunicación, la misma dimensión del diálogo es inherente también a la relación hermenéutica activada por el crítico que, en tanto que *diapasión-sujeto*, escucha la voz del autor leyendo su texto poético contenida en una grabación para finalmente interpretarla. Como en la comunicación, también en la economía de esta relación interpretativa, el rol del oído en relación a la prosodia se vuelve fundamental. Contrariamente al habla, el oído es «coessenziale alla nostra biologia» (2001, 50) y la percepción auditiva de la lengua es «oggetto di studio e di discussione in un ambito

disciplinare che risulta dalla felice commistione di psicoacustica, psicolinguistica, neurolinguistica e fonetica» (2001, 49).

La cuestión de la percepción del habla es interesante, ya que cierta psicolingüística piensa que la capacidad del oído humano de reconocer, comprender y aprender una lengua – la propia, pero también una diferente de la materna – se conecta a la capacidad de reconocer los sonidos. Albano Leoni escribe que ya parece probado que «la capacità di categorizzare suoni (linguistici e non) da parte del feto e del neonato si costruisce su esperienze uditive prelinguistiche e quindi biologicamente determinate» (2001, 56). Estudios de psicoacústica, además, muestran que la actividad de decodificación de lo que escuchamos se basa en la colaboración de dos mecanismos: uno primitivo, innato, relacionado a las capacidades auditivas en sí, y otro idiolingüístico, aprendido y basado en esquemas.

En esta dinámica se articulan el conjunto de los fenómenos rítmicos y de entonación que constituyen la prosodia de cada hablante. Por eso es tan difícil de estudiar: porque los valores que determinan la entonación son, por una parte, «sempre e tutti radicalmente relativi, valutabili e interpretabili solo in rapporto a ciò che segue e a ciò che precede all'interno dell'intera unità prosodica considerata» (2001, 58); y por otra, porque esta variabilidad prosódica siempre es el reflejo de diferencia, aunque mínima, en las intenciones del que habla, lo cual significa que «ad una variazione prosodica corrisponde sempre una variazione semantico-pragmatica dell'enunciato, perfettamente chiara a chi ascolta» (2001, 58).

En este sentido, entonces, la persona que quiere afinar su oído hacia una escucha crítica de las variaciones prosódicas y las otras cualidades de la voz de un poeta que lee en voz alta un propio texto tiene que aprender la 'gramática de la prosodia' que ese autor comparte con los hablantes de la lengua que conoce perfectamente y en la que escribe. Se trata de una gramática que los lingüistas no acaban de comprender del todo y a través de la cual, sin embargo, la prosodia no sólo consigue comunicar un número elevado de sentidos a partir de la misma secuencia, sino dominar tanto las secuencias sintácticas, utilizando procesos como la focalización y la puesta en relieve, como la componente semántica. Estamos en el espacio delimitado por un lado por la psicoacústica y, por otro, por la relevancia comunicativa. En este espacio tendrá que moverse el crítico que quiera perseguir la práctica de una escucha verdaderamente crítica.

1.4 Propuestas (de) prácticas

En este apartado, se intentará aplicar lo que se ha definido como una escucha crítica dirigida al tipo específico de grabaciones que interesan a este trabajo. Los ejemplos que ilustraré más adelante se refieren a unos poemas de Claudio Rodríguez, contenidos en las grabaciones que tenemos

de él publicadas por Visor y la Residencia de Estudiantes, de Manuel Vázquez Montalbán, cuya voz está grabada en un video documental hecho por RTVE del que se extrajo la banda de audio, y finalmente de Juan Vicente Piqueras, uno de los poetas cuyas grabaciones figuran en Phonodia. Las prácticas hermenéuticas se desarrollarán siempre en contacto directo con aquellos audios y a partir de la relación que estos establecen con los textos que convocan, mostrando de qué manera se pueden abrir nuevos caminos interpretativos acompañando y ayudando el trabajo del filólogo.

1.4.1 Las transcripciones: la voz reescribiendo el texto

Para el que escucha con cierto cuidado una grabación en que un poeta lee en voz alta uno de sus poemas y al mismo tiempo sigue con los ojos el texto de donde el poeta está leyendo es bastante común notar que entre estos dos polos existen diferencias. Muy a menudo, de hecho, lo que se escucha en una grabación de este tipo difiere con respecto al texto que se encuentra en la página. En medida mayor o menor según los casos, la voz del autor en la lectura le imprime al texto un *movimiento*. En efecto, como se ha visto, dentro de la estructura de un poema, la voz de autor puede *cambiar de sitio* a elementos del lenguaje poético tan importantes como el encabalgamiento y la cesura modificando profundamente su versificación canónica tal y como aparece en la página del libro.

Con respecto a la versificación y sus dos recursos fundamentales, en un breve capítulo titulado «Idea de la prosa», contenido en el libro homónimo, Giorgio Agamben desarrolla una reflexión interesante. Agamben empieza poniendo en tela de juicio la definición del verso:

È un fatto sul quale non si rifletterà mai abbastanza che nessuna definizione di verso sia perfettamente soddisfacente, tranne quella che ne certifica l'identità rispetto alla prosa attraverso la possibilità dell'*enjambement*. Né la quantità, né il ritmo, né il numero delle sillabe - tutti elementi che possono occorrere anche in prosa - forniscono, da questo punto di vista, un discrimine sufficiente: ma è senz'altro poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico (ogni verso in cui l'*enjambement* non è, attualmente, presente, sarà, allora, un verso con *enjambement* zero), prosa quel discorso in cui ciò non è possibile. (Agamben 2002, 19)

El lenguaje de la poesía - también el de la poesía en verso libre - sería, por lo tanto, ese discurso donde métrica y sintaxis se oponen inexorablemente. A este propósito Agamben muestra lo que se vuelve visible en el encabalgamiento:

L'enjambement esibisce una non-coincidenza e una sconnesione fra l'elemento métrico e elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso, quasi che, contrariamente a un diffuso pregiudizio, che vede in essa il luogo di una raggiunta, perfetta adesione fra suono e senso, la poesía vivesse, invece, soltanto del loro íntimo discordo. (Agamben 2002, 20)

El encabalgamiento es lo que se podría llamar la abertura a una íntima discordia del lenguaje poético, a esa diferencia *entre* el elemento métrico y el elemento sintáctico, entre sonido y sentido, entre *phoné* y *lógos*, voz y texto. Sin embargo, este no es el único recurso que muestra la no-coincidencia de estos dos elementos del lenguaje y crea una desconexión entre el ritmo y el sentido, fragmentándolos. El otro elemento que rompe el ritmo *dentro* del mismo verso es, de hecho, la cesura, la pausa silenciosa y llena de sentido lógico que divide la unidad del ritmo métrico en dos hemistiquios. A propósito de este otro recurso, comentando un dístico del poeta italiano Sandro Penna – «io vado verso il fiume su un cavallo | che quando io penso un poco un poco egli si ferma» –, en otro breve capítulo titulado «Idea della cesura», Agamben muestra que, en la poesía, el elemento sonoro del lenguaje y el sentido han estado siempre contrapuestos:

Commentando Ap.19.11, in cui il logos è descritto come un cavaliere «fedele e verace» che cavalca un cavallo bianco, Origene spiega che il cavallo è la voce, la parola come proferimento sonoro che «corre con più slancio e più rapidità di qualsiasi destriero» e che solo il logos rende intelligibile e chiara. [...] L'elemento, che arresta lo slancio métrico della voce, la cesura del verso è, per il poeta, il pensiero. (Agamben 2002, 23)

Finalmente, Agamben concluye su reflexión diciendo que «il trasporto ritmico, che muove lo slancio del verso, è vuoto, è soltanto trasporto di sé. Ed è questo vuoto che, come *pura parola*, la cesura – per un poco – pensa, tiene in sospenso, mentre un poco si ferma il cavallo della poesía» (2002, 24). La voz, según Agamben, se puede comparar con el caballo de la poesía nombrado por Orígenes y, por eso, el ímpetu rítmico de la poesía misma, el impulso del verso más allá de sí mismo: es decir, el encabalgamiento. Por otra parte, la cesura, la pausa y el silencio que la constituye, sería lo que bloquea ese ímpetu y le da – o le dicta – el tiempo en sentido rítmico. Esta sería la articulación entre *phoné* e *lógos*, entre la «tensione e lo scarto [...] fra il suono e il senso, fra la serie semiotica e quella semantica» (1996, 113).

Encabalgamiento y cesura son elementos en todo caso bastante fáciles de identificar a través de una escucha empírica del movimiento que la voz le imprime al texto. De ahí, es posible redactar una transcripción que de alguna forma refleje las pausas evidentes en la línea de la prosodia y la continuidad de los bloques fónicos que superan el límite del verso. Es

posible ayudar este tipo de escucha también con instrumentos que miden y visualizan la señal sonora de la voz en estas grabaciones. Tales instrumentos se utilizan en la fonética acústica para analizar las características paralingüísticas o supra-segmentales de la prosodia, como la duración y el ritmo, la intensidad o volumen, la frecuencia fundamental o *pitch*, la entonación, etc.

1.4.1.1 «Alto jornal» y «Siempre la claridad viene del cielo»

«Alto jornal» es un texto publicado por Claudio Rodríguez en 1958 dentro de *Conjureros*, su segunda colección después de *Don de la ebriedad* (1953). Se trata de un poema muy regular, constituido por 16 endecasílabos, metro que este poeta utiliza mucho al comienzo de su actividad. En la grabación que se encuentra en el CD adjunto al libro *Antología personal* publicado por Visor en 2000 y que se puede encontrar también en línea, el lector-oyente puede experimentar cómo, al leerlo en voz alta, su autor deconstruye la métrica de su propio poema. Tal deconstrucción se nota a la simple escucha de la grabación de audio – aunque la calidad no sea muy alta – y confrontando directamente los movimientos de la voz de Rodríguez con su texto. Se presenta aquí primero el texto publicado, con su versificación, y más abajo la transcripción del mismo texto según las pausas impuestas por la voz del propio autor-lector tal y como se manifiesta al oído.

Alto jornal

- Dichoso el que un buen día sale humilde
 y se va por la calle, como tantos
 días más de su vida, y no lo espera
 y, de pronto, ¿qué es esto?, mira a lo alto
 5 y ve, pone el oído al mundo y oye,
 anda, y siente subirle entre los pasos
 el amor de la tierra, y sigue, y abre
 su taller verdadero, y en sus manos
 brilla limpio su oficio, y nos lo entrega
 10 de corazón porque ama, y va al trabajo
 temblando como un niño que comulga
 mas sin caber en el pellejo, y cuando
 se ha dado cuenta al fin de lo sencillo
 que ha sido todo, ya el jornal ganado,
 15 vuelve a su casa alegre y siente que alguien
 empuña su aldabón, y no es en vano.

Mi transcripción:

[Alto jornal]¹⁸

Dichoso |
 el que un buen día |
 sale humilde |
 y se va por la calle, |
 como tantos > días más de su vida, |
 y no lo espera |
 y, de pronto, ¿qué es esto?, |
 mira a lo alto > y ve, |
 pone el oído al mundo y oye, |
 anda, |
 y siente subirle entre los pasos > el amor de la tierra, |
 y sigue, |
 y abre > su taller verdadero, |
 y en sus manos > brilla limpio su oficio, y nos lo entrega > de
 corazón |
 porque ama, |
 y va al trabajo > temblando |
 como un niño que comulga |
 mas sin caber en el pellejo, |
 y cuando |
 se ha dado cuenta al fin de lo sencillo |
 que ha sido todo, |
 ya el jornal ganado, |
 vuelve a su casa alegre |
 y siente que alguien > empuña su aldabón, |
 y no es |
 en vano. ||

Como se puede intuir, en la transcripción del movimiento de la voz que se propone aquí, la barra vertical | indica una pausa, una cesura, un corte en el avanzar de la voz, en su trayecto durante la lectura. Por otra parte, el signo > indica el punto donde hay un encabalgamiento, o sea, cuando la voz del autor-lector no se detiene al final de un verso sino que sigue su movimiento prosódico pasando al verso siguiente. Este tipo de transcripción, que se ha hecho con sólo escuchar empíricamente el poema, se puede comprobar a través de los instrumentos que en lingüística sirven para el análisis prosódico del habla. En este caso, he utilizado el programa

18 En la grabación, el autor no dice el título del poema.

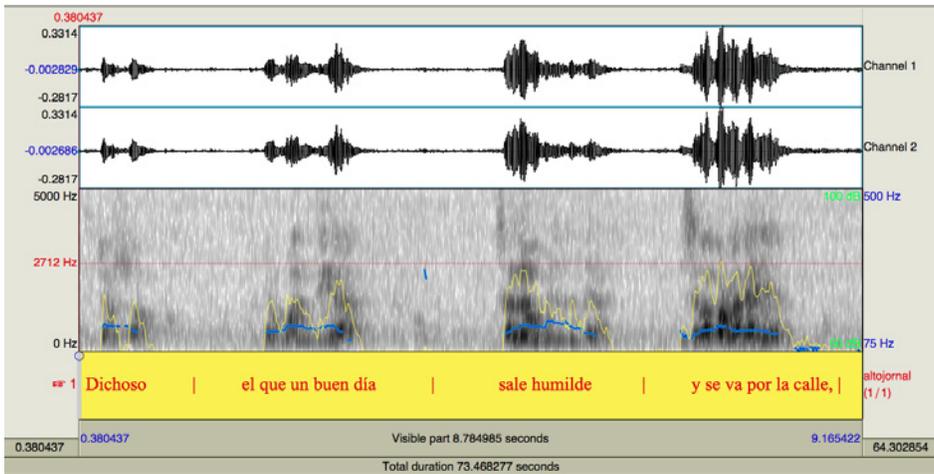


Figura 2.

PRAAT,¹⁹ un software gratuito para el análisis científico del habla diseñado y desarrollado por Paul Boersma y David Weenink de la Universidad de Ámsterdam. Con PRAAT se puede visualizar el espectrograma de la voz grabada y, entre otras cosas, se puede analizar la entonación, la intensidad o el volumen.

En la primera imagen (fig. 2) se ve claramente cómo la voz del autor-lector descompone el primer verso del poema en tres partes distintas seguidas por el primer hemistiquio del v. 2 que parece mantener el mismo compás. Esta descomposición realizada *en y por* la voz del autor-lector, allá donde estaba un endecasílabo, origina un trisílabo, un pentasílabo y un cuatrísílabo que son los tres primeros versos de la transcripción realizada escuchando la grabación. La misma tripartición del primer verso se ve claramente también en la escansión de la voz del autor-lector hecha por PRAAT donde se notan unos bloques fónicos muy claros y distintos.

En la imagen siguiente (fig. 3), por otra parte, se aprecia cómo el segundo hemistiquio del v. 8, todo el v. 9 y la primera parte del v. 10 corresponden a un único bloque fónico, el más largo del poema. En él, la voz del autor-lector adquiere cierta velocidad y no se detiene tampoco en correspondencia del signo de puntuación, es decir, la coma que divide gráficamente el endecasílabo en un setenario y un cuatrísílabo. Al contrario,

¹⁹ PRAAT funciona con varios sistemas operativos y se encuentra en red: <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/> (2018-02-20).

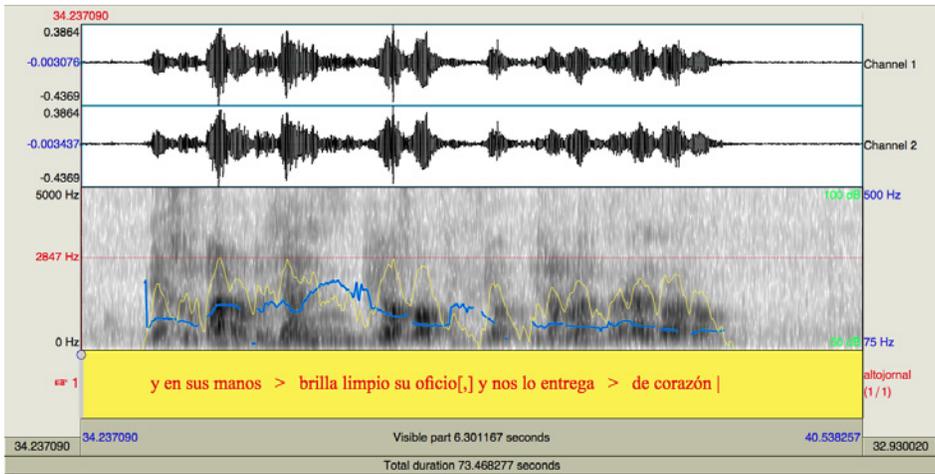


Figura 3.

en este punto la voz realiza dos encabalgamientos seguidos articulando la secuencia de palabras en un único bloque fónico.

A partir de estas primeras tentativas de poner en relación y de conectar el texto y la voz del autor-lector, el *medio-escritura* y el *medio-voz*, se puede decir que Rodríguez es un poeta que lee sus propios textos de forma muy libre. Aunque la estructura del poema es bastante regular, con una métrica clara y rigurosa, el autor-lector cuando lo vocaliza decide descomponer la estructura métrica a favor de una de tipo sintáctico dando importancia a su aspecto semántico. Con su prosodia particular, cada vez que lee ese poema Rodríguez puede *re-modular* su texto en favor de una mejor comprensión del mismo según un esquema de cesuras y encabalgamientos no escritos que decide ejecutar durante la misma lectura.

Los otros elementos prosódicos supra-segmentales o paralingüísticos con los que el autor-lector consigue producir esta verdadera *reescritura* o *re-modulación* del texto *en* y *por* su propia voz son, pues, la velocidad y el ritmo, la intensidad (o sea el volumen con que la voz articula los acentos) y la frecuencia fundamental (o, en inglés, *pitch*) que proporciona la información con respecto a la entonación que puede ser declarativa, interrogativa, suspensiva, etc. En «Alto jornal», el momento con mayor intensidad se da en el v. 5 cuando la voz del Rodríguez pronuncia «[...] pone el oído al mundo y oye» (v. 5) y en correspondencia del sonido vocálico anterior de la /i/ llega a unos 85 dB.

Al igual que en el verso anterior donde el sujeto «[...] mira a lo alto | y ve [...]» (v. 4), aquí la voz del autor-lector marca de forma clara el propio

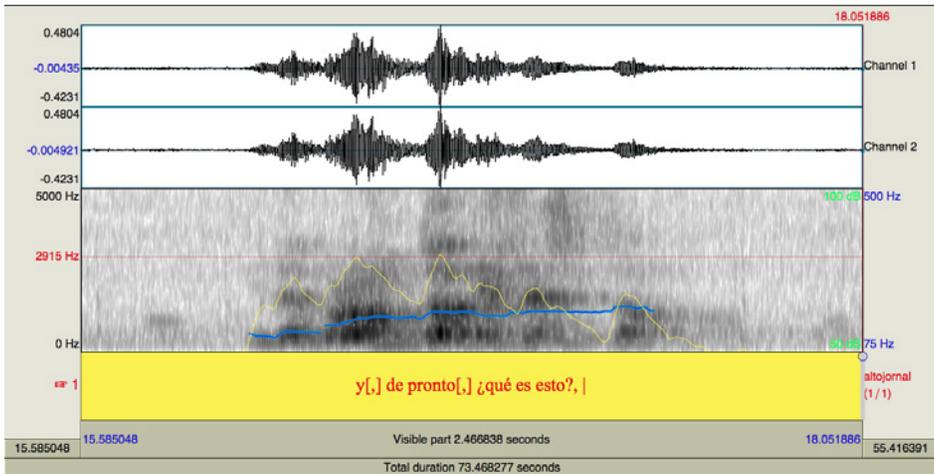


Figura 4.

instante en el que empieza la epifanía poética, la contemplación, concepto fundamental de toda la poética de Rodríguez. Como ocurre a menudo en la poesía del poeta zamorano, el momento de la revelación poética está precedido de una interrogación: el análisis prosódico del trisílabo «[...] ¿qué es esto? [...]» (v. 4) muestra en azul (fig. 4) la inclinación hacia arriba de la frecuencia fundamental, o *pitch*, hacia el final de la unidad tonal precisamente como ocurre al hacer una pregunta en el habla natural.

La voz de Rodríguez marca también otros momentos en el texto recurriendo al *pitch* en combinación con la duración. Al principio del v. 9, cuando dice «brilla limpio su oficio, y nos lo entrega», su voz pronuncia durante casi 0,40 segundos (es decir, por casi la mitad de un segundo) el sonido nasal /m/ haciendo hincapié precisamente sobre sus características de sonoridad y gracias a su posición final en la sílaba acentuada /lim-/ (fig. 5). Durante este tiempo, mientras que la intensidad disminuye, la frecuencia fundamental aumenta hasta llegar a 257 Hz marcando claramente el adjetivo «limpio» dentro del verso.

Estos gestos vocales con los que Rodríguez tiende a marcar ciertas palabras o grupos de sonidos dentro de sus versos es algo constante en las lecturas que podemos escuchar en las grabaciones que tenemos de él. Además, como tenemos grabaciones diferentes del mismo poema podemos incluso confrontar en el tiempo los eventuales cambios que se produjeron en la práctica de lectura de este autor. Es el caso del famoso poema «Siempre la claridad viene del cielo» con que se abre su primer libro, *Don de la Ebriedad*, publicado en 1953.

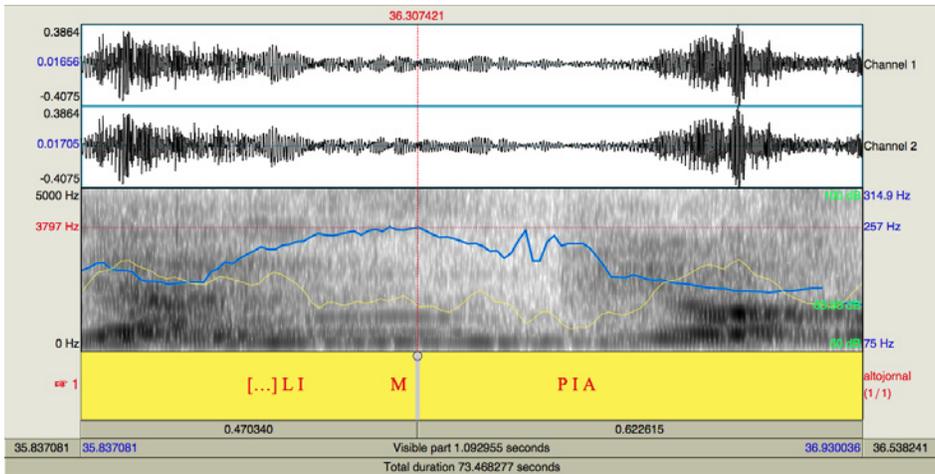


Figura 5.

- Siempre la claridad viene del cielo;
 es un don: no se halla entre las cosas
 sino muy por encima, y las ocupa
 haciendo de ello vida y labor propias.
- 5 Así amanece el día; así la noche
 cierra el gran aposento de sus sombras.
 Y esto es un don. ¿Quién hace menos creados
 cada vez a los seres? ¿Qué alta bóveda
 los contiene en su amor? ¡Si ya nos llega
- 10 y es pronto aún, ya llega a la redonda
 a la manera de los vuelos tuyos
 y se cierne, y se aleja y, aún remota,
 nada hay tan claro como sus impulsos!
 Oh, claridad sedienta de una forma,
- 15 de una materia para deslumbrarla
 quemándose a sí misma al cumplir su obra.
 Como yo, como todo lo que espera.
 Si tú la luz te la has llevado toda,
 ¿cómo voy a esperar nada del alba?
- 20 Y, sin embargo -esto es un don-, mi boca
 espera, y mi alma espera, y tú me esperas,
 ebria persecución, claridad sola
 mortal como el abrazo de las hoces,
 pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.

Ésta es la versión canónica del texto. Sin embargo, si escuchamos la primera de las dos grabaciones audio que poseemos, se nota que el texto leído por la voz el autor cambia de forma consistente. Esta grabación se encuentra en el CD incluido en el libro *La voz de Claudio Rodríguez* publicado en 2003 por la Residencia de Estudiantes, en la serie «Poesía en la Residencia». Allí, el 22 de noviembre de 1989, Rodríguez había ofrecido una lectura antológica de sus poemas: el volumen recoge el audio de la lectura y su transcripción.

En ella, tras la exposición de algunas de sus ideas sobre la poesía, el poeta lee y comenta poemas de cada uno de sus libros: *Don de la ebriedad* (1953), *Conjuros* (1956), *Alianza y condena* (1965), *El vuelo de la celebración* (1976) y *Casi una leyenda* (1991), que en ese momento todavía era inédito y del que, como veremos más adelante, en esta lectura dio a conocer versiones de algunos poemas algo distintas de las que finalmente aparecieron cuando el libro se publicó. La calidad del sonido es buena y la voz de Claudio Rodríguez se puede escuchar de forma bastante clara, también cuando lee este poema.

Transcribo aquí otra vez el texto siguiendo las sugerencias de la voz del autor-lector y evidenciando los encabalgamientos y las pausas que el mismo Rodríguez *mueve* en su lectura. En otras palabras, tal y como su voz *reescribe* el texto:

Siempre la claridad viene del cielo; |
 es un don: |
 no se halla entre las cosas > sino muy por encima, |
 y las ocupa > haciendo de ello vida y labor propias. |
 Así amanece el día; así la noche > cierra el gran aposento de
 sus sombras. |

Y esto es un don. |
 ¿Quién hace menos creados > cada vez a los seres? |
 ¿Qué alta bóveda > los contiene en su amor? |
 ¡Si ya nos llega > y es pronto aún, ya llega a la redonda |
 a la manera de los vuelos tuyos > y se cierne[,] y se aleja y[,]
 aún remota, |

nada hay tan claro como sus impulsos! |
 Oh, claridad sedienta de una forma, |
 de una materia para deslumbrarla |
 quemándose a sí misma |
 al cumplir su obra. |
 Como yo, |
 como todo lo que espera. |
 Si tú la luz te la has llevado toda, |
 ¿cómo voy a esperar nada del alba? |

Y, sin embargo -esto es un don-, mi boca > espera[,] y mi alma
 espera[,] y tú me esperas, > ebria
 persecución, claridad sola > mortal |
 como el abrazo de las hoces, |
 pero abrazo hasta el fin |
 que nunca afloja. ||

La segunda grabación que poseemos se encuentra, junto a la del poema «Alto jornal», en el CD adjunto al libro *Antología personal* publicado por Visor. En este caso, no hay ninguna pista de cuándo se grabó, ni dónde o cómo se hizo. La calidad del sonido, además, no es buena: la voz del poeta se escucha muy lejana y hay cierto ruido de fondo. Sin embargo, se puede hacer el mismo ejercicio de transcripción también con esta segunda grabación y, como se puede fácilmente imaginar, el resultado que se obtiene es un movimiento y una *re-modulación* del texto una vez más diferentes:

Siempre la claridad viene del cielo; |
 es un don: |
 no se halla entre las cosas |
 sino muy por encima, |
 y las ocupa > haciendo de ello vida y labor propias. |
 Así amanece el día; |
 así la noche |
 cierra el gran aposento de sus sombras. |
 Y esto es un don. |
 ¿Quién hace menos creados > cada vez a los seres? |
 ¿Qué alta bóveda > los contiene en su amor? |
 ¡Si ya nos llega > y es pronto aún, |
 ya llega a la redonda |
 a la manera de los vuelos tuyos |
 y se cierne, y se aleja y, aún remota, |
 nada hay tan claro |
 como sus impulsos! |
 Oh, claridad |
 sedienta de una forma, |
 de una materia |
 para deslumbrarla |
 quemándose a sí misma |
 al cumplir su obra. |
 Como yo, |
 como todo lo que espera. |
 Si tú la luz te la has llevado toda, |
 ¿cómo voy a esperar nada del alba? > Y, sin embargo -esto es un

don-, mi boca > espera[,] y mi alma espera[,]
 y tú me esperas, > ebria persecución, |
 claridad sola > mortal | como el abrazo de las hoces, |
 pero abrazo hasta el fin |
 que nunca afloja. ||

Aquí es evidente una vez más cómo en sus lecturas Claudio Rodríguez opera a través de su voz una verdadera transformación del texto. Además, a partir de esta clara tendencia del autor-lector, se podría fácilmente sospechar que cada lectura acabaría siendo muy diferente de las otras. Sin duda se trata de una sospecha con cierto fundamento; y sin embargo, lo que sorprendentemente evidencian estas transcripciones de las dos lecturas - entre ellas, sin duda muy diferentes y realizadas en lugares, situaciones y años distintos - es que existen puntos donde las dos versiones vocales coinciden. Como si, incluso con una distancia de años, la voz del autor-lector conservara - o recordada - el mismo patrón.

Aquí me refiero al primer verso, «Siempre la claridad viene del cielo», siempre leído tal y como está escrito dentro del ritmo del endecasílabo. O en la larga pausa tras el tetrasílabo «es un don [...]» del v. 2 que anticipa en su formulación ese «Como yo [...]» del v. 17, también seguido de una pausa muy larga en ambas lecturas. Véase también el endecasílabo final que, en las dos grabaciones, la voz del autor-lector lo transforma en un dístico - un setenario y un pentasílabo - otra vez gracias a una pausa interna, una cesura muy marcada. Por lo demás, las dos lecturas difieren bastante, pero esto no impide que se pueda intentar una interpretación comparada, tal vez considerando también recurrencias del gesto vocal del autor en las lecturas de otros poemas.

Desde este punto de vista, Claudio Rodríguez parece un autor-lector ejemplar, ya que cuando presta su voz a sus poemas casi siempre modifica la disposición y la composición métrica de los versos utilizando todos los medios prosódicos a su disposición. Asimismo, tampoco está exento de fallos o *lapses* que determinan cambios consistentes en los poemas. Es, por ejemplo, el caso del audio de «Antes una pared de adobe» en la misma *Antología personal*. En el v. 12, la voz del autor-lector cambia una sílaba y, de este modo, el hipotético «Si» del texto se vuelve la exclamación «Oh». Este último ejemplo que nos revela el ejercicio de la escucha a favor de la transcripción está relacionado no sólo con el *movimiento* y la *remodulación* de los elementos básicos del poema, sino con un *cambio* más profundo para el que se requiere una perspectiva claramente filológica.

1.4.2 El punto de escucha filológico

El ejercicio de transcribir el texto vocalizado por el autor-lector se vuelve una práctica muy interesante cuando, por ejemplo, el crítico se enfrenta a una grabación que conserva la versión de un texto poético en una lección diferente o previa a la canónica, es decir, la que se publicará en el libro. Con respecto a esto, en su magnífico libro titulado *Flatus Vocis* y completamente dedicado a la voz, el filósofo italiano Corrado Bologna escribe que:

La filologia dovrà tener conto, forse, in futuro, del *textus ne varietur* stabilito «a voce», su nastro, dall'autore stesso (è il caso di Ungaretti, e di molti altri). Per la prima volta, la «viva voce» di un poeta può esser chiamata a testimoniare dell'intenzione originaria, nel processo ecdotico; e d'altro canto, non aveva già il fonografo attuato uno spostamento in favore della *auctoritas* vocale, rispetto al telegrafo, il cui messaggio non la vibrazione della voce, ma la sua trascrizione lanciava a distanza? (1992, 133)

Estas palabras abren sin lugar a dudas el camino para que la ecdótica contemporánea empiece a considerar las grabaciones que nos interesan como material de estudio de donde sacar información relevante para ir en busca de lo que está escondido en ellas. Al igual que en un manuscrito, una grabación que encierra una lectura con lecciones diferentes o una versión previa al poema publicado proporciona importantes datos, por ejemplo sobre la práctica de un autor, desvelando, a veces, pasajes creativos inesperados. El primer caso ejemplar que mencionaré se refiere otra vez a Claudio Rodríguez y se encuentra en la grabación realizada en la Residencia de Estudiantes en 1989, mientras que el segundo caso es el audio que se puede extraer de un documental que, siempre en 1989, RTVE dedicó al poeta *novísimo* Manuel Vázquez Montalbán.

1.4.2.1 «La mañana del búho»

Casi al final de la grabación contenida en el CD que viene con el libro *La voz de Claudio Rodríguez*, publicado en 2003 por la Residencia de Estudiantes, el autor decide leer unos poemas de su último libro, *Casi una leyenda*, que en ese momento era todavía inédito. La voz muy personal de Rodríguez empieza pues a leer el texto que aquí reproducimos en su doble versión: primero el texto tal y como se publicó dos años después en su versión canónica seguido por la transcripción del texto leído por el propio autor en la ocasión de la lectura en la Residencia a la que la grabación se refiere. En el ejercicio de esta transcripción me concentré bien en la *re-modulación* del texto por parte de la voz del autor-lector, bien en las

diferentes lecciones que contiene la grabación. La intención, en este caso, es mostrar la relación de tipo ecdótica que hay entre las dos versiones, la puramente textual y la vocal.

La mañana del búho

- Hay algunas mañanas
que lo mejor es no salir. ¿Y adónde?
La semilla desnuda, aquí, en el centro
de la pupila en plena
5 rotación
hacia tanta blancura repentina
de esta ola sin ventanas
cerca de la pared del sueño entre alta mar
y la baja marea,
10 ¿hacia dónde me lleva?
¡Si lo que veo es lo invisible, es pura
iluminación,
es el origen del presentimiento!
Es este otoño de madera y de ecos
15 de olivo y abedul
con la rapacidad del ala lenta
ladeando y girando,
con vuelo viejo avaro de la noche,
con equilibrio de la pesadilla,
20 con el pico sin cera, sin leche y sin aceite,
y el plumaje sin humo, la espuma que suaviza
la saliva, la sal, el excremento
del nido... Hay un sonido
de altura, moldeado
25 en figuras, en vaho
de eucalipto. No veo, no poseo.
¿Y esa alondra, ese pámpano
tan inocentes en la viña ahora,
y el vencejo de leña y de calambre,
30 y la captura de la liebre, el nácar
de amanecida y la transparencia
en pleamar naranja de la contemplación?
- ¿Y todo es invisible? ¡Si está claro
este momento traspasado de alba!
35 Este momento que no veré nunca.
Esta mañana que no verá nadie
porque no está creada,

esta mañana que me va acercando
al capitel y al nido.
40 ¿Y este aleteo sin temor ni viento,
la epidemia, el mastín y la crisálida
con la luz de meseta?
Cómo cantaba mayo en la noche de enero.
Junto al relieve y el cincel, la lima
45 y el buril hay ciudad,
mano de obra y secreto en cada grieta
de la oración y de la redención,
y la temperatura de la piedra
orientada hacia el este
50 con una ciencia de erosión pulida,
de quietud de ola en vilo, de aventura
que entra y sale a la vez. Ahí las escenas
de historia, teología, fauna, mitos
y la ley del granito, poro a poro,
55 su cicatriz en cada veta ocre,
el rito de la lágrima
en riesgo frío y cristalino en lluvia
y con el girasol que ya se lava
entre el búho y la virgen.
60 No hay espacio ni tiempo: el sacramento
de la materia.

¿Y qué voy a saber yo si a lo mejor mañana
es nuevo día?
Cuánta presencia que es renacimiento,
65 y es renuncia, y es ancla
del piadoso naufragio
de mi ilusión de libertad, mi vuelo...
Adivinanza, casi pensamiento
junto al hondo rocío
70 del polvo de la luz, del misterio que alumbra
este aire seguro,
esta salud de la madera nueva
y llega germinando
hasta el néctar sin prisa, bien tallado
75 en la jara quemada.
Es la gracia, es la gracia, la visión,
el color del oráculo del sueño,
la nerviación de la hoja del laurel,
la locura de la contemplación
80 y cuántas veces maldición, niñez,

sonando en cada ala con sorpresa.
 ¡El manantial temprano y el lucero
 de la mañana!
 Y el placer, la lujuria, el ruin amparo
 85 de la desilusión, el roce
 de mis alas pesadas, tan acariciadoras,
 casi entreabiertas cuando
 ya no hay huida ni aún conocimiento
 antes de que ahora llegue
 90 el arrebol interminable... ¡Día
 que nunca será mío y que está entrando
 en mi subida hacia la oscuridad!
 ¿Viviré el movimiento, las imágenes
 nunca en reposo
 95 de esta mañana sin otoño siempre?

En este caso es necesario un número mayor de elementos gráficos para describir no sólo el movimiento de la voz del autor-lector con signos o para los encabalgamientos [>] o para las pausas como la barra vertical [|] - cuya duración correspondería a la de una cesura en mitad del verso - y la barra vertical doble [||] - que indica una pausa más larga en la lectura de Rodríguez a menudo en correspondencia al final del verso -; sino también signos y formas que registren la relación entre la versión vocal y el texto canónico que se tomará como referente. Por esto, junto con mantener el número de versos correspondiente al del texto publicado, se ha decidido señalar en negrita las palabras o partes de versos que en el texto publicado en 1991 desaparecen, mientras que las tachaduras representan las palabras o las partes de versos que aún no están en la lectura de 1989 y que, en cambio, aparecen luego en el poema en su versión publicada. Aquí la transcripción.

La mañana del búho

Hay algunas mañanas |
 que lo mejor es no salir. | ¿Y adónde? ||
 La semilla desnuda, aquí, | en el centro >
 de la pupila | en plena >
 5 rotación ||
 hacia tanta blancura repentina |
 de esta ola | sin ventanas ||
 cerca de la pared del sueño | entre alta mar |
 y la baja marea, |
 10 ¿hacia dónde me lleva? ||
 ¡Si lo que veo es lo invisible, | es pura >

- que entra y sale a la vez. **ya con destino lejos de un pueblo
envilecido.** Ahí las escenas >
- de historia, teología, fauna, mitos |
y la ley del granito, poro a poro,
55 su cicatriz en cada veta ocre, >
el rito de la lágrima >
en riesgo frío y cristalina **orientación en sin** lluvia |
y con el girasol que ya se lava
entre el búho y la virgen.
60 ~~No hay espacio ni tiempo: el sacramento
de la materia.~~
- ¿Y qué voy a saber | ~~yo si~~ **que** a lo mejor mañana |
es nuevo día? ||
Cuánta presencia | que es renacimiento, >
65 y es renuncia, y es ancla >
del piadoso naufragio >
de mi ilusión de libertad, mi vuelo... |
Adivinanza, | casi pensamiento >
~~junto al hondo rocío~~
70 del polvo de la luz, del misterio que alumbra >
este aire seguro, |
esta salud de la madera nueva |
y llega germinando >
hasta el néctar **pólen** | sin prisa, bien tallado |
75 en la jara quemada. |
Es la gracia, | es la gracia, | la visión, |
el color del oráculo de sueño, | **la corrosión | el frío de la
inocencia | lo que se graba | en el mirar del
alma | el equilibrio de tanta pesadilla |**
la nerviación | de la hoja del laurel, >
la locura de la contemplación >
80 y cuántas veces maldición, niñez, |
~~sonando~~ **entrando** en cada ala con sorpresa. ||
¡El manantial temprano y el lucero >
de la mañana! |
Y el placer, la lujuria, el ruin amparo >
85 de la desilusión, | el roce >
de mis alas pesadas, | tan acariciadoras, |
casi entreabiertas | cuando >
ya no hay huida ni aún conocimiento |
antes de que ahora llegue |
90 el arrebol interminable... || ¡Día >

que nunca será mío | y que está entrando > **hasta la flor de la
carcoma | hasta la rama tras la poda seca >**
 en mi subida **aventura** hacia la oscuridad! ||
 ¿Viviré el movimiento, | las imágenes >
 nunca en reposo >
 95 de estas **olas sin nido ya** mañana y sin otoño siempre? |
¿Y si la primavera es verdadera?

Con respecto a cómo incorporar la versión vocal previa a la canónica de este texto específico dentro del horizonte hermenéutico de un análisis en profundidad del poema y de la trayectoria de Claudio Rodríguez remito a mi artículo titulado «'La mañana del búho' de Claudio Rodríguez. La voz del (des)conocimiento poético» que se publicó en diciembre de 2016 en el número 106 de *Rassegna iberistica*, la revista del Departamento de Estudios Lingüísticos Culturales Comparados de la Universidad Ca' Foscari de Venecia.

1.4.2.2 «La modernidad adosó un squash»

Contrariamente a Claudio Rodríguez, hay muy poco material en formato audio en el que se pueda escuchar a Manuel Vázquez Montalbán leyendo en voz alta sus poemas. Lo que sí se encuentra fácilmente buscando en Internet son muchos vídeos, sobre todo entrevistas, bien en español, bien en catalán. Eso porque Vázquez Montalbán nunca grabó sus poemas como hicieron otros poetas bajo las ediciones con CD de Visor o de la Residencia de Estudiantes. Según me cuenta un testigo directo, desde luego leyó en voz alta sus poemas en una ocasión, durante el congreso dedicado a la «Poética novísima. Un fuego nuevo» que se celebró en Zaragoza hace más de quince años. Allí, antes de las intervenciones críticas de los académicos, los poetas invitados leyeron sus propios textos y sería muy interesante saber si de aquellas jornadas se conservan algunas grabaciones o algún documento audiovisual.

De momento, la única grabación de Vázquez Montalbán leyendo en voz alta algunos de sus poemas se realizó para un documental de aproximadamente 15 minutos dedicado al mismo autor y grabado por las cámaras y los micrófonos de TVE en el escenario tan especial de los techos de *La Pedrera*, en Barcelona, a finales de los '80. El vídeo se encuentra en Internet, en la página Web de TVE, donde se publicó mucho más tarde, el 3 de junio de 2009. Se trata de algo muy sencillo en realidad: tras unas breves pinceladas biográficas narradas por la voz en *off* de un presentador, a la que en el video se superponen algunas fotos en blanco y negro del autor, el documental se construye enteramente a partir de la lectura de los poemas de Vázquez Montalbán al tiempo que se le ve

caminar entre la arquitectura de La Pedrera, estar de pie o apoyado en una pared, mirando hacia abajo o hacia el horizonte por encima de los techos de la ciudad, a solas y leyendo acompasado.

En aquella ocasión sólo se pudieron grabar diez poemas: algunos antiguos y un par contemporáneos a la fecha del rodaje y pertenecientes al libro que cierra *Memoria y deseo (1963-1990)*, es decir, *Pero el viajero que huye* (1990). Manuel Vázquez Montalbán lee en orden los poemas «Paseo por una ciudad», el segundo fragmento del poema largo «Praga», «Hölderling 71», «Françoise Hardy», «¡No corras papá!», «Plaza de Oriente», «Variaciones sobre un 10% de descuento», el fragmento titulado «La modernidad le adosó un squash» de *El viaje*, «Ulises» y «Muerte en el agua» que es otro fragmento de *El viaje*. El documental se encuentra en la página Web de TVE donde se puede ver en *streaming* siguiendo este link: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-documentales-de-culturales/manuel-vazquez-montalban/518384/>.

A pesar de ser una voz bastante fiel a la escritura y que sigue la versificación de los textos, la voz de Vázquez Montalbán nos reserva algunas sorpresas. En su lectura aparecen algunas modificaciones allí donde el autor-lector omite leer unas palabras o incluso decide cambiarlas. El primer caso ocurre en el texto de «¡No corras papá!» y en el fragmento del segundo apartado de *Praga* que empieza por «Lejos de mí tan lejos». En ambos casos, la voz del autor-lector no lee unas palabras: en el primer poema un «no» en el verso 49, mientras que en el segundo caso no lee el primer hemistiquio del primer verso «Lejos de mi [...]» según el esquema que sigue.

¡No corras papá!

v. 49: texto: «no, no»
 voz: «[...] no»

Lejos de mí tan lejos

v. 1: texto: «Lejos de mí tan lejos»
 voz: «[...] tan lejos»

En el artículo «Manuel Vázquez Montalbán leyendo sus poemas: cuerpo y voz, escritura y autoría» y publicado por la revista *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* en el primer número de mayo de 2013, avanzo la hipótesis de que, por como lee, Vázquez Montalbán es un autor-lector que respeta mucho lo escrito. Aún así en la lectura corrige el texto, lo pule cuando se hace demasiado retórico o pesado haciendo más ligero el verso y omitiendo las repeticiones con efecto dramático. Por otro lado, en «Muerte en el agua» la voz de Vázquez Montalbán directamente cambia una palabra. En el verso 9, en lugar de «entre» como en la ver-

sión publicada está la preposición «sobre». Aunque parezca algo menor, estas modificaciones revelan una versión diferente del texto y, al mismo tiempo, muestran el problema de la posibilidad intrínseca de la voz de variar y redefinir lo escrito.

En este sentido, el ejemplo principal dentro del documento analizado es la lectura del fragmento de *El viaje* titulado «La muerte le adosó un squash». Aquí, las modificaciones que la voz del autor-lector le brinda a quien escucha críticamente son tales y tantas que es necesario plantearse el problema filológico de qué versión del texto se ha recogido en el documento multimedia que tenemos de la misma forma en que lo prefiguraba Corrado Bologna. También en el caso de Vázquez Montalbán, es interesante mirar primero el texto tal y como se publicó en *Pero el viajero que huye* (1991) y luego la transcripción de la voz donde se mantiene la división en estrofas y en negrita aparecen los cambios que se pueden detectar a partir de la lectura en voz alta hecha por el autor del 1989:

La modernidad adosó un squash

La modernidad adosó un squash
al viejo panteón de Trotski

su matadero

es ahora un museo esquina Viena

5

Morelos

Coyoacán México Distrito Federal

de espaldas a la Historia
los jugadores de squash pelean
contra la edad y los excesos

10 de grasa en la sangre y en los ojos

ajenos

la pelota pájaro loco en su jaula
de paredes crueles no tiene escapatoria
furia de verdugos que pretenden

15

envejecer con dignidad

la dignidad de Trotski la puso el asesino
borrón y cuenta nueva de un hijo de sierva
contra el señorito hegeliano pintor
de ejércitos rojos por más señas

20 salta la pelota hasta reventar

entonces el músculo duerme la ambición descansa

los jugadores beben ambrosías de coca cola

y seven-up

- cerca
 25 las cenizas de Trotsky y Natalia Sedova
 entre arrayanes mirtáceos y flores carnales
 de su jardín de aroma insuficiente
 se suman en el doble fracaso del amor
 y la Historia
- 30 los jugadores de squash vuelven a su casa
 hacen el amor mienten a sus espejos
 la esperanza de un pantalón más estrecho
 escaparates del Barrio Rosa
 unisex y sin edad

La transcripción del poema:²⁰

La modernidad / adosó un squash > al viejo panteón de Trotsky |
 su matadero |
 es ahora un museo / esquina Viena > Morelos > Coyoacán /
 México Distrito Federal ||

de espaldas a la Historia |
 los jugadores de squash ~~pelean~~ **luchan** > contra la edad / y los
 excesos > de grasa en la sangre
 y en los ojos > ajenos |

la pelota / pájaro loco en su jaula > de paredes crueles / no tiene
 escapatoria |
 furia de verdugos que pretenden > envejecer con dignidad |
 la dignidad de Trotsky / la puso el asesino |
 borrón y cuenta nueva / de un hijo de sierva > contra el señorito
 hegeliano / ~~pintor~~ **creador** > de
 un ejercito / rojo por más señas |

salta **loca** la pelota hasta reventar |
 entonces / el músculo duerme / la ambición descansa |
 los jugadores beben ambrosías de coca cola > y seven-up |

²⁰ En el caso de esta transcripción se ha utilizado los mismos signos tipográficos citados anteriormente añadiendo la barra inclinada [/] para marcar unas pausas mínimas perceptibles al oído que, sin embargo, no constituyen una cesura tan fuerte como para mandar la voz del autor-lector al verso siguiente.

cerca |
 las cenizas de Trotsky y Natalia Sedova |
 entre arrayanes mirtáceos **de mirtos** y flores carnales |
 de su jardín de aroma insuficiente |
 se suman en el doble fracaso del amor |
 y la Historia |

los jugadores de squash / vuelven a su casa |
 hacen el amor **y reconstruyen antes el espejo** |
 la esperanza de un pantalón **más bajo de talla** |
lo han visto / en un escaparate de la zona rosa |
 unisex y sin edad ||

Ahora bien, en la última edición de la *Poesía completa. Memoria y deseo* (1963-2003) de Ediciones Península (Barcelona) publicada en marzo de 2008 están los textos canónicos de toda la producción poética de Vázquez Montalbán, incluido *Pero el viajero que huye*. Es decir, todos sus poemas así como el autor los quiso publicar anteriormente en la edición de *Memoria y deseo* (1963-1990) publicada en el 1996 por la filial de Barcelona de Mondadori. El propio Manuel Vázquez Montalbán revisó esta edición, de hecho, en el escrito titulado «Posdata del autor», añadió un párrafo entero, el antepenúltimo, en el que justifica la inclusión de *Pero el viajero que huye*. Ese es el escrito que cierra la edición Seix Barral de 1986 y al que después el autor cambiará el título en «Definitivamente nada quedó de abril».

No es ninguna casualidad, por lo tanto, que las diferencias y los cambios más relevantes se encuentren precisamente en «La modernidad adosó un squash» que es un texto de *Pero el viajero que huye*, libro que el autor estaba escribiendo o revisando en el momento de la grabación del documental. Parece más que plausible pensar que la versión leída por el autor-lector y grabada en 1989 por el equipo de Televisión Española no es la versión final del texto (la versión canónica que se encuentra en las varias ediciones de *Memoria y deseo*), sino una versión todavía *in fieri* del mismo poema que, como si se tratara de un manuscrito, brinda al crítico la posibilidad de acceder a una dimensión ulterior del texto que permite ver en el tiempo el proceso creativo de este autor.

1.4.2.3 Errores de edición y otros casos

Este tipo de atención filológica a la correspondencia entre el texto publicado y la lectura contenida en una grabación permite detectar los errores que a menudo se encuentran en operaciones editoriales más o menos cuidadas. Tales operaciones acoplan el texto a una grabación con la lectura del autor sin preocuparse si existen varias o sin que haya al

respecto ninguna información o dato. Señalo aquí el caso del CD titulado *Cien años de poesía. Poetas contemporáneos en sus versos* publicado en 1996 por RTVE/Ediciones Planeta. El CD viene acompañado por un librito como ocurre con los discos compactos de música en cuya carátula caben las letras de las canciones. En este caso, en el librito de dieciséis páginas y de forma cuadrada se encuentran los textos de los poemas leídos por los poetas antologados. No todos los poetas leen un solo texto: leen dos poemas Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Rosales y Blas de Otero. Los demás (Miguel de Unamuno, León Felipe, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Gabriel Celaya, Carlos Bousoño, Pablo García Baena, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez) el CD recopila las grabaciones de la lectura de un texto solamente.

En el caso del poema de Gil de Biedma, pista 19 en el CD, un asterisco advierte al lector oyente que «aunque el registro sonoro es incompleto» (1996, 15) se reproduce el poema en su integridad. En efecto, al escuchar el audio, se nota cómo el volumen de la voz del autor baja rápidamente hasta desaparecer por completo en el verso 28 donde el autor-lector dice: «sonrisa de muchacho soñoliento». Se trata de un expediente técnico de edición de audio, ya que la misma grabación se encuentra completa en el CD que acompaña el libro *Antología personal* de la Editorial Visor. Y, sin embargo, sin que haya ninguna explicación por parte de quien edita este objeto, al escuchar la pista número 6, cuando Gerardo Diego lee «Romance del Duero», se nota que, mientras que el registro sonoro con la voz del poeta está completo, al poema publicado le falta la última estrofa.

[...]

- 25 sino los enamorados
 que preguntan por sus almas
 y siembran en tus espumas
 palabras de amor, palabras.

Aquí la imagen de la página (fig. 6) del librito donde aparece el texto del poema de Gerardo Diego mutilado de la última estrofa.

<p>5/Jorge Guillén LAS DOCE EN EL RELOJ Dije: Todo ya pleno. Un álamo vibró. Las hojas plateadas Sonaron con amor. Los verdes eran grosos. El amor era sol. Entonces, mediodía, Un pájaro sumió Su cantar en el viento Con tal adoración Que se sintió cantada Bajo el viento la flor Crecida entre las mieses, Más altas. Era yo, Centro en aquel instante De tanto alrededor, Quien lo veía todo. Completo para un dios. Dije: Todo, completo. [Las doce en el reloj] LA AFIRMACIÓN HUMANA En torno el crimen absoluto. Vulgo, El vulgo más ferreo, En un delirio de vulgaridad Que llega a ser demencia, Se embriaga con sangre, La sangre de Jesús. Y cubre a los osarios Una vergüenza universal: a todos, A todos nos somoja. ¿Quién, tan extenso el crimen, No sería culpable? La noche sufre de inocencia oculta. Y en esa noche tú, por ti alborada,</p>	<p>A un cielo con sus pájaros tan próxima, A pesar del terror y del ahogo, Sin libertad ni anchura, Amas, inventas, creces En ámbito de pánico, Que detener no logra tus esfuerzos Tan enérgicamente diminutos De afirmación humana: Con tu pueblo tu espíritu —Y el porvenir de todos. 6/Gerardo Diego ROMANCE DEL DUERO Río Duero, río Duero, nadie a acompañarte baja, nadie se detiene a oír tu eterna estrofa de agua. Indiferente o cobarde la ciudad vuelve la espalda. No quiere ver en tu espejo su muralla desdentada. Tú, viejo Duero, sonrisas entre tus barbas de plata, moliendo con tus romances las cosechas mal logradas. Y entre los santos de piedra y los álamos de magia pasas llevando en tus ondas palabras de amor, palabras. Quién pudiera como tú, a la vez quieto y en marcha, cantar siempre el mismo verso pero con distinta agua. Río Duero, río Duero, nadie a estar contigo baja, ya nadie quiere anular tu eterna estrofa olvidada.</p>	<p>URIEL Gloria en la excelcitud —techumbre abierta—. Escorzos de la música que pisa sus sexgos torbellinos de comisa, gusto escarado de la planta esperta nos mides, oh Uriel. Franca la puerta del paraíso está. Y se te irisa de brasa y vislumbres la sonrisa la técnica en tus vultros se te injerta. Salta, Uriel, destrenza tus trenzados, brinca en la danza, olvídate en el vuelo. Tú eres la guía, el adalid del coro. Que nosotros, a tu diestro rapados, trenzamos ya las silabas del cielo, oh serafín del número de oro. 7/Vicente Aleixandre CANCIÓN A UNA MUCHACHA MUERTA Dime, dime el secreto de tu corazón virgen, dime el secreto de tu cuerpo bajo tierra, quiero saber por qué ahora eres un agua, esas orillas frescas donde unos pies desmudos se bailan con espuma. Dime por qué sobre tu pelo suelto, sobre tu dulce hierba acariaciada, cae, resbala, acaricia, se va un sol ardiente o reposado que te toca como un viento que lleva solo un pájaro o mano. Dime por qué tu corazón como una selva diminuta espera bajo tierra los imposibles pájaros, esa canción total que por encima de los ojos hacen los machos cuando pasan sin ruido. Oh tú, canción que a un cuerpo muerto o vivo, que a un ser hermoso que bajo el suelo duerme, cantas color de piedra, color de beso o labio,</p>	<p>cantas como si el núcar durmiera o respirara. Esa cintura, ese débil volumen de un pecho triste, ese rizo voluble que ignora el silencio, esos ojos por donde solo boga el silencio, esos dientes que son de marfil resguardado, este aire que no mueve unas hojas no vendes... ¡Oh tú, cielo rierte que pasas como nube; fuente que, chorro fresco, te enredas con la luna; césped blando que pisas unos pies adoloridos! ROSTRO FINAL La decadencia aliada verdad, pero no halaga. Ah, la vicistad no se cancelará, pues es el tiempo. Mas, si su doloroso error, su peso triste. Más bien su torva imagen, su residuo imprimido: allí el horror sin máscara. Pues no es el viejo la máscara, sino otra desmezcler impudico; más allá de la piel se está asomando, sin dignidad. Desorden: no es un rostro el que venos. Por eso, cuando el viejo exhibe su hilarante visión se ve entre rejas, degradado, el recuerdo de algún vivir, y asoma la afilada nariz, comida o roída, el pelo queado, estopa, la gota turbia que hace el ojo, y el hueco o sima donde estuvo la boca y falta. Allí una herida seca aún se abre y remedia algún son: un fuelle triste. Con los garfios cogidos a los hierros, mancillarse sonidos rotos por unos dientes grandes, amarillos,</p>
--	--	---	--

Figura 6. *Cien años de poesía. Poetas contemporáneos en sus versos* (1996). Madrid: RTVE/ Ediciones Planeta

Hay más. Me refiero aquí al segundo poema leído por Luis Rosales, «Tú, sí los llamarás», que empieza al minuto 0'35" de la pista 12. Reproduzco aquí el texto que aparece en el librito incluido en el CD y que, en su versificación, corresponde al texto canónico presente en las varias ediciones de la poesía completa de Rosales.

Tú, sí los llamarás

Tienen nombre, señor, son los que sufren,
las sombras semejantes,
las sombras que se quedan en los cuerpos
mientras va su vivir deletreándose
5 para ganar el pan. Sólo en ti esperan.
Son los muertos que nacen
del invierno del mundo, son los muertos
que están viviendo y arden
con aceite de Dios; los sucedidos
10 mendigos, con la sangre
que sube por sus cuerpos como sube
la humedad en los muros de la cárcel.

Tienen nombre, señor, son los que quieren
soñar de noche y los despierta el hambre,
15 los que te duelen tanto que no puedes
mirarlos sin quemarles.
Tú sí los llamarás. Son los que sufren,

los que te duelen tanto que no puedes > mirarlos sin quemarles. |
 Tú sí los llamarás. |
 Son los que sufren, **esperan** |
 los semovientes náufragos que saben > que el roce irá gastando |
 día tras día **su materia carnal** |
son los que nacen para formar un nudo con el agua |
que los lleva y los trae |
que los muere y los vive |
los que nunca encontrarán poder que les desate de vivir
hacia el fondo de sí mismos |
hacia el nudo del agua |
que les hace suspender su vigor entre las olas |
son los muertos señor |
~~su cuerpo y su dolor~~, la nieve fácil |
 de los muertos que viven ~~porque nunca~~ **y los muertos que**
mueren sin vivir |
~~acaban de caer~~. ¡Vuelve a nombrarles! |
 nadie sabe su nombre entre nosotros, |
 son los muertos que nacen, |
 son los muertos que enferman de los vivos, **los muertos y los**
muertos y los muertos |
~~los muertos~~ **surgentes** |
 naturales. |

En efecto, la versión del poema que está leyendo Luis Rosales corresponde al texto que aparece en las páginas 368 y 369 del número 24 de *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista de Cultura Hispánica* (nov./dic. de 1951):

Tú, sí los llamarás

*Bienaventurados los que lloran,
 porque ellos serán consolados.*

Tienen nombre, Señor; son los que sufren;
 las sombras semejantes,
 las sombras que se quedan en los cuerpos
 mientras va su vivir delectándose
 5 para ganar el pan; sólo en Ti esperan:
 son los muertos que nacen
 del invierno del mundo, son los muertos
 que están viviendo y arden
 con aceite de Dios; los sucedidos
 10 mendigos, con sus cuerpos manuales,
 donde la sangre está como en un pozo,

soñando con ser sangre,
y humedeciendo el ser hasta los huesos
con un soplo de vida que no late,
15 que apenas mancha el cuerpo, como sube
la humedad en los muros de la cárcel.

Tienen nombre, Señor; son los que lloran,
los náufragos del hambre,
los que Te duelen tanto que no puedes
20 mirarlos, sin quemarles.
Tú, sí los llamarás: son los que esperan,
los semovientes náufragos que saben
que el roce irá gastando día tras día
su materia carnal; son los que nacen
25 para formar un nudo con el agua
que les lleva y les trae,
que les muere y les vive; los que nunca
encontrarán poder que les desate
de vivir hacia el fondo de sí mismos,
30 hacia el nudo del agua que les hace
suspender su vigor entre las olas;
son los muertos, Señor, la nieve fácil
de los muertos que viven y los muertos
que mueren sin vivir; ¡vuelve a nombrarles!,
35 ¡nadie sabe su nombre entre nosotros!;
son los muertos que nacen,
los muertos y los muertos y los muertos,
surgentes, naturales.

Se trata de un ejemplo del tipo de descubrimientos que se pueden hacer con sólo prestar atención y escuchar el material que ya existe publicado. No sólo eso: también de cómo, en los casos de las grabaciones, es fundamental el rigor filológico. Tal vez en el tipo específico de publicación del que estamos hablando, esta preocupación no se aplique; y, sin embargo, errores similares son muy frecuentes también en el caso de editoriales y páginas web especializadas donde el cuidado editorial es relativamente más fácil e importante. En el mismo error, de hecho, incurren también los editores de la página web Palabra Virtual que, al presentar el registro sonoro del CD producido por RTVE y Ediciones Planeta, publican el texto del poema en la versión presente en la carátula sin dar cuenta de la diferencia que existe con respecto a la versión en la lectura. Desafortunadamente no se trata del único error de edición que se encuentra en ese archivo digital que, dicho sea, hoy en día representa el más grande e interesante archivo en línea dedicado a la poesía en español.

El cuidado de la edición en línea y de su relación con el registro sonoro que se decide divulgar no es algo automático, a mi modo de ver, y hay que problematizarlo. Si este aspecto se descuida, ocurre lo mismo que en el caso de Luis Rosales o José Agustín Goytisolo. También en el caso de este último, de hecho, los editores de Palabra Virtual utilizan la grabación del poema «La noche le es propicia» contenida en el CD de RTVE y Ediciones Planeta. Y, sin embargo, mientras que en el librito el texto corresponde al de la edición canónica publicado en la *Poesía completa* de Lumen (Goytisolo 2009, 590), la versión que aparece en Palabra virtual se presenta comprometida por lecciones incorrectas. Aquí se copia el poema con su versificación canónica y abajo la transcripción en negrita las correcciones hechas por la voz del autor-lector.

La noche le es propicia
 Todo fue muy sencillo:
 ocurrió que las manos
 que ella amaba
 tomaron por sorpresa
 5 su piel y sus cabellos;
 que la lengua
 descubrió su deleite.
 ¡Ah detener el tiempo!
 Aunque la historia
 10 tan sólo ha comenzado
 y sepa que la noche
 le es propicia
 teme que con el alba
 continúe con sed
 15 igual que siempre.
 Ahora el amor la invade
 una vez más. ¡Oh tú
 que estás bebiendo!
 Apiádate de ella
 20 su garganta está seca
 ni hablar puede.
 Pero escucha su herido
 respirar; la agonía
 de un éxtasis
 25 y el ruego: no te vayas
 no no te vayas. ¡Quiero
 beber yo!

La transcripción con la voz del autor-lector que corrige el texto publicado en Palabra Virtual siguiendo la versión definitiva del poema:

La noche le es propicia

Todo fue muy sencillo |
ocurrió que las manos > que ella amaba |
tomaron por sorpresa > su piel y sus cabellos |
que la lengua > descubrió su deleite |
¡Ah! detener el tiempo! |
Aunque la historia > tan sólo ha comenzado |
y sepa que la noche > le es propicia |
teme |
que con el alba |
continúe **[su] con** sed |
igual que siempre |
Ahora el amor la invade > una vez más |
¡Oh tú > que estás bebiendo! |
Apiádate de ella, |
su garganta está seca, |
ni hablar puede |
Pero escucha su herido |
respirar; |
la agonía > de un éxtasis > y el ruego |
no te vayas no |
no te vayas. |
¡Quiero > beber yo! |

A pesar de que las variaciones sean mínimas, está claro que el texto en Poesía Virtual no es el canónico. Además, considerando el texto publicado en 2009 por los editores de Lumen, Carme Riera y Ramón García Mateos, de la grabación es evidente que Goytisolo está leyendo el poema en su redacción definitiva: en los versos 14 y 24, de hecho, hay correspondencia perfecta entre la versión vocal del autor-lector y el texto publicado en Lumen. Esto resulta evidente ya a una escucha empírica y aún más si se pasa a visualizar la señal sonora de la voz. En el verso 24, Goytisolo pronuncia claramente el sonido /r/ al final del verbo «respirar» haciendo después una pausa de más de un segundo (1.435") en correspondencia perfecta con la indicación ortográfica del punto y coma (fig. 7) que se encuentra en el texto canónico y de la cual, en cambio, no hay constancia en el texto publicado en Palabra Virtual.

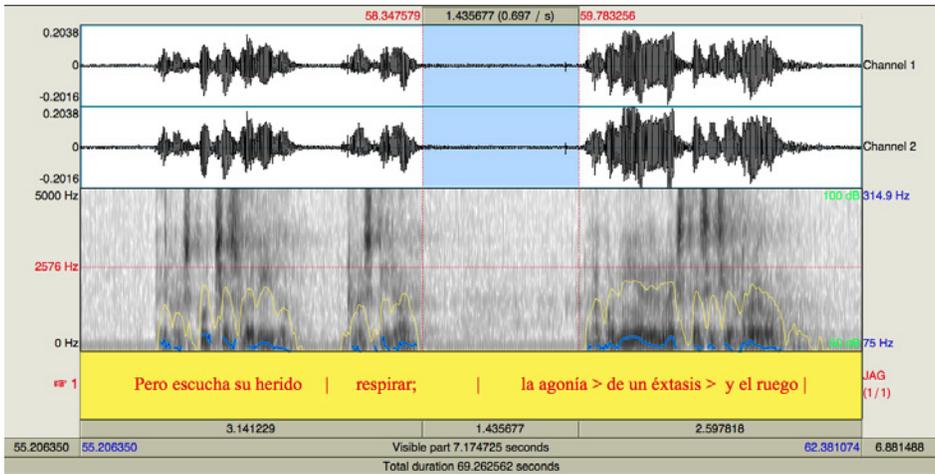


Figura 7.

1.4.3 Edición y trabajos críticos en Phonodia

En el párrafo 1.1.1, se ha hablado del protocolo para la producción de las grabaciones y de la disposición gráfica de los diferentes elementos que se presentan en Phonodia. Con respecto a la remediación de los poemas que del libro pasan a la página digital para encontrar el audio, también se ha decidido seguir un protocolo de edición. Siempre que sea posible, de hecho, se recurre al texto publicado, canónico, respetándolo en su versificación e indicando siempre también su referencia bibliográfica. En el caso de que el poeta decida leer para Phonodia un poema todavía inédito, el mismo autor proporciona el texto para su publicación en la página digital donde se indica su estatus de inédito con el término inglés *unpublished*. La relación con los autores que figuran en Phonodia es, dentro de lo posible, continua: se les pide que controlen los materiales que se publican, ya que es siempre posible corregir eventuales errores o imprecisiones.

En este sentido, Phonodia promueve la colaboración con los mismos autores y también con otros académicos e/o instituciones. Además de las grabaciones y los poemas, de hecho, se prevé la posibilidad de hospedar otros tipos de documentos, como por ejemplo las transcripciones de los audios o las interpretaciones críticas que estén relacionadas que se refieren a una lectura específica cargándola en la página de un autor. Es posible hasta publicar *podcasts* donde el autor habla de un poema específico, como ocurre en el caso de la poeta jamaicana Shara McCallum (<http://phonodia.unive.it/people/shara-mccallum/>). También las entrevistas

que ocuparán el apartado siguiente del presente estudio encontrarán su espacio en el archivo enriqueciéndolo.

Un ejemplo de interpretación hermenéutica que Phonodia podría alojar entre los documentos adyacentes al texto y la grabación que tiene en consideración su relación intermedial es el estudio «'Manchas de voz', de Juan Vicente Piqueras: metapoésia y pre-verbal» que publiqué en 2014 en *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*. En ese estudio, que en parte recupero en el párrafo siguiente, propongo una interpretación del texto en relación a la transición del *medio-escritura* al *medio-voz* que actúa la voz del autor-lector dentro de la grabación y que, escuchada críticamente, revela claves interpretativas que confirman nuestras hipótesis.

1.4.3.1 El caso de «Manchas de voz»

El 20 de marzo de 2014, con motivo del Día Mundial de la Poesía, el Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere de la Università degli Studi de Milán a invitó seis poetas españoles a participar en un evento titulado «En el umbral de la primavera: poesía española contemporánea» (Calabrese 2014). Entre ellos estaba el poeta valenciano Juan Vicente Piqueras, quien aceptó contribuir en el proyecto Phonodia. En aquella ocasión, Piqueras leyó varios poemas mientras su voz estaba grabándose y también muy amablemente respondió a unas preguntas con respecto a su relación con la voz y al ejercicio de leer en voz alta. Entre los poemas que se grabaron aquel día está «Manchas de voz», segundo texto de *La latitud de los caballos* (1999). La grabación y el poema se encuentran en Phonodia siguiendo este enlace: <http://phonodia.unive.it/poem/manchas-de-voz/>.

Junto con «Víspera de quedarse», que abre el libro, y «Manzana de mar», que lo sigue, el poema «Manchas de voz» constituye el grupo inicial del poemario en cuyo comienzo se encuentran dos citas. La primera viene de *Physycal Geography of the Sea* (1855) de Matthew Fontaine Maury y hace referencia a «the belts of calm and light airs which border the polar edge of the northeast trades», conocidos precisamente como «la latitud de los caballos» porque los barcos con cargamento de caballos «were often so delayed in this calm belt of Cancer, that for the want of water for their animals, they were compelled to throw a portion of them overboard». La otra cita es del italiano Claudio Magris y alude al hecho de que el Ulises contemporáneo tiene que aventurarse más en las ficciones que contiene una biblioteca que por islas perdidas: «l'Ulisse odierno deve essere esperto della lontananza del mito e dell'esilio della natura, dev'essere un esploratore dell'assenza e della latitanza della vita vera».

Copiamos aquí el texto y enseguida propondremos nuestra interpretación posible.

Manchas de voz

Estas son las antiguas herramientas:
la paciencia indecisa y mineral
como mi calavera
que ahora apoyo en la palma de la mano,
5 el lápiz y el papel que fueron árbol
y conservan aún
vocación vertical de tronco el uno
y el otro la frescura de la savia,
el blanco cegador de los veranos
10 en la cal de las casas de mi aldea,
en las plegarias secas de las copas.

Estas son las temidas herramientas:
las velas de los verbos, la memoria
y esta mesa que es nave, nido, madre
15 en cuyo seno duermen
el lápiz y el papel, la aldea hundida
y la tinta que es sangre de animales marinos.

Estas son las sencillas herramientas
y éste el viento inventado:
20 la tímida tormenta de un aliento
y las palabras, manchas
de voz sobre el papel,
faros de voz en medio del océano.

En sintonía con el título y las citas que inauguran el libro, este poema, dividido en tres estrofas de 11, 6 y 6 versos (en su mayoría endecasílabos), muestra al poeta preparándose para un viaje *dentro* de la literatura, *dentro* de la poesía misma. Es el mismo yo lírico quien describe sus «herramientas» como «antiguas», «temidas» y «sencillas» (en los vv. 1, 12 y 18, respectivamente, los que abren las tres estrofas que componen el poema). La «calavera» del v. 3 reenvía a una conciencia existencial, un *memento mori* que, gracias a la plasticidad de la imagen en el v. 4, donde se lee «que ahora apoyo en la palma de la mano», remite a una duda con ecos shakesperianos. Se trata de un momento de espera, de *epojé*, donde todavía nada ocurre. También la paciencia del verso anterior, una actitud del poeta, se metafORIZA primero con una cualidad inorgánica, es decir «mineral» (o sea, inmóvil) y sucesivamente con una cualidad humana, perteneciente a la esfera de la voluntad de poder; aquí no bien orientada todavía. Esa paciencia es «indecisa». Se trata del momento en que el poeta se para ante «el lápiz y el papel que fueron árbol» (v. 5) dispuesto a escribir, aunque todavía no lo consiga.

Su atención se desplaza precisamente a ese lápiz y ese papel, las herramientas (unos *medios*) que ahora tiene en sus manos y que aún conservan la memoria de lo que fueron en su origen, antes de la transformación llevada a cabo por la técnica. De manera análoga, el propio poeta guarda las huellas de lo que ha sido: su propio lugar de origen – «en la cal de las casas de mi aldea» (v. 24) –, desde donde empezó su viaje (también) existencial. Junto con «la velas de los verbos» (v. 13), sintagma formado por dos sinécdoques que ponen en relación el (viaje por) mar y el lenguaje, también la memoria es una de las herramientas que, en la segunda estrofa, el yo lírico define con el adjetivo «temidas». Aquí estamos al comienzo de un viaje por mar que puede engendrar peligros para el tripulante. Las metáforas relacionadas con la esfera semántica del mar afectan también a la mesa que se vuelve nave – pero también «nido, madre» (v. 14) – y la tinta que «es sangre de animales marinos» (v. 17).

En la última estrofa las herramientas han hecho su labor y por fin el poeta nos indica ese «viento inventado» (v. 18): «la tímida tormenta de un aliento» (v. 20) remite a una respiración – la acción física necesaria para que se produzca la voz – tal vez atormentada, puesto que en cierto grado sufre unas pasiones – lexema que viene del latín *patior*, ‘soportar, tolerar, sufrir, etc.’. He aquí, en el texto, el origen de las palabras, el origen de esas manchas de voz que se depositan sobre el papel y que el lector tiene ante sí (en la página) del mismo modo que el poeta. Dichas manchas de voz son literalmente faros – indicadores de la dirección hacia el puerto y esperanza para el marinero sin estrellas en alta mar – en la oscuridad del océano – símbolo por excelencia de lo desconocido, incluido el subconsciente, del que se puede esperar cualquier cosa. He aquí, sobre todo, la descripción metapoética del proceso interno al yo lírico por el cual se origina y se mueve la escritura y de su profunda relación con la voz.

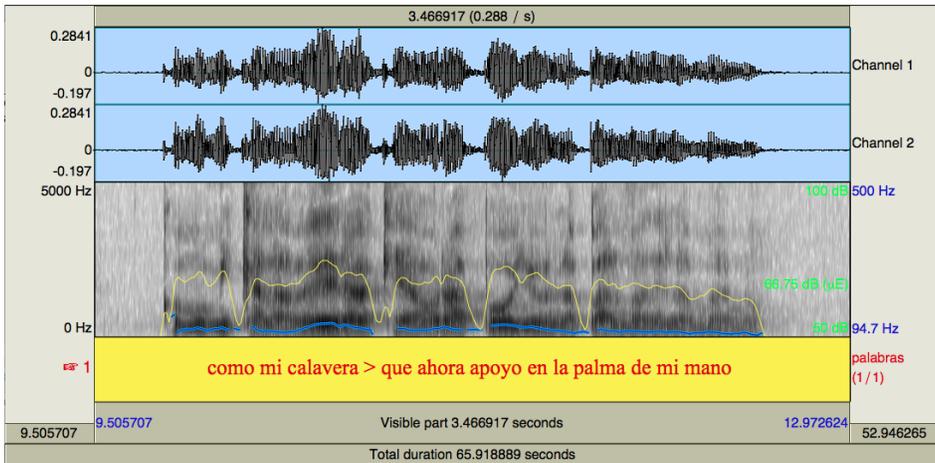


Figura 8.

En relación a la voz, hay que decir que Juan Vicente Piqueras es un lector avezado. En la entrevista realizada contextualmente a la grabación y que se recoge en el capítulo siguiente confiesa haber trabajado como locutor de radio y tener una buena relación con su propia voz. Y, sin embargo, nota que leerse a sí mismo «solo y en voz alta [...] es una experiencia curiosa» añadiendo que «a través de mi voz he vuelto a vivir algunas sensaciones de cuando lo escribí» (155). Como se ha visto en el capítulo anterior, aunque la voz no pertenezca al cuerpo ni al lenguaje, los articula en un gesto que es huella inmaterial de una presencia biológica y psicológica en el tiempo. Las sensaciones a las que se refiere Piqueras residen en el gesto vocal y, como se verá, no son solamente suyas: otros poetas las comparten – por ejemplo, como se verá, María Victoria Atencia.

Ahora bien, escuchar la grabación de la lectura en voz alta de «Manchas de voz» con una perspectiva «abierta al intervalo del cuerpo y del discurso» (Barthes 1986, 253) y concentrada en el espacio que se abre entre voz y texto, entre lectura y escritura, es el único ejercicio que permite mostrar aquellas interferencias que el *medio-voz* proyecta sobre el texto del poema y aclarar la naturaleza de la relación intermedial que acontece en el espacio de esa articulación. De hecho, cuando se analiza una grabación, el primer ejercicio crítico es escuchar la forma en que la voz del autor-lector se relaciona con el texto. En el caso específico, ya a partir de una primera escucha, se nota que la voz del autor-lector aplica a la estructura métrica y rítmica del texto unas alteraciones. La transcripción hecha a partir de la escucha de la voz de Piqueras indica que las variaciones atañen exclusivamente al encabalgamiento y la cesura, los dos elementos estructurales que dan fundamento métrico y rítmico al texto. He aquí la transcripción:

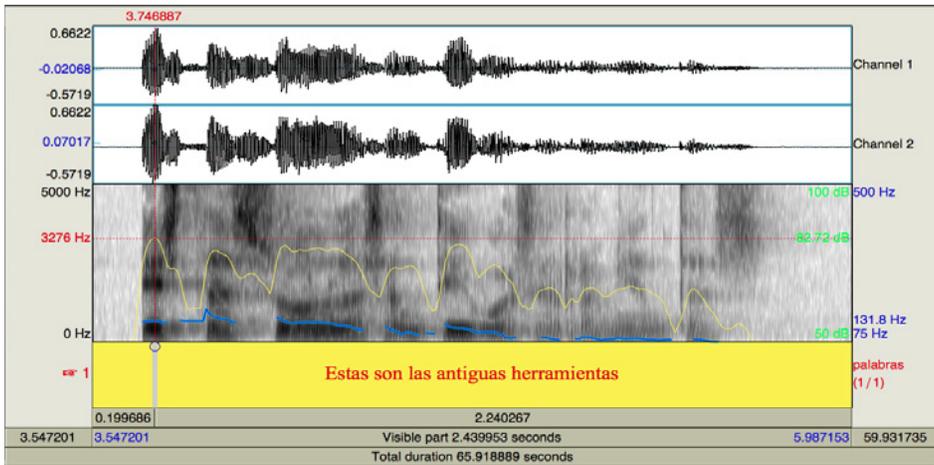


Figura 9.

Manchas de voz

Estas son las antiguas herramientas: ||
 la paciencia indecisa y mineral |
 como mi calavera > que ahora apoyo en la palma de la mano, ||
 el lápiz y el papel que fueron árbol |
 y conservan aún > vocación vertical de tronco el uno |
 y el otro la frescura de la savia, |
 el blanco cegador de los veranos |
 en la cal de las casas de mi aldea, |
 en las plegarias secas de las copas. ||

Estas son las temidas herramientas: |
 las velas de los verbos, | la memoria |
 y esta mesa que es nave, | nido, | madre > en cuyo seno
 duermen > el lápiz y el papel, | la aldea hundida |
 y la tinta | que es sangre de animales marinos. ||

Estas son las sencillas herramientas |
 y éste | el viento inventado: |
 la tímida tormenta de un aliento |
 y las palabras, | manchas > de voz | sobre el papel, |
 faros de voz | en medio del océano. ||

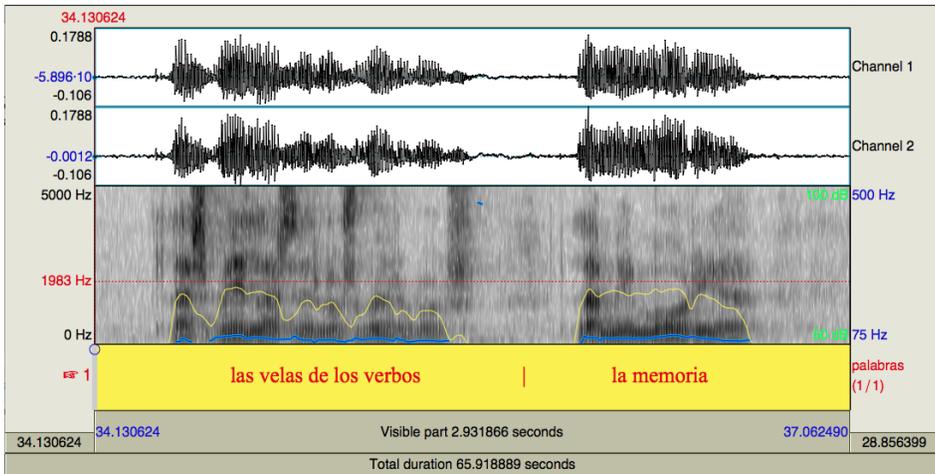


Figura 10.

En la imagen que sigue (fig. 8) se ve el encabalgamiento entre el v. 3 y el v. 4 del texto, donde no hay solución de continuidad en la emisión vocal. A pesar de la línea amarilla que señala la intensidad de los acentos, los dos versos tal y como se encuentran en el poema se vuelven una unidad acústica en la que no hay una pausa visible. En este caso, la voz del poeta elige seguir el ritmo marcado por el valor sintáctico de la secuencia.

En la primera estrofa, el movimiento prosódico de la voz del autor marca una pausa al final de cada endecasílabo, respetando el metro y reforzando su sentido; en cambio, la voz pasa al otro verso sin pausas produciendo un encabalgamiento cuando hay un heptasílabo – como en los versos 3 y 6 –, llegando así a versos de metro alejandrino – el verso 6 es incluso una sílaba más largo. En el comienzo del primer verso, «Estas son [...]» (v. 1), se escucha una intensidad de unos 82.72 dB (fig. 9) debida al acento del pronombre en primera posición que cae en la «e» con la que empieza el texto. Enseguida la intensidad se estabiliza distribuyéndose a lo largo de todo el verso sin volver nunca a ese valor sino menguando a medida que se va acercando el final de la secuencia.

Más allá del primer verso, la velocidad de la ejecución parece perfectamente medida por lo menos hasta el verso 9, donde aumenta ligeramente, se propaga en los dos renglones siguientes y reduce el tiempo de las pausas al final del verso, sin llegar por otra parte al encabalgamiento. Respecto a los sonidos, en esta primera estrofa se nota la presencia de aliteraciones del sonido fricativo bilabial sonoro /v/, especialmente en el primer hemistiquio del verso 7, cuando se encuentra en posición anafórica al decir «vocación vertical» y a su alrededor – en «conservan», del verso

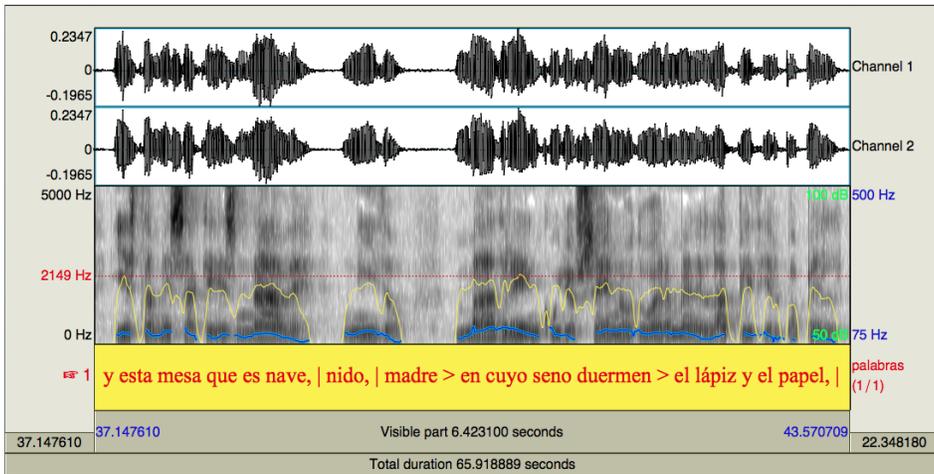


Figura 11.

6, y en «savia», del verso 8. Al final de la estrofa se nota la presencia del sonido oclusivo velar sordo /k/ en el dístico final: «en la cal de las casas de mi aldea, | en las plegarias secas de las copas» (vv. 10-11).

En la segunda estrofa se respeta el endecasílabo únicamente en el primer verso, donde el marco prosódico - tiempo de ejecución e intensidad de los acentos - es muy parecido al del primer verso del poema. Son versos casi iguales donde los adjetivos «antiguas» y «temidas», aunque no son lo mismo, repiten en sus vocales el mismo esquema fónico de tipo paronomástico; también ocupan la misma posición, es decir, el principio de la estrofa. A partir del segundo verso, por otra parte, empieza a cambiar el esquema rítmico que sigue en su ejecución la voz del autor. Aquí se escucha una pausa muy fuerte en correspondencia con la coma que parte el verso en dos hemistiquios de siete y cuatro sílabas (fig. 10).

La voz de Piqueras se detiene un momento, marcando el signo de puntuación antes de subrayar la parte final del verso constituido por esa «memoria» que, como hemos visto, es un elemento muy importante en la economía semántica del poema. A partir de este momento Piqueras marca en su lectura todas las comas, fragmentando el movimiento prosódico de su voz y apresurando el ritmo. Su voz acelera un poco gracias a dos encabalgamientos seguidos - del verso 14 al 15 y del 15 al 16 -, para terminar dividiendo el último alejandrino de la segunda estrofa en un tetrasílabo y un endecasílabo. En correspondencia con estas serie de cesuras consecutivas se puede ver también el movimiento de la intensidad que marca el compás de los acentos - «y esta mesa que es nave, | nido, | madre > en cuyo [...]» (vv. 14-15) - para disipar el último *ictus* en un encabalgamiento (fig. 11).

Aquí ocurre algo muy interesante, ya que la voz de autor-lector marca claramente las aliteraciones del sonido nasal /n/ en los lexemas «nave» y «nido», que aparecen como los dos elementos sonoros internos de un quiasmo constituido externamente por los sonidos /m/ de «mesa» y «madre». En otras palabras, el gesto vocal de Piqueras marca la configuración del significante, haciendo patente la relación que existe con la semántica ya explícita en la cadena de identidades que se establece entre las imágenes del escritorio, la nave, el nido y el regazo materno. La forma en que el autor lee esta cadena sonora sugiere la misma identidad que une etimológicamente la palabra «madre» con los términos «materia» y «madera». La vida se origina a partir de la madre, entendida también como *physis*, naturaleza, del mismo modo en que el texto poético se origina a partir de la madera de un escritorio, nave en el océano de la literatura, un lápiz y un papel: la materia-madera de los tres elementos es exactamente la misma y los tres hacen falta para la generación del poema en tanto que escritura, texto.

En la tercera y última estrofa la voz del autor-lector respeta una vez más el primer endecasílabo, señalando con cierta intensidad el demostrativo «éste» (v. 19) del heptasílabo siguiente para bloquear de repente su movimiento prosódico con una pausa que lo divide en dos: un bisílabo y un pentasílabo. En la última imagen, se puede ver claramente el andamio de la intensidad así como la pausa que la voz del autor hace para marcar la cesura entre el bisílabo «y éste» y el pentasílabo «el viento inventado». El espacio de la cesura, que dura poco menos que la tercera parte de un segundo (unos 0.286"), está señalado en amarillo (fig. 12): en ese espacio la voz casi se silencia, se suspende por un momento, hace *epojé*.

Más adelante la voz vuelve a respetar el ritmo endecasílabo del v. 20, produciendo un encabalgamiento entre las palabras «manchas» y «de voz» (vv. 20-21), hecho que subraya el sintagma nominal que proporciona el título del poema. En los últimos versos la voz de Piqueras entrecorta con una serie de cesuras seguidas el final del poema, al igual que antes. Sin embargo, esta vez no aumenta ni la intensidad ni el ritmo, tal vez en busca de un efecto dramático debido a la cercanía del silencio conclusivo con el que termina el texto. Lo que aquí une las palabras es de nuevo el entramado de aliteraciones de los sonidos dentales /t/, sordo, y /d/, sonoro, en «la tímida tormenta de un aliento» (v. 20) y respectivamente los bilabiales /p/, sordo, y /b/, sonoro, en lexemas como «palabras» (v. 21), «sobre» y «papel» (v. 22) y la repetición seguida del mismo lexema «voz», que aparece hasta dos veces en los últimos dos versos, en los sintagmas «manchas de voz» (vv. 21-22) y «faros de voz» (v. 23).

Las manchas de voz (así como la presencia del lexema «voz» en la poesía de Piqueras) ahondan sus raíces en una lógica metapoética de comprensión y exposición del proceso creativo que en la lectura en voz alta del

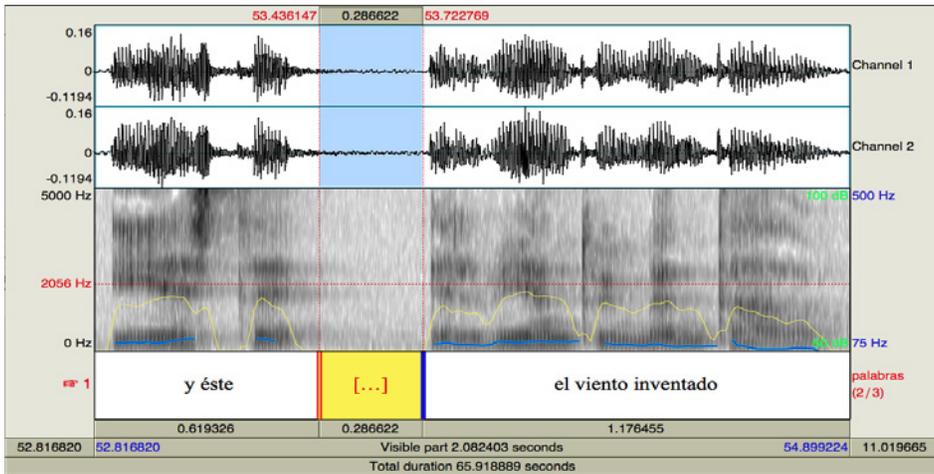


Figura 12.

autor encuentra otra manera de mostrarse. Es en la manera en que la voz del autor-lector hace transitar el poema del *medio-escritura* al *medio-voz*, marcando más o menos intensamente el entramado de sonidos e imágenes que lo constituyen, que se manifiesta la relación intermedial. El discurso metapoético intrínseco a «Manchas de voz» y la lectura en voz alta del autor-lector apuntan ambas al proceso de la gestación poética en el 'íntimo' acuerdo entre *medio-escritura* y *medio-voz*. Ese acuerdo, esa armonía, se puede dar solo en el espacio vacío que abre el reenvío continuo de la voz que articula el reencuentro del creador con la creación.

En el caso de Piqueras, el lexema «voz» no sólo está en relación a la *Stimmung* en tanto que voz-conciencia e inspiración poética, sino también de la propia *Stimme* humana, la propia voz física que nace del individuo en tanto que hablante. Estos dos términos, ambos de matriz heideggeriana, según Agamben son diferentes, ya que la *Stimmung* se refiere a la Voz muda y universal que es conciencia del *Da* en el mundo, mientras que la *Stimme* es la voz del hablante particular, del individuo enfrentado a la fractura existencial (Agamben 1982, 70). Al leer en voz alta su poema *en tanto que autor*, Juan Vicente Piqueras se enfrenta simultáneamente a las dos. Por eso, en la entrevista, confiesa que «es una experiencia curiosa» (155).

Sin embargo, como se ha anticipado, Piqueras no es el único que refiere esta curiosa experiencia. El mismo proceso parece en acción en todos los autores-lectores que pueden estar más o menos capacitados, preparados, entrenados o familiarizados con el ejercicio de leer en voz alta un propio poema, ya que es parte integrante de su experiencia del lenguaje y su práctica creativa. El gesto vocal que «accompagna le gestualità oggettivanti

originarie rivelatrici del mondo e del corpo» (Sini 1992, 84) recogiendo las pasiones del individuo expresa también el «*dia-logos* silenzioso dell'anima con se stessa» (Cavarero 2003, 253). La experiencia del lenguaje y del mundo habita siempre en la carne. Y, por lo menos en esto, el poeta no constituye ninguna excepción.

1.4.4 Phonodia y sus entrevistas

Desde que nació el proyecto Phonodia y empecé a grabar voces de poetas para formar un archivo digital, también surgió la posibilidad de preguntarles directamente a los autores cómo sentían y explicaban esa relación entre el texto poético y su propia voz, entre el poema y la manera en que ellos lo vocalizaban. Así pues, a medida que iba encontrándolos para las grabaciones comencé también a interrogarlos sobre su relación con su propia voz, si les gustaba o no, si se sentían a gusto leyendo en público, qué grado de familiaridad tenían con respecto a la práctica de leer en voz alta, si habían pensado en ello alguna vez y, finalmente, cómo se incorporaba su voz en su proceso creativo.

Desafortunadamente, no a todos los autores que grabé a lo largo de estos años les pude hacer esta misma entrevista; tampoco todas las entrevistas que realicé resultaron iguales en tamaño, debido sobre todo, en algunos casos, al poco tiempo que tuvimos a nuestra disposición para la grabación. En todo caso, logré entrevistar a la mayor parte de los poetas y las poetas de lengua española cuyas voces entraron a formar parte de Phonodia. Antes de pasar al extenso capítulo donde se presentan las veintiocho conversaciones en que las voces de los poetas tomarán el relevo, tal vez sea necesario decir unas cuantas palabras más que nos ayuden a enmarcar todas estas entrevistas en términos generales.

1.4.4.1 Criterios y distinciones

La selección de las y los poetas que se encuentran en el próximo capítulo de este libro no representa en modo alguno un canon o una antología: no sigue ningún criterio específico, si se excluye el de que todos los entrevistados escriben en castellano y pertenecen al horizonte cultural y literario de la península ibérica. Esto, estando mi interés científico relacionado con la poesía contemporánea que se escribe en España, responde únicamente a razones de oportunidad académica. Por otro lado, si se excluye a Pablo García Baena, los autores y las autoras entrevistados en este libro figuran también en el archivo digital Phonodia. En este sentido, Phonodia es el vínculo y la ocasión que me ha permitido entrar en contacto con ellos y, después de grabar sus lecturas en voz alta, hacerles también mis preguntas.

Como se verá, algunos son autores reconocidos que están presentes en la escena literaria española, y hasta internacional, desde hace muchos años. Otros son más jóvenes, pero ya con varias publicaciones a sus espaldas.

En términos cronológicos, partiendo desde el recién fallecido Pablo García Baena, poeta fundador de la revista *Cántico* a finales de los años cuarenta, este libro abarca hasta Ángela Segovia, el último Premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández», pasando por representantes de cuatro - o incluso cinco - diversas generaciones literarias. Esto, como ya se ha mencionado, obedece a criterios de oportunidad. De hecho, las entrevistas recolectadas en este libro deberían considerarse como una muestra meramente parcial no sólo del panorama literario español, sino también de la totalidad de mi trabajo en el marco del proyecto Phonodia, ya que en el presente libro se encuentran recolectadas únicamente las entrevistas a los poetas españoles, pero a lo largo de todos estos años tuve oportunidad de grabar e interpelar también a muchos autores hispanohablantes de otras nacionalidades.

El lector avezado que le haya echado un vistazo a la lista de los entrevistados se habrá dado cuenta enseguida de que, a pesar de que la lengua sea la misma, en ella no figura ningún autor hispanoamericano. También esta elección editorial responde a criterios de oportunidad: ya se encuentra en proyecto un segundo volumen de este estudio dedicado exclusivamente a los autores latinoamericanos presentes en Phonodia. Entre ellos se cuentan autores como los chilenos Raúl Zurita y Waldo Rojas, los argentinos Hugo Mujica y Ana Arzoumanian, los colombianos Armando Romero y Adriana Hoyos, los bolivianos Sulma Montero y Bergamín Chávez, el costarricense Osvaldo Sauma, los cubanos Víctor Rodríguez Núñez y Antonio Guerrero, la dominicana Rosa Silverio o los mexicanos Mario Bojórquez y Xanath Caraza, por citar tan sólo los nombres más conocidos.

Por otra parte, en el grupo de los autores no hispanohablantes constan, entre otros, la estadounidense Rita Dove, la jamaicana Shara McCallum, el sudafricano Chris Mann, el inglés Jamie McKendrick, el brasileño Augusto de Campos, los italianos Nanni Balestini y Luciano Cecchinel, los turcos Ataol Behramođlum y Ahmet Telli, las rumanas Ana Blandiana y Ruxandra Cesereanu, el holandés Erik Lindner, el lituano Gintaras Grajauskas, el polaco Zenon Fajfer, la francesa Aurélia Lassaque, la japonesa Mariko Sumikura y los rusos Elena Fanailova y Sergey Gandlievsky. En la actualidad, Phonodia hospeda a casi cien autores que escriben y leen en diecisiete idiomas diferentes - incluidas lenguas 'menores' como el occitano y los dialectos de la península italiana - más de un millar de poemas. Más de la mitad de ellos son en español.

Finalmente, cada una de las entrevistas, ya sean las que se encuentran recogidas en este volumen, ya algunas más de otros autores (hispanohablantes o no), se encontrará en Phonodia, donde, tras acceder a la página del perfil del poeta podrá descargarse directamente y de forma gratuita.

1.4.4.2 Condiciones y preguntas

Cada entrevista, al igual que cada grabación contenida en Phonodia, ha sido realizada por el autor de este libro. Todas ellas, además, especifican el día y el lugar en los que se grabaron. En cada sección de Phonodia referente a un poeta, el lector puede encontrar algo de información sobre el entrevistado, además de las grabaciones a las que en algunos casos se hace referencia durante la charla. Siguiendo un protocolo definido de antemano, he entrevistado siempre a los autores *después* del ejercicio de lectura en voz alta destinado a la grabación de los poemas, puesto que mi objetivo era grabar una lectura lo más espontánea posible (y, como ya se verá, algunas de las preguntas habrían podido estropear dicha espontaneidad).

Lo que quería indagar con mis preguntas era precisamente la relación, más o menos espontánea, más o menos consciente - a veces incluso ingenua - que los poetas tienen con su propia voz física y la práctica de la lectura. En muchos casos, mis preguntas han tenido un efecto sorpresa, entre las admisiones por parte de los poetas de que nadie antes se las había hecho, o bien de que nunca habían pensado en lo que les estaba preguntado. Hay casos, por otro lado, en los que los entrevistados demuestran haber pensado previamente y con detenimiento en el tema y comparten conmigo su experiencia. Sin embargo, al final cada uno comenta desde su propio punto de vista lo que piensa con respecto a su voz física y al papel que desempeña en la doble dinámica que, dentro de su experiencia del lenguaje poético, entra en acción durante la práctica de la lectura y la creación poéticas.

Básicamente he hecho siempre las tres mismas preguntas. Por ejemplo, les pregunté a todos si les gustaba su propia voz física. Y ello por dos razones: primero, para ver qué tipo de relación tenía la persona entrevistada con su propia voz en tanto que gesto del cuerpo; y segundo, para que estuviese claro desde el principio que estábamos hablando precisamente de eso, de la voz física, de su aspecto acústico, sonoro. Las otras dos preguntas, por otro lado, tienen que ver directamente con el papel que puede desempeñar esa voz en el proceso creativo. En particular, una primera pregunta parte de la consideración de que la voz física actúa no sólo en el sujeto que escucha una lectura, sino también en el poeta que está leyendo en voz alta y escuchándose a un tiempo. A este propósito Jean-Luc Nancy cita al poeta francés Francis Ponge, que afirma algo muy interesante:

Non solo qualsiasi poesia, ma anche qualsiasi testo - non ha importanza quale - comporta (nel senso pieno della parola comportare), comporta, dicevo, la propria dizione. Da parte mia - se mi esamino mentre scrivo - non mi accade mai di scrivere la minima frase senza che alla mia scrittura si accompagni una dizione e un ascolto mentali, quando

addirittura non ne viene preceduta (anche se, probabilmente, di molto poco). [de Ponge, Francis (1961) «Méthodes». *Le Grand Recueil*. Paris: Gallimard, 220-1) (Nancy 2004, 56)

La dicción – el decir/leer y, al mismo tiempo, el acto de escucharse, la escucha misma – es, cuando no precede a la escritura, su eco o la huella sonora con la que el poeta se sintoniza constantemente en el momento de escribir. Esta huella sonora que, como diría Jacques Derrida, está en la raíz misma del acto creativo de todo texto, tiene que ver con la experiencia de la voz física, de la voz que resuena precisamente en el decir, en la dicción. En su entrevista, Juan Antonio Bernier habla de las dos realidades que componen su voz y, junto con la lengua concreta, indica la ‘dicción personal’ como «la forma única no impostada que tenemos de hablar, de respirar, de hacer los compases, y que suele ser absolutamente personal» (230). Además, en su trabajo poético considera fundamental «el estudio de mi propia dicción y no traicionar esa dicción» (230). En este sentido, hay una relación directa entre la dicción y el proceso creativo, donde aquélla – de forma muy similar a lo que sucede con el acto de la lectura en voz alta – restituye el texto al momento originario de su creación. Este proceso de restitución no sólo se produce si quien lo lee en voz alta es el autor, sino que *el autor es el lugar donde ocurre*.

En este sentido María Victoria Atencia es bastante clara cuando, hablando de la voz física en la lectura, dice que «es la que te lleva a los sitios que has escrito [...] la voz me vuelve a llevar a esos sitios» (102) y que, al leer en voz alta un poema, «Vuelvo a vivirlo, vuelvo a aquella época. A la voz le pasa un poco como a los perfumes» (102). En otras palabras, en la lectura en voz alta, en el acto de *evocar* un texto de su autoría *en y mediante* su propia voz, un poeta puede reconocerse en tanto que ese *diapasón-sujeto* de que hablábamos antes y, como oyente privilegiado, se sintoniza con las palabras que está leyendo. Es más: esa dicción no sólo se refleja en el momento de la lectura en voz alta, sino que se activa en el instante que tradicionalmente se indica con el término de ‘inspiración’, el momento auroral, inicial del poema, y también en el momento final, cuando el autor da por terminado el proceso creativo relativo a ese poema.

En este último caso, con mi investigación pretendía averiguar si y cómo la voz física entraba en el proceso de completamiento del poema. Pensé que la voz podría funcionar como una ‘prueba’ en la práctica de la lectura. Mi hipótesis era que, en el momento final de la redacción de un poema, el autor podía, tal vez, leerse a sí mismo o leerle a otro su texto en voz alta para controlar si funcionaba. Como se verá, esta práctica es muy común entre los poetas aquí entrevistados. Muchos responden explícitamente que eso de leer en voz alta el texto para ver si funciona, si está terminado, es realmente una prueba. Juan Vicente Piqueras, por ejemplo, dice «que la prueba del nueve de la poesía es la voz» (155) y Vicente Cervera Salinas

define la voz como «una piedra de toque para ver si un poema está hecho» (161). En la misma línea está Jordi Doce, que con respecto a la lectura en voz alta habla de la «prueba del algodón» (167). Andrés Navarro dice directamente que:

cuando el poema no pasa la prueba de la voz, la prueba de la lectura, y me refiero a una lectura en la que yo leo y ensayo solo, pues, en el momento en el que la lectura se entrecorta o me quedo sin aire, normalmente suele indicar que hay un problema, hay un problema de ritmo, en mi caso, más que por una cuestión silábica o de métrica o incluso de acentos, tiene que ver con la naturalidad y la comodidad con que puedo leer los poemas. (215)

Hay también casos en que esto no ocurre y la voz física se mezcla con una voz 'interna' que, aunque muda, resuena acústicamente dentro de la mente del autor. A mi pregunta sobre si, cuando escribe, está acostumbrado a leerse en voz alta, Pablo García Baena responde:

Sí, a veces sí. Sí, los tengo en la cabeza; no tengo que usar necesariamente la lengua y los labios para oírme, estoy oyendo sin hablar. Pero sí, a veces sí, lo hago para sentir de verdad el sonido, cómo suena. [...] Lo encuentro muy importante en la poesía y para cambiar palabras, para limar el poema, entonces hace falta oírlo y entonces lo leo, a lo mejor no entero, pero un verso que encuentro, no sé, que no tiene la belleza que yo quisiera darle, y entonces lo vuelvo a rehacer y es a través del sonido cuando corrijo. (93)

La voz tiene un papel de prueba también para los poetas que, simplemente, no llevan a cabo el ejercicio de leerse en voz alta. Por ejemplo, ante mis preguntas Guillermo Carnero afirma que nunca se lee en voz alta al terminar un poema, y, al contrario, habla de «la voz del pensamiento» (120) refiriéndose a cuando el autor habla con su propia voz pero «no en el sentido fónico de la palabra», «no necesariamente en voz alta» (117). Carnero, de hecho, afirma que la creación poética «no es una cuestión de voz» y el hecho de que las experiencias emocionales se conviertan en palabras «depende de la lengua, no de la voz» (117). Sin embargo, la lengua conlleva siempre la voz en su materia sonora: sin esta materia vocal, acústica, no hay lengua en sentido propio. La «música de la lengua» (118), que es algo innato, según Carnero, está siempre presente en su proceso creativo y es la que 'suena' a la hora de crear con las palabras.

Esta música interna a la propia lengua, por ende, se activa desde el momento inicial de la creación: en el fragmento de conversación en el que menciona a Claudio Rodríguez, Carnero afirma que: «lo que sí ocurre [...] es que a veces tienes la música de un verso, pero está vacío de pala-

bras» (120). Es decir, que allí habría un ritmo, un compás, una secuencia musical o prosódica que, como una caja vacía, todavía no tendría un contenido semántico. A este propósito, en su ensayo «Il ruolo dell'udito nella comunicazione linguistica. Il caso della prosodia», Albano Leoni escribe:

ciò che fa della prosodia qualche cosa di speciale tra gli strumenti della comunicazione audio-verbale è che, mentre una stringa segmentale non può esistere se non dentro uno schema prosodico, uno schema prosodico può esistere senza contenere una sequenza segmentale (come quando mugoliamo a bocca chiusa una melodia [mmmm]), o può esistere appoggiandosi a una sequenza segmentale artificiale e asemanticamente conservando una sua capacità comunicativa, come sapeva, p. es., Italo Calvino. Per usare termini antichi, ma molto efficaci, la *phoné* esiste senza la *diálektos*, ma la seconda non può esistere senza la prima. (Albano Leoni 2009, 62)

A menudo los protagonistas de las entrevistas confirman que, en el momento inicial de la creación de un poema, se da la presencia de una materia fónica, a veces directamente vocal, que puede surgir como un murmullo o un ritmo y tener un cuerpo acústico, o bien aparecer como un esquema prosódico o un molde métrico. A propósito de esto, Nowell-Smith habla de la métrica como de una prótesis que no sólo le puede dar una forma al pensamiento, sino que se vuelve ella misma una manera para pensar: «Metre becomes a kind of prosthetic to thought which not only shapes thought but becomes itself a vehicle, and mode, of thinking» (2015, 139). Esto ocurre con muchos de los autores entrevistados – si bien no con todos.

Mariano Peyrou, por ejemplo, pese a admitir que cuando está trabajando en un poema a veces lo lee en voz alta, entendiendo perfectamente que el horizonte hermenéutico «tiene que ver con lo de hasta qué punto el sonido influye a la hora de escribir», afirma bastante rotundamente que «ni en el momento auroral ni en el momento ése como de corregir o de ir dejando de lado un poema, dándolo por terminado, me importa mucho eso» (190). En su caso, Peyrou no considera algo imprescindible la 'prueba' de la voz, ni tampoco que el sonido influya en su quehacer poético cuando dice: «Yo escribo poesía para que entre por la vista, o sea, escribo poesía pensada para ser leída, no para ser oída» (187) o «me parece que el poema está para que entre a la mente a través del ojo» (190).

Sin embargo, al citar a Hélène Cixous, al referirse a la función poética del lenguaje de Jakobson, al considerar el texto en tanto que significante y no sólo por lo que significa, al buscar ese 'juego' que finalmente es «una actividad en la que se trabaja con otros elementos del lenguaje, no solamente con el sentido» (192), el autor de *Temperatura voz* (2010) se refiere al primero de los poemas que componen ese libro como «el que más se centra en el sonido y en otras dimensiones del lenguaje» (192) como, por

ejemplo, la ‘aspereza’ que el mismo Peyrou sugiere: «Quería que fuera áspero no sólo por el sonido, sino por la sintaxis, por el encabalgamiento y por el vocabulario también. Es que hay palabras más ásperas que otras, unas sintaxis más ásperas que otras» (192).

Y a continuación afirma:

creo que en el momento de escribir todo lo que se pueda utilizar sirve [...] me parece que todo puede entrar y que un poema debería ser un lugar que acoja esa heterogeneidad, y también lo pienso desde el punto de vista de lo que estamos hablando. ¿Cuáles son las armas de un poema, o los puntos fuertes donde se juega? El sentido es uno, el sonido es otro, lo visual es otro. Hay una serie de elementos y trato de usarlos de algún modo. Insisto: lo del sonido, a lo mejor es un sonido que no tiene que ver con la fonación sino con otras cosas. No sé como decirlo sin sonar muy místico... [*se ríe*] ...sería un sonido mudo, un sonido silencioso. (193)

Con estas palabras, Peyrou enfoca perfectamente esa voz muda y totalmente interna al lenguaje que, según Heidegger, corresponde a la conciencia de existir del hombre. A propósito de ello escribe Agamben:

Nel paragrafo 29 di *Sein und Zeit* [...] è presentata come «il modo esistenziale fondamentale» in cui il *Dasein* si apre a se stesso. Sul piano ontologico, è la *Stimmung* che porta originariamente «l’essere nel suo *Da*» e compie, quindi, lo «scoprimento primario del mondo» [...]. Questo scoprimento è più originario non soltanto di ogni sapere (*Wissen*) e di ogni percepire (*Wahrnehmen*), ma anche di ogni stato d’animo in senso psicologico. (1982, 70)

Aquí Agamben sigue su argumentación añadiendo que:

Il termine *Stimmung*, che si suole tradurre con ‘totalità emotiva’, deve essere qui [...] restituito alla sua connessione etimologia con la *Stimme* [que en alemán significa ‘voz’] e, soprattutto, alla sua originaria dimensione acustico-musicale: *Stimmung* appare nella lingua tedesca come traduzione del latino *contentus* e del greco *armonía*. (1982, 70)

Es así como la condición existencial del hombre *suen*a con la inmensa armonía silenciosa del cosmos: «Nell’essere lasciati vuoti dalla noia profonda vibra così qualcosa come un’eco» (2002, 68) de aquella voz que, en el hombre, es conciencia. Una voz interna, del pensamiento, que, como hemos visto, dentro del lenguaje funciona con mecanismos similares a los de una voz física, sonora. No es una casualidad que, algo más adelante, el mismo poeta afirme que «lo de la voz me interesa para hablar o para pensar en el pensamiento o en la parte psicológica, en cómo se constituye

una personalidad» para llegar enseguida, y muy agudamente, a la conclusión de que «sería posible y, de hecho, existen poetas y músicos, o mejor dicho, poetas y/o músicos, que trabajan de manera que su materia es la voz, y no las palabras» (196). Es decir, el caso de la poesía sonora u otras prácticas experimentales parecidas en que la materia vocal es el eje del proceso creativo.

1.4.4.3 Voz grabada y grabadora

Antes de pasar definitivamente a las entrevistas, me parece interesante anotar aquí la relación que los diversos poetas tienen con las grabaciones de su voz y, en particular, con los instrumentos para grabarla. Pablo García Baena, el de mayor edad de entre los poetas entrevistados, no escondía su odio hacia la grabadora, ya que era «como si una vecina curiosa» (95) estuviera escuchándolo. A pesar de ser su única manera de escribir, debido a un problema que ya casi no le permitía ver, García Baena sufría la falta de intimidad que esa herramienta le infligía con respecto al texto poético. En su entrevista para Phonodía afirmaba:

le quita intimidad a lo que tu estás pensando el oírlo inmediatamente en una borrada extraña, porque la grabadora es otra, aunque sea tu voz tú no te reconoces en esa voz y te parece que es alguien que te está calcando lo que estás pensando. Muy desagradable. Yo, que he sido siempre reacio a ponerme a escribir, pues ahora con la grabadora mucho más. Estoy tratando de hacer un libro, pero no nace, no tiene la frescura de antes: tiene una espía metida que es la grabadora que sabe ya más que yo. (95)

Otros entrevistados, en cambio, tienen una relación más fluida con la propia voz grabada, así como con los instrumentos de grabación y reproducción del sonido. El caso más interesante en este sentido es Ángela Segovia, una de las poetas más jóvenes que figuran aquí, en cuyo proceso creativo la voz grabada y los instrumentos para grabarla están totalmente integrados. A mi pregunta directa sobre si podría explicar cómo funciona su proceso creativo a través de las grabaciones, Ángela Segovia contesta: «se trata de grabar el texto e ir haciendo las transformaciones normales que vas haciendo en un texto escrito, corrección, revisión, etc. por medio de escucharlo, grabado, introducir cambios, regrabarlo, escucharlo de vuelta, regrabarlo, etc., un trabajo de escucha y reescritura vocal» (279).

Aquella misma distancia que para Pablo García Baena resultaba insoportable, a Ángela Segovia la ayuda a entender el sonido de su propia lengua. En la entrevista afirma: «aunque redacte entero el poema, acabo grabándolo, porque escucharlo con la distancia que proporciona la

grabadora me ayuda a entender su sonido» (280). Ella es perfectamente consciente de que «al grabar la voz la separas del cuerpo, y al hacerla consciente en esa distancia puedes llevarla a sitios en los que la unión se hace más profunda. Es como que los dispositivos externos al cuerpo nos ayudan a volver al cuerpo, un camino de ida y vuelta» (285). La confianza que Ángela Segovia tiene con esta separación impuesta por la voz grabada y los instrumentos de grabación y reproducción del sonido – bien analógicos, bien digitales – se vuelve, por lo tanto, fundamental en el momento de la presentación de su trabajo poético; es decir, en el momento de la lectura.

Sus lecturas, por lo tanto, pueden llegar a ser verdaderos *happenings* o *performances* en el sentido de que, como explica en la entrevista, la acción es «coger un texto y recitarlo, grabarlo en un soporte electrónico que puede ser un teléfono y luego lo que ha sido grabado en ese soporte electrónico grabarlo en una grabadora analógica de cinta» (284). Este proceso, que ocurre en directo en el lugar de la lectura, se completa cuando las grabaciones empiezan a mezclarse con la voz de la autora, que continúa poniéndose a leer en directo. Esto pone en escena, literal y metafóricamente, una serie de interrogantes con respecto no sólo a qué es la voz física del autor, sino también a cómo suena cuando está grabada digital o analógicamente y a qué relación tienen estas grabaciones con su origen sonoro.

Entre estos dos puntos extremos, que corresponden muy significativamente al primero y a la última de la lista de los entrevistados que figuran en este libro, hay obviamente posiciones intermedias. Antonio Cabrera, por ejemplo, admite con inteligente autoironía que «en un acto de narcisismo importante» (153) él mismo se grababa leyendo en voz alta sus poemas a través de su *smartphone* precisamente para volver a escucharse y controlar así el proceso creativo. También Marta Agudo, que vive su propia voz grabada como «una forma de desnudo» (177), admite haber grabado su voz varias veces, pero siempre leyendo poemas de otros autores, nunca los propios:

Con dieciséis años, cuando existían los casetes, me grababa a mí misma leyendo los poemas de otros poetas para memorizarlos. Me pasaba horas y horas grabando cintas y luego escuchándolas. Claro, en ese momento estoy leyendo con mi voz, pero es el poema de otro, lo que no me causaba tanto conflicto. (183)

Marta Agudo afirma también que es rara «la semana que no me paso una o dos horas escuchando poemas de varios poetas, lo que pasa es que muchas veces decepcionan» (183). En efecto, son muchos los entrevistados que escuchan o han escuchado grabaciones de otros poetas leyendo, con sensaciones contradictorias o incluso un poco indiferentes. Aunque declara ser un verdadero fetichista de estas grabaciones, en su entrevista Luis Antonio de Villena afirma no sentir gran interés en escuchar las voces que encierran:

Tengo todos lo que han salido últimamente de poesía grabada. Bueno, tengo muchos. No es una cosa que oiga muy habitualmente; los oigo más bien poco. Los tengo como una especie, por decirlo de alguna manera, como de fetiche. Me da la sensación de que ahí tengo la voz del poeta y cuando quiera puedo oírla; a veces es la voz de personas a las que he oído leer en vivo y tengo ahí los discos. (143)

Jaime Siles, justo antes de contar de cuando solía escuchar en su coche la cinta con las grabaciones de los poemas de Claudio Rodríguez, afirma que Neruda «lee muy mal; y fíjate que es un gran poeta. En cambio, Eliot lee muy bien. Cernuda, según qué poema, lee mejor o peor» (135). Aparte de estos casos, escuchar las grabaciones de otros poetas es algo que se vuelve más común con la disminución de la edad de los entrevistados. A partir de los que nacieron a finales de los 60 y a principios de la década de los 70, casi todos han escuchado, con mayor o menor asiduidad, grabaciones de otros poetas. En casos más actuales, como el de Almudena Vidorreta, la búsqueda en Internet de grabaciones o materiales audiovisuales donde los poetas leen sus poemas se ha convertido en algo que sustituye incluso el libro:

ahora es muy fácil escuchar lecturas *online*, a través de los *podcasts*, por ejemplo. Nunca es lo mismo que estar ahí en el mismo espacio y en directo con el autor, pero sí me gusta hacerlo, me gusta mucho escuchar grabaciones *online*. Sobre todo ahora, por ejemplo, que vivo en Nueva York, y a veces me cuesta mucho conseguir libros que quiero leer porque tardan más en llegar hasta allí. [...] Pues, mientras tanto no pueda conseguir el libro, me gusta escuchar lecturas para ver un poco de qué va la cosa, y es una manera de entrar a la lectura. Pero si puedo escuchar al poeta leyendo el poema mientras tengo delante el texto, para mí es una experiencia sublime (267-8)

La experiencia a la que se refiere Almudena Vidorreta es exactamente la misma a partir de la cual se originó este estudio en el que se ha intentado reflexionar de manera interdisciplinaria sobre las complejas cuestiones lingüísticas, filosóficas, psicológicas y, finalmente, poéticas que necesariamente pone en juego su matriz intermediática.

Phonodia

La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas

Alessandro Mistrorigo

2 Las entrevistas de Phonodia

Sumario 1.1 Pablo García Baena. – 1.2 María Victoria Atencia. – 1.3 Clara Janés. – 1.4 Guillermo Carnero. – 1.5 Luis Alberto de Cuenca. – 1.6 Jaime Siles. – 1.7 Luis Antonio de Villena. – 1.8 María Sanz. – 1.9 Antonio Cabrera. – 1.10 Juan Vicente Piqueras. – 1.11 Vicente Cervera Salinas. – 1.12 Luisa Castro. – 1.13 Jordi Doce. – 1.14 Marta Agudo. – 1.15 Mariano Peyrou. – 1.16 María Eloy-García. – 1.17 Abraham Gragera. – 1.18 Andrés Navarro. – 1.19 Carlos Pardo. – 1.20 Juan Antonio Bernier. – 1.21 Gonzalo Escarpa. – 1.22 Julio Reija. – 1.23 Jesús Malia. – 1.24 Elena Medel. – 1.25 Almudena Vidorreta. – 1.26 Laura Casielles. – 1.27 Virginia Navalón. – 1.28 Ángela Segovia.

Dejamos aquí definitivamente la palabra a los poetas.

2.1 Pablo García Baena

Córdoba, 2 de agosto de 2017

A raíz del proyecto Phonodia, el poeta cordobés Pablo García Baena aceptó recibirme para una entrevista. El día 2 de agosto de 2017, acompañado por el artista José María Báez, llego a la casa del poeta a las 11:00 de la mañana. Después de los saludos, Pablo García Baena nos indica una habitación donde encontramos lugar los tres para empezar a grabar nuestro diálogo.

ALESSANDRO MISTRORIGO Muchas gracias por concederme esta entrevista.

PABLO GARCÍA BAENA Gracias a ti. Bueno, estoy encantado, encantadísimo que estés aquí. No sé si decirte de Usted o de tú.

A.M. Yo prefiero que me diga de tú.

P.G.B. Sí, y a mi también, a pesar de mis años, prefiero que me digas de tú cuando sea el momento... [*se ríe un poco*] ...pues, nada, desde que me habló José María Báez que venías, lo que no podía figurarme era el perfecto español que hablas, vamos, sin acento ninguno, ¿tienes antepasados españoles acaso?

A.M. No, me hubiera gustado a mí, pero no. Mi familia es enteramente italiana. Tal vez, lo que me facilita es el amor que tengo a este idioma y a la poesía española que empecé a estudiar en la universidad, además de haber vivido unos años en algunas ciudades de España.

P.G.B. Verdaderamente lo hablas muy bien, sin un acento recalcado de castellano de Valladolid, sino que es casi un andaluz.

A.M. Es verdad que en Andalucía me encontré muy a gusto, casi en casa.
 JOSÉ MARÍA BÁEZ Bueno, Sevilla es una ciudad muy italiana en realidad, una ciudad que tiene un aire entre napolitano, tal vez algo de Florencia también.

P.G.B. Es que, claro, Sevilla tuvo una época floreciente en el renacimiento. El trato con América. Es una gran ciudad y, bueno, los genoveses están en toda España. En Sevilla está la Calle Génova, aquí también [*en Córdoba*] había un pasaje de los genoveses que ya ha desaparecido. En Málaga también lo hay. Siempre los comerciantes de Génova parece que venían a menudo y era habitual encontrarlos con sus mercancías por los caminos de estas ciudades.

A.M. Yo, en cierto modo, soy un ejemplo de las relaciones que siempre existieron entre España e Italia, ya que he tenido la suerte y el honor de traducir al italiano una selección de poemas tuyos que publicará la Editorial Passigli de Florencia. También tu poesía guarda una relación importante con Italia. Al solo mirar los títulos leemos «Primavera romana», «Venecia»...

P.G.B. Sí, bueno, yo creo que todos los latinos tenemos esa relación siempre con la madre. Córdoba presume de romana, Claudio Marcelo, el templo mitad romano, mitad de Antonio García y Bellido [*se ríe un poco*] como dices tú en algunos de los artículos de tu libro [*se dirige a José María Báez*].¹ Pero es verdad que sí hay un vínculo... Y era también lo que hemos hablado antes, el comercio de los genoveses que era constante con las ciudades españolas. Sí, sí, nos sentimos muy clásicos, muy romanos, muy latinos, por lo menos. Quizás la que más parezca una ciudad italiana sea Sevilla, también Málaga tiene mucho de Nápoles, pero en los habitantes, los más romanos indudablemente son los de Córdoba. Aquí tenemos a Séneca, a Lucano, y las familias enteras que migran desde Córdoba a Roma.

En este momento, le pido al poeta que por favor lea en voz alta algunos de sus poemas para ser incluido en el archivo sonoro de Phonodia, pero García Baena, pidiendo perdón, se rehúsa explicando que ya no puede leer a causa de un problema de la vista. El poeta está casi ciego y le cuesta mucho el ejercicio de la lectura. Paso por ende a las preguntas que normalmente hago a los poetas tras la lectura y la grabación.

A.M. ¿Has hecho muchas lecturas en voz alta?

1 El libro al que se refiere García Baena y cuyo autor es José María Báez se titula *Arte contemporáneo en Córdoba. Diccionario personal* (Córdoba: Albenda Libro / Encartes 21, 2016).

P.G.B. Muchísimas. Claro es que no tengo más remedio, estoy desde los 20 años leyendo por toda España y casi por todo el mundo, pues, la verdad es que no estoy muy acostumbrado, siempre me produce un nerviosismo enorme porque, no por la lectura en sí que cuando la hago yo me dosifico y pacifico un poco por dentro, sino por todo lo que hay alrededor de periodismo, de radio, de televisión, haciendo preguntas a veces impertinentes o tontas o confundiéndote con otro poeta [*se ríe un poco*] y cosas de éstas... de periodistas totalmente desinformados que no saben ni con quién están hablando. Eso sí me produce... pero luego yo ya me centro un poco, me aílo, hago como un telón entre el público y yo, y ya puedo leer con cierta tranquilidad.

A.M. ¿El telón está entre el público y tú?

P.G.B. Muchas veces las mismas luces permiten esa separación, esa muralla entre quién tiene que exponer sus más íntimos... no secretos, pero sí sentimientos... exponer su alma en carne viva que es lo que verdaderamente hace el poeta cada vez que está delante de un público que la mayoría de las veces va llevado por un nombre y ni te ha leído, ni sabe de ti nada. La verdad es que, otras veces, cuando es entre amigos, en una tertulia de amigos, como en los tiempos de *Cántico* que era muy frecuente, estamos hablando de los años '40, '50, entonces sí era agradable hacerlo. Teníamos el interés de demostrar lo que habíamos hecho a los amigos, a los demás poetas, a los amigos de Córdoba aunque no escribieran, pero que eran íntimos nuestros y nos conocían y sabían todo lo nuestro.

A.M. Has hablado de un tipo de lectura delante de un público ajeno y de un tipo de lectura delante de un público más íntimo. Me gustaría preguntarte si estás acostumbrado a leerte a ti mismo en voz alta los poemas cuando los estás escribiendo.

P.G.B. Sí, a veces sí. Sí, los tengo en la cabeza; no tengo que usar necesariamente la lengua y los labios para oírme, estoy oyendo sin hablar. Pero sí, a veces sí, lo hago para sentir de verdad el sonido, cómo suena. A mí me preocupa no solamente el sentimiento o lo que quiera expresar el poema, si es un paisaje que puede ser del alma o de la sierra, sino también el sonido. Lo encuentro muy importante en la poesía y para cambiar palabras, para limar el poema, hace falta oírlo y entonces lo leo, a lo mejor no entero, pero un verso que encuentro, no sé, que no tiene la belleza que yo quisiera darle, pues lo vuelvo a rehacer y es a través del sonido cuando corrijo.

A.M. En cierto modo, entonces, esa voz que tú oyes, aunque no la produzcas con la lengua y los labios, te va dando...

P.G.B. ¡Esa es la Musa! Que te habla al oído.

A.M. ¿Y esa Musa te va dando las pautas para escribir?

P.G.B. Sí, yo soy muy... vamos, creo que soy muy meticuloso para mis versos, con respecto al sonido, a la medida, en casi todo he procurado hacer

una medida clásica, no un verso disparatadamente largo que disuene y que tenga esos ángulos hirientes al oído, sino que pase como un arroyo claro. Dice Jorge Guillen que «por el arroyo claro va la hermosura eterna»,² ¿no?, que es el lema de las *Elegías de Sandua* de Ricardo Molina.³ Entonces me oigo y ya veo que algo disuena que sale un pico de algo que hay que limar, que tratar de suavizar de alguna manera con otras palabras. Es un trabajo lento y que no me agrada; no me agrada y por eso huyo de esos momentos. En realidad para la larga vida que tengo he escrito muy poco. Es que soy un poco vago también.

A.M. Esa voz de la que cuentas, esa musa que te va diciéndote «mira aquí hay un pico, hay que suavizarlo» o «aquí hay una disonancia, hay que armonizarla», etc., esa voz que me imagino es la tuya propia personal interna...

P.G.B. ¡Por supuesto! ¡Nunca he visto a la Musa! [*se ríe*]

A.M. Pues, ¿llega también en el momento de la ‘inspiración’? Es decir, ¿cuándo vas al acecho del poema?

P.G.B. Sí, los poemas casi siempre nacen por un verso que sale de pronto, que surge casi como un surtidor de agua; de pronto ahí hay un borbotón, pero esto porque uno puede estar, yo que sé, en el autobús o visitando a una señora y el poema no tiene nada que ver con la señora y te recuerda algo, te pone viva la palabra y en ese mismo momento lo escribirías entero quizás, pero tienes que dejarlo, no es el momento y luego ya, pues, vas limando, lo vas haciendo. A mí, por ejemplo, me inspiran mucho los hoteles... [*José María Báez se ríe*] ...sí, sí, cuando me quedo a solas, porque aquí [*indica su casa*] como estoy acostumbrado a todo esto ya... Pero, de pronto, un cuarto raro de hotel, un espejo, no sé, un balcón que da a una calle, un ruido, unas campanas, pues me incita mucho. Yo, muchas veces, unos poemas que no tienen nada que ver a lo mejor con el ambiente los he empezado y el primer verso ha salido en Cáceres, qué se yo, en Badalona, cualquier ciudad española o internacional también.

A.M. Entonces este verso que sale sin que se sepa, como un borbotón, ¿sale con su sonido?, ¿con su materia sonora viva?

P.G.B. Sí, sí, el primer verso casi siempre es sugerido por algo. Nace naturalísimo como el que va andando por el campo y de pronto encuentra que hay un venero de donde sale el agua, no de una cima, de cualquier huequecillo de entre la yerba. Por lo menos esto es lo que me pasa a mí, no es una regla para los poetas, cada uno tiene sus trucos para provocar

2 Se refiere a un verso del poema «Arroyo claro» contenido en *Cántico*.

3 Se refiere a la obra *Elegías de Sandua*, publicada por primera vez en 1948, del poeta Ricardo Molina (Puente Genil, Córdoba 1917-1968) quien, en compañía del mismo Pablo García Baena y de Juan Bernier, Julio Aumente y Mario López, fundó la revista *Cántico* en Córdoba a finales de los años 50. La revista tuvo dos etapas: la primera desde octubre de 1947 a enero de 1949 y la segunda desde abril de 1954 a 1957.

a los poemas, pero yo no los provocho. El primer verso casi siempre me es dado; el primer verso que no quiere decir que luego sea el primer verso del poema, luego eso puede ir cambiando.

A.M. Me parece estupendo lo que me estás contando.

P.G.B. Bueno, te lo cuento tal como me ocurre. Bueno, ahora hago algún poema de vez en cuando, pero me molesta mucho la grabadora, es como si una vecina curiosa estuviera ahí oyéndome. La grabadora la odio; la tengo por ahí y es la única manera, pero ya no es la intimidad de uno. Es como dictar a una secretaria. Es que yo no podría hacer eso; podría ya cuando el verso, el poema se hubiera hecho y lo leyera a la secretaria, entonces sí. Pero le quita intimidad a lo que tu estás pensando el oírlo inmediatamente en una borrada extraña, porque la grabadora es otra, aunque sea tu voz tú no te reconoces en esa voz y te parece que es alguien que te está calcando lo que estás pensando. Muy desagradable. Yo que he sido siempre reacio a ponerme a escribir, pues ahora con la grabadora mucho más. Estoy tratando de hacer un libro, pero no nace, no tiene la frescura de antes: tiene una espía metida que es la grabadora que sabe ya más que yo.

J.M.B. Esa reflexión que acabas de hacer podría ser un buen motivo para un poema estupendo, Pablo.

P.G.B. Ya, cualquier cosa tiene un poema espléndido; cualquier encuentro, cualquier paisaje, cualquier soledad tuya puede hacer surgir a un poema. Pero, sí, lo de la grabadora me molesta mucho. Y luego viene también el momento en el que tengo que darlo a alguien que me lo pase y siempre es un sobrino. Esa intervención de voces ajenas en el poema yo creo que luego se va a notar: esto es de la grabadora, eso es del sobrino, ahí de Pablo no hay más que esto... [se ríe] ...y que la gente lo va a notar. Eso es una pequeña broma, he hecho poemas que verdaderamente no están mal a pesar de la grabadora.

A.M. Lo que me dices con respecto a la grabadora me parece muy interesante. Das en el clavo - como se dice - con respecto a la relación que uno tiene con su propia voz, cuando se graba uno. Entonces, como antes hablamos de la lectura en voz alta, con o sin público, o incluso en situación más íntima, me gustaría preguntarte qué relación tienes con esa voz que es la tuya.

P.G.B. No sé, es una relación molesta. La oigo y pienso «yo no he dicho eso» y me parece que quien se equivoca es la grabadora y voy corrigiendo quizás lo que está diciendo la grabadora que rayó antes. Pero tiene una cosa buena que notas antes los defectos del verso, lo que puedes corregir, donde tienes que corregir. Eso sí, pero claro te priva del placer de tachar una palabra para poner otras, ya tienes que volvérselo a decir a la 'cusica' esta, como decían los niños antes. Es algo distinto: impide la intimidad entre la poesía y el poeta, esto está ahí en medio; y si no, no podemos llegar a nada sin ella ¿no?

A.M. ¿Y la intimidad, en cambio, estaría en esa tachadura? ¿En esa escritura sobre el papel de la caligrafiara? ¿Tu escribes con bolígrafo?

P.G.B. Sí, yo escribía con caligrafía; nunca en mi vida he escrito a máquina, no. Yo escribía en cualquier papel. Cuando tenía la tienda «El Baúl» en Torremolinos, pues, en el papel de envolver, por detrás, escribía poemas o cartas o lo que fuera. Es que la grabadora es un ser útil, pero odioso por otra parte. Por eso mismo que es útil ya no te puedes deshacer de ella, no es ni siquiera un sirviente al que puedes despedir, no la puedes despedir porque te quedas sin voz. Entonces es muy complicado. El poema es un diálogo entre el poeta y algo que se lo va diciendo que es él mismo, ¿no? Pero no: oírlo recién pensado casi sólo y ya lo está diciendo, no sé, es algo que molesta a la poesía y se encoje.

A.M. La poesía se encoje...

P.G.B. Sí.

A.M. Y, en cambio, ¿la tachadura, la escritura a mano...?

P.G.B. Bueno, yo corregía mis poemas... en realidad tienen pocas correcciones. Lo cual no quiere decir que saliera de una vez ni mucho menos, podía estar sin verlos, que sé yo, un mes es mucho, pero diez o doce días y volver al poema luego. Pues, la verdad es que lo encontrabas y te daba alegría encontrarte esto. Ahora, yo no quiero ni... los poemas están allí grabados y no quiero ni volverlos a oír. No son ya míos, son ya de ella [*la grabadora*].

A.M. Cuándo has escuchado una voz diferente de la tuya leer tus propios poemas, me refiero a un actor por ejemplo...

P.G.B. ...casi siempre lo hacen muy mal. Yo, pues, mira quizás de los poetas de Córdoba, no voy a dar nombres porque luego... pero sí hay una chica que los dice muy bien, la única que yo me reconozco en lo que está diciendo. Pero lo demás es como si fueran de otros; que sé yo, de Alfonso Canales, por ejemplo. Cojo un poeta que yo admiro mucho. Quiere decir también que los oigo y me parecen buenos los poemas, pero ya no son tan míos y en algún momento distorsionan todo, un acento, una coma innecesaria, un algo. Sobre todo hay un poema en el que yo... bueno, esto es casi una anécdota tonta. Un poema donde cito a Nápoles, pero lo cito sin acento como lo hace Luis de Góngora en uno de sus sonetos. Un soneto a uno de sus marqueses, sus condes que manda el rey a Nápoles. Era una de aquellas veces que Góngora intentaba ir de secretario, pero siempre se le adelantaba Lope de Vega o cualquier otro y él llegaba tarde a aquello... [*se ríe un poco*] ...y entonces hay un soneto que empieza «El duque mi señor se fue a Francia».⁴ No es exactamente el caso, pero es para que veas que cambia los acentos ¿no? Y luego dice «El conde

4 Se trata del soneto gongorino «En la partida del Conde de Lemos y del Duque de Feria a Nápoles y a Francia» cuyos primeros dos versos recitan: «El conde mi señor se fue a Nápoles; | el duque mi señor se fue a Francia».

mi señor se fue a Nápoles» y yo digo «Nápoles» en un poema que está inédito, además, pero que se ha leído alguna vez, y siempre lo han leído como «Nápoles» y claro pierde toda la gracia aquello. Son poemas dedicados a Julio Aumente, el poeta de *Cántico* que yo creo que menos eco ha tenido y menos suerte siendo igual que los demás poetas de *Cánticos*, poetas interesantes, cada uno en su género. Para mi Julio es uno de los más grandes, grandes en el sentido de que estamos hablando de una aldea, *Cántico* es una aldea pequeña, ¿no? Siempre lo he admirado mucho a Julio y esas cosas suyas, esas bromas, ese «Nápoles», toda esa serie de cosas italianas que Julio usaba de cuando en cuando lo recojo yo en un poemilla y cuando se ha leído siempre se han equivocado; no se dan cuenta.

A.M. Esos serían los actores. ¿Crees que en ciento modo la lectura propia del poeta es la lectura más correcta? Me refiero a la lectura del que escribe el poema.

P.G.B. Bueno, el poeta también a veces lee mal. Sí, a veces el poeta lee fatal, equivoca las palabras, no sabe lo que está diciendo.

A.M. ¿Aunque haya escrito el texto?

P.G.B. Sí, sí. Por ejemplo yo, en Granada, leyendo un día en la Feria del Libro hace unos años, hay un poema de *Los Campos Elíseos* en el que el violinista 'se desanuda' la corbata y en lugar de 'se desanuda' que es lo que dice el poema, es decir, quitarse la corbata, desanudarla, pues, dije 'se desnuda'. Y luego a alguien, una señora claro, eso del desnudo del violinista, de pronto le llamó la atención... [*se ríe con gusto*] ...olvidó la corbata. En ese caso me equivoqué porque en todo caso el violinista iba a desnudarse y dije 'desnudo' o 'desnudaba' y eso por poner un ejemplo. Pero me ocurre, a veces yo mismo me equivoco en mi poemas. Hay otra cosa, no recuerdo ahora qué poema es, con la que tropiezo siempre y digo algo que no es y luego sale la misma palabra muy seguida y digo 'claro que no era aquella la de antes era otra'. En fin, el poeta también se equivoca.

A.M. ¿Has tenido de alguna forma ganas de escuchar las voces de los poetas a los que admirabas?

P.G.B. No, nunca. Me estremece oír a... sobre todo si los he conocido. Cuando ponen a Juan Bernier me gustaría levantarme e irme. O Juan Valencia que era un poeta jerezano, en Málaga, que era también muy amigo mío y que es un poeta olvidado totalmente, pero espléndido, y también lo ponen. Pues, ya está tan olvidado que lo he oído en el Ateneo de Málaga; o por supuesto Luis Cernuda, Juan Ramón... No quiero oírlos; es que no me gustan; es que no son los poemas de ellos.

A.M. ¿Incluso cuando son ellos mismos los que los leen?

P.G.B. Sí, sí, leídos por ellos. Ese no es el poema de Luis Cernuda; ese «joven marino» es otro «joven marino».⁵ Tal vez se ahogue también en el mar, pero no es el mismo del que habla Cernuda. Y esto no me gusta. Bueno, si viven no me importa oírlos, aunque siempre me molesta, pero las grabaciones desde el más allá me horrorizan. No quiero oírlos, porque siempre yo los tengo en mejor opinión en haberlos alguna vez podido oír. ¡Haber podido oír hablar a Oscar Wilde!, por ejemplo, que era un charlatán impenitente y perfecto. En caso de los que yo creo mis maestros, Juan Ramón, Cernuda, haberlos oído hablar ¡que alegría! ¡Haberlos tratado, haberlos visto!, pero casi prefiero leerlos, fíjate, porque les doy algo mío. El texto es de ellos, pero dentro de mí se hace, se interna dentro de mi, se encarna el poema dentro de mi. «El joven marino», «Adiós. Muchachos que no seréis nunca compañeros de mi vida». Todos esos poemas de Cernuda o de Juan Ramón, por citar los que más se me han echado en cara que son mis maestros y desde luego lo son... pues, me hubiera gustado por una parte, pero ya oídos a través de los discos y de las grabaciones no me gustan nada, me parecen otros los poemas.

J.M.B. Con respecto a esas grabaciones, yo creo que distorsionan también mucho la voz, la de Juan Ramón y la de Cernuda. Es igual que las grabaciones de «La Niña de los Peines».⁶ Cuando oyes cosas grabadas antiguamente no tienen mucha calidad técnica y entonces las voces están muy distorsionadas.

P.G.B. Sí, sobre todo las grabaciones antiguas, supongo, que tendrán eso; pero luego también, no sé, tienen un acento andaluz que también te molesta porque tú estás leyendo aquello. Si lo tienes que decir, pues tú también tienes ese acento andaluz, pero si no lo tienes que decir tú lo estás oyendo en un castellano perfecto y entonces te parece que es alguien que no es el poeta y que está hablando mal. Quizás Alberti se pudiera escuchar mejor por la gracia gaditana y el poema mismo está envuelto en esa sal de Cádiz y, a lo mejor, Alberti resiste mejor el ser leído porque no pierde la cosa suya tan atlántica, tan del Puerto de Santa María, tan de Cádiz. Quizás; pero Juan Ramón que es la perfección, Cernuda que es el castellano más limpio y más hermoso, no. Y los oyes con ese acento y esa voz que tú no has oído y no sabes como era, ¿pero era así esa voz? Pues, la verdad que pierde mucho; no sé, entre el sonido y eso [*apunta a la grabadora*], los poetas creo que estamos condenados a que no se nos aprecie en el futuro... [*se ríe*] ... por las grabaciones y porque cada vez más todo va hacia la grabación y menos a los textos.

5 Se refiere a la obra *El joven marino* de Luis Cernuda publicada por primera vez en 1936.

6 Aquí José María Báez se refiere a Pastora María Pavón Cruz (Sevilla 1890-1969), una cantaora gitana flamenca considerada como una de las voces más importantes en la historia de este arte y cuyo nombre de artista era precisamente «La Niña de los Peines».

A.M. Pues, ¿crees que eso de la grabación, lo que estamos haciendo, lo que estoy haciendo yo en ciento modo...?

P.G.B. ¡...yo creo que perjudica al poeta! [*se ríe*]

A.M. ¿Tú crees que perjudica al poeta? [*me río yo también, nos reímos todos*] Bueno, bueno, yo lo pensaba de forma diferente; y en todo caso esto de las entrevistas intento hacerlo con mucho tacto. Estoy de acuerdo con lo que has dicho, ya que es verdad que la grabadora supone un espacio, supone un tiempo, una voz diferente; pero, no sé, yo todavía pienso que puede ser algo positivo para los poetas.

P.G.B. Bueno sí. Es que muchas cosas de estas grabadas son de hace años. Eso de la grabación ya se ha perfeccionado mucho y supongo que cada vez la voz será más auténtica y más exacta, más cómo él hablaba [*se refiere a José María Báez*] al fin y al cabo, pues, también tenemos que conformarnos con la voz que tenga el poeta. Puede ser una voz ronca o una voz aflautada y, entonces... pero cuando tú lo lees, sobre todo si son los grandes, tú lo lees como si estuvieran en mármol, ya ves la lápida, el mármol, el soneto a Córdoba, no piensas en Don Luis de Góngora, ya lo estás viendo marmóreo como toda la ciudad, «Oh excelso muro oh torres coronadas»,⁷ y entonces ya es Don Luis el que habla, pero no lo has oído, que tendría una voz terrible, gangosa, y como de cura aguzando mucho... [*se ríe*] ...no, yo prefiero el mármol a Don Luis vivo. Hay poemas que merecen el mármol y hay otros que con el papel les basta.

A.M. Hablas del mármol y de la lápida. Por cierto estoy pensando en el poema que le dedicas a Vicente Aleixandre: ¿cómo lo consideras? ¿Es un poeta de cuya obra pudiste aprovechar algo en tu poesía?

P.G.B. Yo no he sido muy aleixandrino como poeta, pero sí lo he encontrado siempre muy amigo, que era otra cosa distinta. O sea, yo no era de los que admiraban a Aleixandre, que los había en su época, ahora cada vez menos. Parece que en razón que pasan los años y luego vuelven. En fin, este oleaje de la poesía que va y viene y ahora Aleixandre tiene un mal momento y la gente joven casi lo no considera. No, no es eso ni mucho menos, como tampoco era aquella adoración ciega. Los que lo tenían o los que lo fingían. A mi me parece un poeta admirable y de los tres o cuatro grandes de la Generación del 27, hay que contar con Aleixandre y sobre todo hay que contar con sus alas abiertas para los jóvenes, para todos los que llegaban a la casa aquella, su admirable simpatía, sus ganas de hablar con la juventud y de enterarse por dónde iban ellos «cuéntame cuéntame» decía enseguida y le gustaba mucho y si había algún chisme todavía mejor... [*se ríe*] ...era muy amigo, y yo lo quiero a Aleixandre, no lo tengo entre los referentes y no creo que tenga en mi poesía nada de Aleixandre. Yo lo he leído, pero aparte de

7 Se trata del soneto gongorino «A Córdoba».

algunos poemas hermosísimos como «Ciudad del Paraíso»...⁸ Bueno, tiene poemas tan hermosos como lo pueda tener el más grande del 27, y su obra en total para mí es admirable. Sobre todo la época espantosa en la que vivió, terminada la fiesta que fue el 27, termina con la guerra sangrienta y luego la cárcel de los años de posguerra. Es horrible. Todo ese tiempo es espantoso. Es como una verbena en que se apagan de pronto todas las luces y sueltan las fieras, algo así. Y Aleixandre tuvo la mala suerte de vivir esos dos momentos. También los jóvenes poetas, pero no habían vivido lo anterior: ellos eran más sufrientes porque ni siquiera conocieron la alegría de los años del centenario de Góngora y los últimos años de Monarquía y República. Todo ese tiempo, en fin...

La conversación va de la censura franquista que sufrieron muchos en ese momento histórico hacia los años de silencio tras la experiencia de Cántico en los que el poeta Pablo García Baena ha estado sin escribir...

P.G.B. Yo, pues, en mi caso he estado completamente desatendido por la poesía, pero no desatendido por los demás, que también, sino que era yo quien desatendía la poesía. Yo no quería ni oír hablar de aquello, aquello ya pasó, fue una cosa pasajera, yo entonces hacía otra vida, otra manera de ser, no hacía ningún poema. Yo me pasé quizás diez años o así sin escribir un solo poema. Bueno eso no es extraño, de cuando en cuando, ahora también tengo otro *lapsus* pero este ya me lo impone la edad y la grabadora, que la odio... [se ríe]

J.M.B. Pero en realidad lo que dice Alessandro tiene una cierta similitud y es que Aleixandre de alguna manera era un referente para muchos jóvenes y tú también lo has sido. Sobre todo después de 1971, cuanto se te recupera, no han cesado de acudir a ti jóvenes.

P.G.B. Sí, claro. Si yo todo eso lo sé, pero son cosas pasajeras. De eso la prueba está en que los de *Cántico* también... hombre, que si se habla de *Cántico*, se le pone un poco en su lugar, pero ¿quien se acuerda de *Cántico* si no? Pues, no, era un movimiento de provincias.

A.M. Pero ¿la poesía de los *Novísimos*? Guillermo Carnero, por ejemplo, en cierto modo te tiene como un maestro.

P.G.B. Es una cosa que sí, verdaderamente... Creo que sí, que ellos debieron leer de alguna manera o si no leyeron... Yo creo también en ese soplo de la poesía que va por los oídos que la escuchan, si los de *Cántico*... Uno estaba con el flamenco, el otro estaba con las antigüedades, y el otro con la arqueología y cada uno iba por otros caminos. Pues, quizás la poesía de *Cántico* tiró hacia otros oídos que la oyeran, a lo mejor. Gim-

8 Se refiere al poema que el Premio Nobel le dedica a la ciudad de Málaga contenido en el libro *Sombra del paraíso* publicado en 1944.

ferrer casi jura que no leyó nunca «Antiguo muchacho»; pues, no hay por qué no creerlo, pero hay un soplo que va y viene y cuando se apaga por un lado a lo mejor esa llama se ha cundido por otra parte. Yo les estoy muy agradecido a los *Novísimos* porque gracias a su interés, que eso ninguno lo niega su interés hacia *Cántico*, porque si ellos lo habían encontrado ya, pues, encontraron otro manantial semejante al suyo. No una copia, no, vamos a dejarles que ellos sean también creadores. Eso después, pero no quiere decir que sean 'seguidores', porque todo eso es muy complejo y muchos se molestan porque ellos son admiradores de *Cántico* y se creen que están también en la línea, pero no son 'seguidores' al pié de la letra, ni que gracias a que encontraron aquel libro en el Rastro, pudieron leer las *Elegías de Sandua*, no. Yo no quiero tampoco esos seguidores tan pedantes. Me parece que llevan razón cuando se defienden de algunos; otros no, otros lo aceptan encantados que sí, que leyeron a *Cántico* que les interesó, pero otros casi lo niegan. Pero para mí, yo agradecidísimo, porque sin ellos seguramente de *Cántico* ya nadie se acordaría... Y todavía hay algún despistado que lo recuerda... [se ríe]

*La conversación sigue con las preguntas específicas sobre los textos que estoy traduciendo.*⁹

A.M. Bueno, querido Pablo, muchísimas gracias por acogernos en tu casa tan amablemente y por regalarnos tu tiempo, ha sido para mí un placer enorme.

P.G.B. Bueno, gracias a ti. Yo también he estado muy bien, me he encontrado con una persona muy amable y cercana y la verdad es que me ha sorprendido gratamente el verte, tu manera de hablarme, me parece que nos conocemos de siempre. Desde luego ya somos amigos para siempre.

⁹ Aquellos textos forman ahora la primera antología en italiano de Pablo García Baena publicada a principios de este año por Passigli Editori de Florencia con el título *Rumore occulto. Poesia 1946-2006*.

2.2 María Victoria Atencia



PHONODIA-M.V.A.

Málaga, 3 de agosto de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Mientras estábamos grabando has dicho varias cosas con respecto a la voz.

MARÍA VICTORIA ATENCIA Sí.

A.M. Eso me llamó la atención, ya que a mí me interesa la voz física, la voz que has utilizado mientras leías. Has dicho, por ejemplo, que antes la tenías más bonita.

M.V.A. Sí.

A.M. En el poema «Sazón», además, dices «Tan erguida | que tu voz se ha aprendido la destreza | de abrirla sonriente y florecida» y luego sigues con «Me remueve tu voz [...]» y «[...] el fruto de mi voz se crece al viento».

M.V.A. Sí, sí.

A.M. Bueno, la pregunta que viene el caso y que les hago a todos los poetas que entrevisto es si a ti te gusta tu voz.

M.V.A. Sí, me gusta. Me gustaba. Yo creo que es la voz lo que me pertenecía. Lo que pasa es que antes la veía más clara, con más fuerza y ahora está como más cansada lógicamente. Pero sí.

A.M. ¿Te reconoces en ella?

M.V.A. Sí claro, claro.

A.M. A la hora de leer en voz alta, ¿sientes que eres tú?

M.V.A. Sí, claro.

A.M. Normalmente no es tan claro, pero me parece estupendo... [*nos reímos un poco*] Y, dime, cuando estás leyendo, ¿dónde sientes la voz? Estamos hablando de la voz física, del cuerpo.

M.V.A. En el interior. Es la que te estremece, es la que te lleva a los sitios que has escrito. Es tremenda por eso. Cuando termino de leer estoy completamente... como si hubiera estado en trance. Y, mientras leo, muevo las manos, y la voz me vuelve a llevar a esos sitios.

A.M. Te vuelve a llevar a los sitios que tienen que ver...

M.V.A. ...con los poemas, ¡claro!

A.M. O sea, cuando lees en voz alta unos poemas ¿vuelves a estar en el sitio de su escritura? ¿Vuelves ahí?

M.V.A. Claro, claro. Vuelvo a vivirlo, vuelvo a aquella época. A la voz le pasa un poco como a los perfumes. La música, ¡claro!, vuelvo a esos sitios y alguna vez cuando termino estoy temblando.

A.M. Normalmente a los poetas también le hago preguntas con respecto a dos momentos que me interesan y tienen que ver con la creación poética. Quiero saber cómo la voz entra en esos momentos. Antes, pues, te pregunto por el momento en el que estás por completar, por terminar un poema, cuando a lo mejor lo tienes escrito, pero todavía no le das el visto bueno. Pues, ¿lo lees en voz alta para ver como suena? Y, en caso de que sí, ¿la voz es un herramienta para decidir que el poema está hecho?

M.V.A. En parte sí. La voz es una de las cosas que intervienen para que el poema esté hecho, claro, porque no responde solamente a cómo yo lo he pensado en el interior, sino también a cómo él viene y quiere que yo se lo muestre a los que me van a oír; porque siempre digo que yo, muchas veces, no sé realmente porque he escrito ciertas cosas. Entonces me viene el sonido de las palabras que tiene su música y yo lo necesito.

A.M. ¿En el momento de la 'inspiración' te vienen las palabras con su sonido?

M.V.A. ¡Claro! Claro, porque yo siempre escribo en métrica: heptasílabos, endecasílabos o alejandrinos. A mí me viene la poesía ya con eso, con esa música y con esas palabras que yo tengo y uso para ello; que no uso para la vida diaria. Son las que están en los libros, que viven aparte, que tengo después de trabajar la poesía muchos años, después de buscar aquellas que me han gustado más y, entonces, tiene que venir por ahí, con la música y con el sonido, y con la métrica también.

A.M. ¿Y esta música viene dentro de ti?

M.V.A. Hombre, ¡claro!

A.M. O sea que la estás escuchando...

M.V.A. Claro, claro. Los primeros versos vienen así. El primer verso viene como para cogerte, como para enamorarte, muchas veces el primer verso tiene tanta fuerza que viene a servir para cerrar el poema, muchas veces, y entonces voy alternando.

A.M. ¿Y este verso siempre viene en tu mente con la música?

M.V.A. Claro, con esa música y esas palabras, que es ese estrato donde yo tengo ese mundo especial que no me sirve para mi vida a diario, ni me sirve para nada, y sin embargo sirve para la poesía.

A.M. Me parece estupendo lo que me estás contando porque lo que me cuentas es lo que estoy viendo también con los otros poetas que estoy entrevistando. ¿Has escuchado algún actor o alguna actriz leer tus poemas? y ¿cómo fue la sensación de escuchar otra voz, otra persona leerlos? ¿Te gustó o no te gustó?

M.V.A. Pues, algunos no me han gustado y otros me han gustado; depende. Porque me gusta que estén bien leídos, no me gusta que estén interpretados para el teatro, por ejemplo.

A.M. Cuándo dices 'bien leídos' ¿qué quieres decir?

M.V.A. Por ejemplo, cómo leía Dámaso Alonso, cómo leía Vicente Aleixandre, cómo leía incluso la mujer de Dámaso Alonso, Eulalia Galvarriato,

me parece que era el nombre de ella. Y cómo había escuchado leer a poetas como ellos. Yo aprendí a leer con ellos y también que la poesía se tenía que leer así y, claro, también si yo la he creado así gracias a ellos, entonces, cuando un poema mío lo lee uno que no está en esa onda, pues, la verdad que no me gusta.

A.M. Y cuando lees tú un poema tuyo, mientras lo estás leyendo, ¿sientes tu poesía?, ¿al leerla?

M.V.A. Claro, claro.

A.M. Bueno, la verdad es que estoy bastante contento, ya que siempre me contestas con 'Claro, Claro' y eso quiere decir que no sólo con mis preguntas no me estoy equivocando demasiado sino también que tal vez la dirección en la que estoy yendo con mi investigación no es del todo equivocada.

M.V.A. Bueno, andarás por todo el lado asombrándote, pero los demás poetas también te dicen lo mismo, ¿no?

A.M. Sí, bueno, cada uno con sus palabras y desde su experiencia personal, pero hay ciertas cosas similares. Te hago otra pregunta: ¿crees que tu lectura - o sea la lectura del autor que ha escrito el texto cuyo proceso de escritura involucra la voz y el sonido - de alguna forma es importante más que la de un actor?

M.V.A. La lectura de un actor es otra cosa, distinta. Es una cosa diferente. Sin embargo, creo que mis poemas son para oírlos más que para que se lean silenciosamente en la página. Eso porque para algunas personas, algunos lectores, es muy difícil ponerle música a una cosa que no la tiene, ¿comprendes?; porque veo que muchos leen los poemas y se aburren, sin embargo cuando me oyen leer sí que le gusta.

A.M. O sea que es tu voz, ¿no? En cierto modo me acabas de decir que tus poemas son para que se lean, pero no por la voz de una persona cualquiera, sino ¿por tú propia voz?

M.V.A. Sí. Entre los poetas, por ejemplo, hay muchos que leen muy bien y entonces da gusto oírlos. Si lee [Francisco] Brines o lee Pablo [García Baena], pues sí, porque ellos sí saben leer; pero para una persona que no está dentro de ese mundo es muy difícil.

A.M. ¿Algunos poetas leen sin añadirle nada al texto?

M.V.A. No, es que hay poetas muy buenos que... yo he conocido a poetas estupendos a los que le decíamos «por favor no lo leas» porque destrozaban a los poemas... [ser ríe un poco] «no, no, deja que lo leamos nosotros» y sí, es verdad, estoy hablando de poetas que eran maestros para nosotros... [se ríe y me río yo también]

A.M. Personalmente pienso en que toda las lecturas de los poetas son potencialmente buenas para tal vez arrojar un poco de luz sobre cómo los poetas escriben sus textos...

M.V.A. Pero bueno, ¿cómo va a ser eso posible? [se ríe] No todos los poetas leen bien sus cosas. Algunos lo leen muy bien, otros normal. Hay de todo

¿no? Pero yo creo que estos poemas míos son más para oírlos, o para verlos como si fueran lápidas. Son lapidarios porque muchos son muy chiquitos y su lectura es muy difícil, por eso a la gente le gusta oírme, pero ya encararse con un libro le es más difícil, ¿verdad Justine?¹⁰

A.M. Supongo que eso tiene que ver también con la época en la que estamos que parece que la gente ya no tiene tiempo para sentarse y leer un libro.

M.V.A. Claro.

A.M. Sin embargo, a lo mejor busca lo que le interesa en la red, directamente con el móvil, y a menudo son vídeos o grabaciones. Por eso creo que el trabajo de Phonodia tiene sentido, para que la gente interesada en la poesía pueda encontrarlos y escuchar vuestras voces.

M.V.A. Una grabación de éstas para mí es muy importante porque, ya te digo, a la gente le encanta venir a verme y a escucharme. Sin embargo, tú le das un libro y no pueden con ello. Sólo a los que les gusta la poesía, los lectores de poesía, los profesores, pero igual es difícil. Ahora sí, cuando lo oyen y están metidos en su música, cuando escuchan las palabras, disfrutan más.

A.M. Otra cosa: ¿tú has cantado? ¿Cantabas? ¿Has tenido una educación musical?

M.V.A. Sí, eso sí; me gusta mucho la música, hice hasta cuarto de piano y los tres primeros de solfeo, cuatro quintos de solfeo, y me gusta mucho la música clásica.

A.M. Y ¿esto te ha ayudado a la hora de escribir y de escuchar esa música de las palabras de que hablabas antes?

M.V.A. Pero hombre, ¡claro!

A.M. Bueno, es que tú con un par de 'claro' ya me contestas... [*no reímos los dos*] Vale, pues, si puedo hacer un pequeño resumen es que me has dicho que en el momento de la inspiración las palabras te vienen con el sonido y las oyes dentro de ti...

M.V.A. Claro.

A.M. ...dentro de tu mente...

M.V.A. Claro.

A.M. ...y no sólo, sino que vas leyendo el poemas en voz alta mientras lo estás escribiendo...

M.V.A. Claro, claro.

A.M. ...y que le das el último visto bueno con una lectura en voz alta.

M.V.A. Claro. Sí, porque sé que para muchas personas es difícil leer y entonces es muy importante que el poema tenga sonido; además yo ya lo creo con su sonido, con su música. Además, para que tenga ese sonido, he tenido que hacerme con un vocabulario especial, escoger aquellas

10 Colaboradora de María Victoria Atencia.

palabras que encajan unas con otras. Se trata de aquel vocabulario especial que, te decía, uso sólo para los poemas.

A.M. Aparte del vocabulario normal y corriente de todos los días, ¿tienes otro vocabulario?

M.V.A. Claro, cada uno tiene una forma especial de poesía que ha creado con su vocabulario. Es una cosa que hay que hacer al principio, uno tiene que aprender la métrica, tiene que aprender los sonidos de las palabras, pero tiene que saber también crear su forma de escribir que cuando aparezca no se le diga «¡ah éste es de Fulano!». Ese núcleo de palabras propias empieza en ese momento en que ya no se parece a nadie y el poeta sabe que no se puede salir de esa norma que se ha dado.

A.M. Un lenguaje propio, personal, en sentido poético.

M.V.A. Eso le pasa a todos los poetas y le pasa también a Pablo [*García Baena*] que se sabe sus palabras y también se sabe el sonido que hacen, el sonido de una contra otra, y va jugando con ellas. Pero eso ya lo hace inconscientemente. La medida del poema para que suene y el vocabulario personal eso todo tiene que estar desde el principio, eso se hace, se crea. Y es por eso que a los chicos que empiezan hasta que no encuentran sus palabras, su voz propia, no le reconocen, por lo malo y lo bueno que escriban.

A.M. Quieres decirme algo más con respecto a la voz física, de cómo has leído tus poemas, ya que creo que - pero tú lo has dicho también- ahí está el poema.

M.V.A. El poema está ahí, yo lo digo porque esos poemas casi todos tienen su historia, su momento, y con la voz yo vuelvo ahí; es por eso que algunas veces me hecho a sudar y lo paso mal. Por lo general, muchos son difíciles en el fondo y, entonces, yo lo paso mal. Lo paso mal, muchas veces y me pongo en tensión. El otro día, no sé dónde estábamos, y [*Justine*] me dice que todo el tiempo estaba viendo lo que hacía con las manos. Es que al leer el poema vuelves a vivirlo desde la punta hasta el último pelo, es una cosa así, es como si te pusieras en trance porque son poemas escritos son vivencias todas reales transportadas a otro sitio, a otro tipo de poesía, ya escrita con ese lenguaje, con ese lenguaje con el que escribimos ahora. En fin. Es que yo siempre he hecho así desde la primera hora y ese es mi estilo, no sé si bueno o malo, lo que sea, a cada uno el suyo, pero qué te iba yo a decir... ¿Tú no crees eso que digo yo tantas veces que verdaderamente tenemos una comunicación o una comunión general como una línea que viene desde el principio y pasa por nosotros y sigue pasando? ¿Por qué razón, entonces, uno escribe esas cosas que a veces ni entiende, con esas palabras que cree que está...? Yo creo que eso nos viene de las lecturas, que está connaturalizado a lo que hemos leídos, y también de las palabras que tenemos. A veces, son situaciones muy especiales.

JUSTINE Yo no quiero decir nada...

M.V.A. Sí, sí, diga, sigue tú...

J. ...pero yo creo que hay como una cosa, en el arte y en todas las facetas del ser humano, hay una comunión...

M.V.A. ...una comunión...

J. ...entre seres que es genética o espiritual o algo...

M.V.A. ¡Sí, sí!

J. ...que une a gente más o menos sensible o sensitiva, ¿no? Hay un hilo conductor que nos reúne, que nos ata el uno al otro, porque María Victoria es capaz de escribir y yo soy capaz de recibirlo y sentirlo y, entonces, quiere decir que hay una onda que no sé lo que es...

M.V.A. ...sí, sí...

J. ...una onda que nos une a toda la humanidad...

M.V.A. Sí, es así, porque hay veces que la poesía te sobrecoge un poco y dices «bueno, pero yo que de pronto... venga, ¡tiene que venirme de otro!» ¿Por qué quieres leer tanto a Rilke?, ¿por qué quieres leer tanto a otro poeta? Porque parece que ellos te van a entregar una continuación suya en otra época, viviendo y sintiendo las mismas cosas que sientes tú, pero casi que te obligan a que seas tú a decirlas con tus palabras y que las dejes escritas porque hay muchos que pueden necesitar eso, que necesitan leer aquella misma verdad suya pero escrita de otra manera y meterse en ese mundo para a lo mejor serenarse o para disfrutar de otras cosas, ya que realmente todo lo que se dice es lo mismo, hablando sobre el amor, sobre la muerte, sobre el transito de la vida, pero en distinta épocas los vamos diciendo distinto, ¿no te dicen eso también los otros poetas?

A.M. La cuestión es muy compleja.

M.V.A. Supongo que cada uno tiene una manera diferente de acercarse a los demás poetas que ha habido en otras épocas.

J. Yo sólo quería decir una cosa más en relación a la voz. De cómo yo lo he vivido con María Victoria, con quien ya llevo colaborando cuatro años. Con ella ya estuve en muchas lecturas suyas y siempre hay como una... es que cuando empieza a leer María Victoria se siente como una tensión emocional de la gente...

M.V.A. ...como una onda, sí...

J. ...que si ella entra en trance, yo creo que la gente también. Hay una comunión muy fuerte y es evidente que la manera que tiene María Victoria de leer es muy personal, muy fuerte. Yo misma lo he sentido con poemas que había leído en el papel y que para mí no tenían mucho sentido y al escucharlos leídos por María Victoria...

M.V.A. ...la voz...

J. ...de repente decía «¡eso es!»

M.V.A. La voz, la voz...

J. ...te da el sentido del poema.

M.V.A. Sí, siempre me han dicho «bueno, qué pasa en tus lecturas que de pronto se queda todo el ambiente como si fuera sin luz, oscuro y en tensión?». ¿Por qué se produce esta tensión? Recuerdo que eso me lo dijo [Guillermo] Carnero una vez en Valencia. Siendo yo muy joven, me dijo que se producía una cosa muy especial mientras que estoy leyendo y que la gente se calla, se calla, se calla y al final estalla. Pues, yo no sé, yo leo como creo. Leo y ya está, siempre ha sido así, siempre me lo han dicho, pero bueno...

J. Esos son momentos importantes y siempre en todas las lecturas que he asistido hay como una magia.

M.V.A. Eso nunca lo he dicho yo, pero esa es la palabra, ¿no? Esa es la palabra, es el tono, es el ritmo.

J. Es eso que le da sentido a las palabras, porque tú mismo puedes leer las palabras, pero al escucharlas leídas como las lee María Victoria ya el poema tú lo entiendes.

M.V.A. Cada uno lo entiende de una manera distinta, que es lo maravilloso también y, entonces, ¿qué es lo que he puesto yo? Lo que ha sido el tránsito de poner eso ahí, yo he servido de...

A.M. ¿Medium?

M.V.A. ¡Medium! Casi, ¿no? Pero es verdad, eso desde que empecé a escribir, siempre lo decían «pero bueno, ¡qué leas!» yo no hago nada, yo sólo lo leo. Por eso me dicen muchas veces que quieren estar presentes a mis lecturas. En cambio cuando les doy los libros no tienen ni tiempo, ni pueden. Yo sé que son libros que hay que leer y releer; y ellos no tienen tiempo y no pueden. Pero eso es la transmisión de la voz y las palabras.

A.M. Lo que te dijo Carnero me parece interesante. Te dijo que leías muy bien y que se creaba esa tensión.

M.V.A. Bueno, ahora él me dijo que leía muy bien sí, lo de la tensión no me acuerdo ahora mismo si fue él u otra persona, pero siempre me lo han dicho porque desde que empieza mi lectura todos se quedan como muy callados. Si no lo dice Justine, yo no lo digo porque me parece que es una falta de modestia.

J. Es que es así, vamos, yo no lo digo porque soy amiga de María Victoria, además de colaborar con ella, es simplemente lo que he vivido y sentido entre la gente, entre el público. A veces, cuando no hay donde sentarme, me pongo al final de la sala y desde allá puedo ver toda la gente, una posición muy favorable para ver lo que pasa.

M.V.A. Bueno, pues, mira... [*se ríe*]

A.M. [*me río yo también*] Pues, muy bien. Muchísimas gracias a María Victoria y gracias también a Justine. La verdad que esta charla ha sido muy placentera.

M.V.A. Nada, para nosotros ha sido un placer también, Alessandro.

2.3 Clara Janés

PHONODIA-C.J.



Madrid, 23 de agosto de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO A mí me llaman mucho la atención los poetas leyendo sus textos y cuando los entrevisto para empezar siempre le hago la misma pregunta que ahora también me gustaría hacerte a ti. O sea, ¿te gusta tu voz?

CLARA JANÉS Si me gusta mi voz... Nadie me ha hecho nunca esta pregunta... Si me gusta mi voz... Lo que sí he intentado aprender es a leer de una manera que transmita. No es una cosa totalmente innata, pero soy hija de música y poeta, entonces la música está dentro de mí desde que nací, me acunaban con el concierto para dos violines de Bach. Recuerdo el día en que murió Rachmaninoff, yo tenía 3 años, y lo recuerdo porque mi madre y su amiga, las dos tocaban el piano, pusieron en concierto número 2 y yo lo escuché y no lo olvidé jamás. O sea, la música es algo que tengo encarnada. Y el hecho de leer, o de intentar leer, de una manera eficaz se acentúa en un momento dado, en el año 72, ya que me hice muy amiga de la escritora Rosa Chacel. Con Rosa hablábamos cada día por teléfono y un día a la semana ella me pedía que yo le leyera lo que ella había escrito, porque quería oírlo de otra persona. Entonces eso fue un esfuerzo enorme porque tenía que leerlo muy bien para Rosa. Luego vino ya la petición, «vamos a leer», me decía, y quería decir «vas a leerme» todos los poemas de Valente, por ejemplo, y yo le leía todos los poemas de Valente.

A.M. ¿Tú también le pedías a ella que leyera algo o era sólo ella que te lo pedía a ti?

C.J. Yo no se lo pedía, si ella quería ella me leía, pero en general ella me lo pedía a mí y luego, a lo mejor, ella leía. Incluso, cuando escribía una novela, me pedía opinión. Me decía «¿te parece bien este párrafo aquí?». Leíamos durante la semana todo lo que ella había escrito, a veces Rosa tenía alguna pequeña duda. De hecho, recuerdo que cambié de sitio un párrafo de una de sus últimas novelas a raíz de una tarde de comentarios.

A.M. Pero en realidad no me has contestado...

C.J. Te digo que no me disgusta mi voz, pero a veces noto que falla, en el sentido de que las cuerdas vocales no están bien. Yo tengo la garganta mal desde la infancia. Me hicieron radioterapia de niña porque tuve la difteria a los 6 años; se cargaron mi médula ósea; tengo pocas defensas

y tengo siempre el tejido de la garganta quemado desde entonces. Y me molesta a la hora de leer.

A.M. Para ti leer es un esfuerzo que tienes que hacer bien y ¿haciéndolo bien, pues, te molesta menos?

C.J. Sí, es un esfuerzo, y lo tengo que hacer bien porque me gusta hacer las cosas bien, no porque me moleste menos.

A.M. Vale, me parece que nos estamos entendiendo. Estamos hablando del gesto de la voz, que es un gesto del cuerpo, un gesto muy particular...

C.J. ¡Es que lo es! Yo tengo ese problema desde niña con la garganta pero eso no me ha impedido incluso cantar. Canté la segunda parte de *Kampa*, libro dedicado a [Vladimir] Holan en Milán, en *Milano Poesia*.

A.M. Cuando me hablas de la voz ya la sitúas en tu propio cuerpo y que me hables tanto de la garganta quiere decir que la voz está ahí, que la sientes ahí...

C.J. Claro, evidentemente.

A.M. Ahora me gustaría preguntarte con respecto al proceso creativo, en qué momento entra este gesto del cuerpo que es la voz. Por ejemplo, cuando el poema está casi a punto de terminar, ¿lo lees en voz alta para ver si funciona?

C.J. No. Hay más momentos corporales en el poema. Para mí el primer momento no es la voz, el primer momento es el paso. Esto lo he dicho mil veces. El poema para mí es una sustitución de la danza. Empiezo escribiendo por la calle y siempre me sorprende cuando ocurre eso, por ejemplo, al escribir uno de mis últimos libros [*Ψ o el jardín de las delicias*, 2014], porque hacía tiempo que ya no me sucedía. La cosa fue así, me prohibieron bailar por una 'imagen cardiaca', pero al andar mi paso era rítmico, en cierto modo, era una danza lenta. Y al ritmo de mi paso empecé mentalmente a escribir. Luego llegaba a casa y escribía. Muchas veces he memorizado el poema, otras veces voy directamente con el cuaderno escribiendo por la calle. Con respecto a esto tengo un testigo que es Luis Antonio de Villena: un día nos tropezamos, aquí en la acera de nuestra calle, porque yo iba escribiendo... [*se ríe*] ...bueno, pero estábamos en lo de la danza, del paso. Esto es muy importante: el paso, el ritmo es lo primero. Por ello la poesía es fundamentalmente el ritmo. Mi primer libro nació andando por Barcelona, es Barcelona, el puerto, el paseo, las barcas. Luego el proceso se ha ido complicando un poco más, pero la lectura... sí, pues, comenzó incluso mucho antes de lo de Rosa. Empieza cuando yo ya no estoy en Barcelona, donde cada vez que volvía a casa le tenía que leer a mi madre todo lo que había escrito, así mi primer libro por supuesto inédito. Mi madre era música y era muy amiga de Gerardo Diego, músico él también. Se lo mandó sin decirme nada y fue así como se publicó.

- A.M. Cuando vas andando por la calle hay un ritmo, pero allí tienes que mandar a memoria los poemas ¿correcto? Pues, en ese momento ¿hay una voz, digamos, interna que va vistiendo ese ritmo de palabras?
- C.J. Evidentemente. Lo que surge primero está en relación con el paisaje por donde voy andando. En el caso de mi primer libro veía el puerto de Barcelona que entonces era una belleza porque había los pescadores que recogían las redes, las mujeres que las remendaban; subastas de pescado; muchas cosas, estaba muy vivo. Todo lo que veía se iba acomodando a mi ritmo y yo lo iba escribiendo en mi cabeza o en mi cuaderno, ya que podía llevar un cuaderno. Luego cuando me voy a estudiar a Pamplona la cosa cambia porque hay una separación. En el fondo soy existencialista y entonces surge el tema del desgarramiento de la vida y vienen los libros, desde *Límite humano* (1973) hasta el *Libro de la alienaciones* (1980)...
- A.M. Perdona que vuelva a insistir un poco en el proceso creativo. Me gustaría saber si cuando escribes caminando, te surge algo y lo escribes, si al escribirlo y al trabajarlo entra el sonido, porque la poesía es...
- C.J. ...es siempre sonido, es siempre melodía y es siempre ritmo. Fíjate, no me acuerdo del trabajo de los primeros poemas, me acuerdo a partir de que estoy en Pamplona porque el proceso creativo ahí es muy distinto y claramente, en ese momento, el primer verso que me sale, luego es el último. Es porque la cabeza ha ido a la solución de la ecuación antes de tener las primeras premisas. Entonces sí, esto lo veo y lo trabajo.
- A.M. Dentro de este trabajo ¿entra la voz? Es decir, la voz física, bien al leer el poema en voz alta para escuchar cómo suena, bien al principio cuando alguna voz interna viste ese ritmo que dentro de tu cabeza te está sugiriendo algunas palabras.
- C.J. Claro, la voz sola no. Es la palabra. ¿Por qué me viene una palabra? A veces porque tiene unas vocales, a veces porque tiene unas consonantes. Este es el engaño al que yo sucumbo siempre porque me viene una palabra que luego será la última del poema, pero es la primera que ha venido y ha venido probablemente por sus cualidades sonoras, acústicas. Todo esto va siempre junto. No te diré que se produzca siempre, porque ha cambiado mucho mi manera de escribir desde el principio, ahora son ya muchísimos años.
- A.M. Puedes contarme el caso de este último poemario: me has dicho que ibas andando por la calle y te surgían los poemas con su materia sonora...
- C.J. Sí, sí, tal cual, esos surgen tal cual. No te diré que en algunos no haya corregido una palabra, pero en general no los toqué. Surgieron tal cual. Era un momento en que se mezclan muchas cosas. Por supuesto el inconsciente de repente se quiere rebelar. Hay, en ese libro, por ejemplo, el poema de Ida Vitale, Padua, porque yo venía de Padua, Galileo, las ninfeas...

- A.M. Si digo que la voz interna - esas palabras que surgen en tu mente - tiene para ti un valor importante a la hora de escribir un poema, ¿estoy diciendo una tontería?
- C.J. No, no, ninguna tontería. Pero siempre es una voz que tiene un contenido, eso es lo importante. Estamos mezclando muchas cosas, hay una resonancia del material del lenguaje que siempre está ahí.
- A.M. La voz precisa siempre de un espacio de resonancia y nuestro cerebro funciona a partir de esta materia y de su resonancia, de ese espacio. A los demás poetas les pregunto si esa materia con que trabajan es esa voz en resonancia. Esa sería la pregunta.
- C.J. Esa voz está ahí, por supuesto, pero es que hay más. Esa voz es la que atrapa, digamos, toda una serie de derivaciones o de... no sé cómo podría llamarlas, pero de cosas que están juntas. Y además, ¿qué pasa si de repente te viene la palabra en italiano, o en checo? ¿Qué te parece esto? Puede ser una resonancia especial de otro idioma. Eso es muy posible: a mí me ha pasado mucho.
- A.M. Si hablas muchos idiomas y traduces muchos idiomas, a veces mezclas las palabras, los sonidos se van resonando el uno al otro...
- C.J. Sí, claro.
- A.M. Y la poesía ¿es este juego de resonancias?
- C.J. Hay cosas que las pienso en checo, por ejemplo, 'sin embargo': *a přece*, en checo, y esto porque [Vladimir] Holan utiliza mucho esta locución al comienzo de sus poemas.
- A.M. ¿Te gusta leer en público? ¿Es algo que haces con gusto?
- C.J. Sí, sí, porque siento que se trasmite. Además ya me han pasado cosas muy impresionantes. Por ejemplo, tenía un libro que pensé que nunca se podría publicar porque es una leyenda árabe, la leyenda de Layla y Machnún (*Diván del ópalo de fuego*, 1996). Ese libro lo tenía guardado en un cajón y de repente me llaman un día en que Caballero Bonald se ha puesto enfermo y no puede leer en el Instituto Egipcio. Me digo que si en algún sitio lo podían entender tenía que ser en el Instituto Egipcio. Voy lo leo. Hay allí un chico que organizaba un congreso sobre Ibn Arabí en Murcia y me invita a leerlo. Lo hago y cuando acabo esta lectura en Murcia, ¡la gente viene a besarme! Me lo publican en la colección de Ibn Arabí, y es el único libro que no es de Ibn Arabí. Cuando lo presentamos en Madrid, la gente me viene a felicitar ¡por la preciosa traducción!... [*se ríe*]
- A.M. ¿Cuando lees te escuchas también a ti misma?
- C.J. Cuando leo, leo. Intento leer exactamente lo que me habían dicho aquellas palabras, las que habían hecho que el poema saliera así. No es que me escuche, escucho las palabras.
- A.M. ¿Acaso vuelves al momento de la inspiración?
- C.J. Sí, en algunos casos sí, en otros no. Hay algunos poemas que son muy obvios, por ejemplo, «Gato compañero». Ese tipo de poemas ya lo

dicen todo, no necesito volver a la resonancia de las palabras porque el enigma no está en la manera de colocarse las palabras, es otra cosa, es más conceptual, ¿no?, no más conceptual, no sé cómo decirlo, ¿más concreto tal vez? No sé.

A.M. Crees que tu manera de leer un poema tuyo, digamos, la manera de leer del autor...

C.J. Me suele chocar según quien me lea, sí. Por lo tanto, muchas veces me dicen «vamos a hacer un recital tuyo con la actriz tal», y no... Voy yo con el músico, lo prefiero.

A.M. Para entender un poeta y un texto ¿crees que es importante escucharlo? Por ejemplo, yo sostengo que la lectura del poeta aporta mucha información.

C.J. Eso te da mucha información y algunos poetas te dan incluso la misma trampa que han usado... [*se ríe*]

A.M. Explícame mejor esto de la trampa.

C.J. Tal vez no debería... [*se ríe*] ...mira, por ejemplo, hay poetas que son muy conceptuales y lo preparan todo muy mentalmente. El poema puede salir bien, pero tú detectas allí algo. A mí me ha pasado con Octavio Paz; yo tengo a Octavio Paz grabado y de todos los poemas que hay en mi grabación, ¿cuál sale que de verdad es una cosa verdadera y no es totalmente un trabajo? Muy pocos. Y de estos casos hay muchos.

A.M. Escuchando la voz de los poetas, uno puede acercarse a la poesía desde una perspectiva diferente, al lado del texto que siempre es fundamental, pero desde otra entrada, bajo otra luz.

C.J. Sí, sí, sí, totalmente de acuerdo.

A.M. Desde la lectura se puede sacar información para abordar críticamente el mismo texto, para entender mejor el poeta, ¿crees que esto que acabo de decir tiene algún sentido o no?

C.J. Sí, sí, tiene todo el sentido del mundo.

A.M. Me quieres decir algo más con respecto a esto de la voz. Tú has hecho canciones y también poesía visual, dos prácticas creativas en las antípodas, ya que por una parte está lo puramente conceptual y por otra lo puramente sonoro, musical. ¿Cómo ves esto?

C.J. Todo eso viene de la infancia. Es absolutamente claro para mí. Por lo menos en mi caso, ya que estaba escuchando música sin parar porque mi madre tocaba el clavicémbalo. Yo tenía ahí todos los días Cabezón, Mateo Albéniz, Bach, etc. Y los domingos venía un músico amigo de mis padres que se llama Federico Mompou y tocaba; venía con su mujer y tocaba ella también; escuchábamos discos, las canciones de [*Gabriel*] Fauré... Por eso yo comienzo a cantar naturalmente, siempre improvisando; he hecho muchas canciones improvisadas, muchísimas, hasta un tango, cantándolas. Luego un día me grabo cantando la lírica tradicional española: me pongo a cantar durante toda la tarde los poemas que están allá escritos.

A.M. ¿Grababas en casa con tu grabadora?

C.J. Esto lo hice en su tiempo, con un casete normal, lo de Kampa (1986) lo hice en el 1975. Estaba en París y estaba fregando platos. Me pongo a cantar y como tenía un montón de platos seguí cantando. A la mañana siguiente me digo que si tengo que comunicarme con Holan la música la va entender y gravé lo que había cantado la noche anterior y como lo había cantando tanto rato, lo había aprendido. Luego hice otra cosa que no era tan espontánea y es un planto por la muerte de mi padre. El principio no me salió tan afinado, pero luego es muy bonito. Eso se lo enseñé a Mompou y le gustó muchísimo, tanto que vino una cantante japonesa que cantaba la música de Mompou y lo cantó. Lo tengo grabado cantado por esa japonesa en público.

A.M. ¿Tienes un archivo de cosas tuyas que has grabado?

C.J. Tengo algunas. Lo del planto creo que lo tengo incluso pasado a mp3. Lo de Kampa sí que lo tengo pasado a mp3. Después de estas cosas, hice otra de la que mi madre sacó la partitura, sobre una golondrina, pero tampoco le presté mucha atención, porque son cosas que salen así. El dibujo era también algo que hacía de niña. Todo el mundo se pensaba que iba a ser pintora porque ya desde los tres años tenía mi habitación decorada con cuadros míos. ¡Fíjate que padres tenía, increíbles! Tanto mi padre como mi madre, porque la idea de los cuadros era de mi madre. Yo llegaba del colegio muy triste, pero me ponía a dibujar y se me iba todo. Entonces a mi madre se le ocurrió enmarcar todos mis dibujos. Seguí dibujando siempre, siempre, muchísimo, y bueno resulta que un día pensé esto no es artístico y lo dejé.

A.M. Tenías una familia tan musical y todo el mundo pensaba que ibas a ser pintora ¿cómo no tomaste la carrera?

C.J. Mi padre era editor y era poeta. El padre de mi madre era novelista, escribía, y era el que me enseñaba las estrellas. Ahí hay una herencia para mí muy clara. Mi padre se muere cuando yo tengo dieciocho años y es la época en la que empiezo a escribir un pocos más. Nunca me olvidaré de mis primeros poemas, en particular el que se llama «Liebestod», que es la muerte de Isolda, la música estaba siempre ahí.

A.M. Toda la música que has escuchado, todo lo que es esa herencia musical tuya, al final lo pasas por el filtro de las palabras y llega a ser poesía, ¿no?

C.J. Pues sí, claro que sí. Es que la música es fantástica de verdad, *et voilà...*

A.M. Clara, te agradezco mucho todo lo que me has contado. Muchas gracias.

C.J. De nada.

2.4 Guillermo Carnero

PHONODIA-G.C.



Valencia, 18 de julio de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Hace poco me estabas diciendo que algunos poemas es mejor leerlos sin voz, con los ojos. ¿Es así?

GUILLERMO CARNERO Sí, así es.

A.M. ¿Por qué? ¿Es que en tu caso la poesía no es algo también sonoro?

G.C. Me refería a dos cosas. En primer lugar, cuando un poema es complejo, porque incorpora densidad conceptual y pensamiento (por ejemplo, los de mi libro *Espejo de gran niebla*) necesita ser leído más de una vez; al llegar a cierto punto puede ser necesario releer, volver atrás. Eso no puede ocurrir cuando se lee en voz alta el poema de principio a fin, una sola vez, en un acto 'escénico'. En segundo lugar, los poemas dialogados plantean el problema que les es consustancial: necesitan dos voces, y yo no puedo adoptar las dos porque el oyente no las distinguiría.

A.M. Acaso estás pensado en...

G.C. En dos voces. Habitualmente, cuando hago una lectura he de dejar esos libros dialogados fuera. Algunas veces he leído con una amiga e incluso con una actriz, y digo 'amiga' y 'actriz' porque en mis dos libros dialogados (*Fuente de Médicis* y *Cuatro noches romanas*) la otra voz es femenina: la ninfa Galatea en el primer caso, la Muerte en el segundo.

A.M. ¿En qué estabas pensando cuando escribiste esos poemas dialogados?

G.C. Esos dos libros son reflexiones acerca del amor y de su fracaso, y por eso tenían que plantearse como diálogo con una voz de mujer. La poesía dialogada se me impuso por su propia necesidad, porque necesitaba preguntar por ese fracaso a una mujer. Algún crítico ha querido buscar precedentes o modelos cercanos a ese diálogo, en Vicente Aleixandre o Luis Cernuda, pero quien los conozca bien sabrá que nada tienen que ver conmigo. En primer lugar, dialogar es en literatura algo tan común que no hace falta un precedente determinado. Además, si puedo tener algún precedente, en pensamiento, espiritualidad y emoción, es un conmovedor poema de fines del siglo XV, el *Diálogo entre el amor y un viejo*, de un poeta español llamado Rodrigo Cota. No se sabe gran cosa de él, aunque es uno de los supuestos autores del principio del acto I de *La Celestina*. De todos los candidatos es el más verosímil. A Rodrigo Cota lo tuve presente

cuando escribía *Cuatro noches romanas*, pero no *Fuente de Médicis*, cuyo referente en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, un largo poema no dialogado.

A.M. Y cuando piensas en esos poemas dialogados, ¿piensas en tu voz o ya en otras voces?

G.C. *Fuente de Médicis* lo concebí en el jardín del Luxemburgo de París, identificándome con el gigante Polifemo. *Cuatro noches romanas* lo empecé a escribir recordando cómo en Roma iba de noche andando por el barrio donde está la iglesia de Santa Ágata dei Goti, encima del mercado de Trajano. Por allí fui yo en una época llevando de la mano a una mujer, que luego resultó ser la Muerte. Pensaba en su voz junto a la mía.

A.M. ¿Te imaginas tú mismo hablando con ella?

G.C. Claro, claro...

A.M. Y en ese momento, al hablarle a la muerte, en tu oído, ¿acaso suena tu propia voz?

G.C. No sólo la mía, la de ella también. Es una voz que seguiré oyendo mientras viva.

A.M. Entiendo... en el diálogo hay dos voces, la tuya y la de ella, la de la muerte... pero no es algo acústico...

G.C. ¿Conoces Roma? ¿Sabes donde están los mercados de Trajano? Por detrás, hay una calle, llena de restaurantes hindúes, que se llama Vía Panisperna, y también una iglesia que se llama Santa Ágata dei Goti... Bueno, a la Vía Panisperna da un jardín, o mejor dicho los restos de un jardín que había en Roma antes de que trazaran la Vía Nazionale, que sale de Piazza Venezia y va hasta el Quirinale. Cuando la trazaron cortaron un jardín de la familia Aldobrandini, cuyos restos están ahí todavía. Es muy poco lo que queda, y uno de los poemas del libro se llama «Jardín de Villa Aldobrandini». Todo el mundo cree – miran en Internet y no piensan – que se trata de la Villa de los Aldobrandini en Frascati, pero, ¿cómo va a ser Frascati si hablo de noches romanas? No conocen Roma, no saben de esos pequeños restos de la villa Aldobrandini de Roma. El origen remoto de ese libro está allí, una noche en que iba a cenar a un restaurante hindú en Vía Panisperna.

A.M. ¿De la mano llevabas a alguien?

G.C. Exacto [*sonríe*] Alguien que luego se murió. Se murió para mí, aunque siguió viva.

A.M. Quisiera preguntarte más con respecto a la voz. Cuando grabo a los poetas siempre les pregunto qué relación tienen con su propia voz, y cuando digo ‘voz’ no estoy hablando en términos metafóricos, algo como el estilo poético de alguien, sino de la voz física, ya que en muchos casos me dicen que su voz física entra en la escritura. Entonces la pregunta sería si mientras estás escribiendo ese poema dialogado de alguna forma piensas en tu voz o escuchas tu voz, o más bien qué

rol tiene tu voz física, ya que me dices que piensas el poema como un diálogo...

G.C. No creo que cuando pienso en un diálogo haya de ser un diálogo en voz alta, no me refiero a eso. Lo que quiero decir es que en ocasiones el pensamiento es un monólogo, es tu propia voz, hablas para ti mismo o para no sabes quien, para el futuro, el presente, lo indefinido, para millones, miles, diez personas; no sabes para quien hablas, pero eres tú sólo el que habla. Otras veces, en cambio, lo que tienes que decir, lo que tiene que ser dicho, ha de ser oído, respondido y entendido por otra persona, pero no necesariamente en voz alta. De modo que no es una cuestión de voz: es que el pensamiento tiene que rebotar de una persona a otra. Yo imagino a esa otra persona con la que estoy hablando y eso es lo que forma el diálogo, que puede ser un diálogo en voz baja o mudo. El pensamiento rebota, por así decirlo, como si jugaras al tenis.

A.M. Si entiendo bien, ese dialogo sería un diálogo - y me refiero a la escritura poética, al proceso creativo - mudo, ¿verdad? Pero el lenguaje poético se rige por una pauta sonora. En tu caso, ¿esa pauta aparece después del pensamiento?

G.C. Hay situaciones que sólo se pueden definir y recordar, de las que sólo se puede saber, si se imaginan compartidas con otra u otras personas. Esa es la situación a la que me estoy refiriendo.

A.M. Y la poesía sería siempre...

G.C. ¡No!...siempre no, hay veces en que, como te digo, es un monólogo. Tú hablas con tu propia voz, pero voz no en el sentido fónico de la palabra, hablas con tu propio pensamiento y ese pensamiento no requiere tener un testigo que lo esté contrastando y que esté dando la replica, como ocurre en el teatro.

A.M. Eso sería un monólogo...

G.C. Por ejemplo, *Verano inglés* (1999) es un monólogo en 26 poemas, en el que estoy hablando *de* una persona, pero no *con* una persona. La ausencia o la presencia de esa persona no es esencial para formular mi pensamiento; no la necesito. Sin ella no hubiera tenido las experiencias emocionales de las que luego han surgido memoria y pensamiento, pero para formularlos no la necesito, y cuando se convierten en palabras tampoco.

A.M. Cuando esas experiencias emocionales se convierten en palabras, ¿el hecho de que ciertas palabras tengan ciertos sonidos es importante? ¿Al convertirse las emociones en palabras, aquellas palabras suenan en ti? ¿Suenan con tu propia voz? Y eso, ¿cómo entra en la construcción de un poema?

G.C. Depende de la lengua, no de la voz. Quiero decir que un poema tiene una pauta musical que depende de dónde caen los acentos, de cuántas sílabas tienen las palabras y de cuántos versos tiene el poema, de lo

largos que son los versos, pero no depende de la voz que los esté enunciando. Cuando yo te hablaba de voz no me refería a una voz como algo que se puede oír, sino a la voz como un espejo en el que tu pensamiento se refleja, y ese espejo te lo devuelve a su vez. Estás jugando al tenis con ese espejo, pero puedes jugar en voz baja o completamente mudo, ya que es una cuestión de pensamiento; lo otro depende de la lengua, no depende de tu propia voz.

A.M. O sea que, en tu caso, lo de escribir un poema es un proceso mudo y dentro de esta dinámica de espejo – o de eco – no hay ‘cuidado’ con respecto a los sonidos...

G.C. Yo sé muy bien como suena el poema, pero no tengo que oírme. Eso es una percepción de la lengua, es la percepción de la música de la lengua. Es algo innato, lo tienes o no lo tienes. Y, si no lo tienes, no lo aprenderás nunca; si lo tienes, no lo perderás nunca. Es muy difícil tenerlo de una lengua que no es tu lengua materna.

A.M. ¿En qué medida es innato ese concepto del ritmo de la música del poema, y cómo funciona en tu caso?

G.C. Sí, funciona. No se trata sólo de que yo tenga ese don, que lo tengo, por supuesto... [*sonríe*]. Fíjate que a veces ocurre que un poema no se puede escribir porque tienes el pensamiento, tienes la emoción, el recuerdo, pero la lengua no te da las palabras con las que todo eso puede sonar bien. Entonces ese poema quizá no lo escribes porque es imposible encontrarle su música desconocida, o cuando lo escribes resulta otra cosa, levemente modificada, porque la música de la lengua te ha obligado a buscar, y en esa búsqueda has encontrado cosas con las que acaso al principio no contabas, pero una vez que las has encontrado dices: «¡Mejor así!». Y eso me lo ha dado la lengua, porque la lengua me está diciendo que necesito, por ejemplo, una palabra de tres sílabas que tenga el acento en la segunda, y si no no se escribe el poema. A lo mejor estoy quince días pensando en eso, o está mi cerebro pensando en eso sin que yo lo sepa, y un día a las cuatro de la mañana me despierto porque he encontrado la palabra correcta; pero esta palabra puede significar también algo con lo que no había contando, y entonces tengo que reformular mi pensamiento porque esa palabra, que yo sé que está ahí bien, me obliga y me descubre cosas...

A.M. Empieza otro acorde...

G.C. Por eso yo creo que no se puede honradamente escribir poesía más en una lengua que uno lleva dentro, y que es la lengua de cada uno, la lengua materna. Escribir poesía en una lengua que no es la propia me parece un autoengaño y un pastiche, y eso lo he pensando siempre. Leyendo los poemas en francés de Rubén Darío me doy cuenta que están bien escritos, pero los hallazgos de Rubén Darío son en español. En francés será un poeta correcto, nada más. Eso la lengua

te lo concede a veces, y a veces te lo niega. Por ejemplo, yo siento una gran admiración por el inglés, porque es una lengua que tiene unas posibilidades de síntesis que el español y el francés no tienen. Además, tiene la capacidad de inventar palabras jugando con las preposiciones. Esas maravillas que puedes hacer en inglés no puedes hacerlas en ninguna otra lengua; la capacidad de decir mucho con pocas palabras o con palabras compuestas, eso es un don del inglés, que siempre me produce admiración. Cuando leo poesía en inglés me digo que si hubiera nacido en Inglaterra podría haber escrito cosas que esa lengua me habría permitido y que la mía no me permite, con esa elegancia, con esa concisión, porque la poesía es intensidad, debe ser intensidad. Si para decir algo necesito dos versos pierdo la intensidad que en inglés tendría diciéndolo en dos palabras. Eso se nota cuando intentas traducir del inglés al español o del inglés al francés, y ves que el poema se alarga, ya que tu lengua no es tan sintética, no es tan poderosa desde ese punto de vista. Las lenguas tienen o no ese mérito, y lo mismo que te dan alas te limitan también. Hay cosas que en tu propia lengua no puedes decir, y como siempre pensamos con palabras, porque el pensamiento no es anterior a la palabra, sino que, al revés, se piensa con palabras, lo que tu lengua no te permite decir con elegancia no lo puedes pensar tampoco... [sonríe]. Estás limitado y enriquecido a la vez por el hecho de usar una lengua determinada y no otra. Desde ese punto de vista sí que me oigo.

A.M. En el prólogo de *Regiones devastadas* (2017) dices que estos últimos poemas tuyos son canciones y que en los últimos diez años te habías dedicado a escribir sinfonías...

G.C. Digo 'música de cámara' y 'a capela', no canciones.

A.M. Cuando terminas de escribir un poema, ¿te lo lees a ti mismo para oírlo y tener la confirmación de que funciona?

G.C. ¿En voz alta? No, nunca.

A.M. Porque ya sabes como tiene que sonar, ¿no?

G.C. Siempre recuerdo lo que dice el *Génesis* cuando cuenta cómo dios creó el mundo en siete días, y al fin de cada acto de creación dice [*marcando el tono de la voz*] «Y vio dios que estaba bien» [sonríe]. Esa es la sensación ante el poema acabado. Y así llega el otro día. Para saber que un poema está bien no hace falta oírlo en voz alta.

A.M. Bueno, pero dios hablaba...

G.C. Sí, pero tú hablas por los ojos, no necesitas oírte. Cuando te hablo de los poemas dialogados me refiero a que un pensamiento rebota y así se genera entre dos personas; una voz va poniéndole objeciones y trampas a la otra, se dedica a contradecirla, y entonces la otra dice: «sí, pero te equivocas» y luego la primera dice «eres tú quien se equivoca». En realidad lo que estás planteando es un problema angustioso, existencial, que se ve desde todos los puntos de vista y para eso se

necesita un espejo... o una pared donde rebote la voz, pero la voz no de la boca, la voz del pensamiento.

A.M. Un espejo o una pared donde la voz del pensamiento rebota... Narciso y Eco, dos mitos parecidos y que se relacionan respectivamente al sentido de la 'vista' y el 'oído'. ¿Qué te parece eso en relación a tu quehacer poético?

G.C. La poesía es el resultado de la necesidad y la voluntad de autococonocimiento. En *Divisibilidad indefinida* (1990) tengo un poema, «Leccción del agua», que recrea el mito de Narciso planteando dos formas sucesivas de autoconocimiento, las dos frustradas: la memoria, que evoca el pasado que configura la personalidad, y la escritura, que se propone explorar y perfeccionar esa evocación. En el poema el agua es la memoria, y el espejo que sobre ella se pone es la escritura. En cuanto al mito de Eco, no le veo aplicación a cuanto venimos hablando, pues no hay diálogo vivo con el eco.

A.M. ¿Sabes cantar?

G.C. ¡No! [sonríe] ¿Por qué?...ni siquiera en la ducha.

A.M. Bueno, porque es una curiosidad interesante. Muchos de los poetas con quienes he hablado tienen alguna relación con la música y desde luego me dicen que después de escribir un poema lo leen en voz alta, y eso les ayuda para volver a corregirlo y a ver si funciona...

G.C. ¿Sí? ¡Qué curioso...!

A.M. Y muchos también me dicen que el poema sale de algunas palabras, algunos sonidos que se desencadenan en su mente y ahí van formando un verso y a partir de ese verso empiezan a escribirlo...

G.C. Lo que sí ocurre - eso me lo dijo a mí Claudio Rodríguez una vez, y tenía razón, y a mí me pasa también -, es que a veces tienes la música de un verso, pero está vacío de palabras. Sabes que cuando lo escribas, si lo escribes, tendrá que tener esa música y los acentos aquí y allá, y sabes que cierto verso tiene que ser largo y otro tiene que ser corto. Bueno, es en cierto modo como componer música. Un músico, cuando compone música, tiene un papel y un lápiz, no necesita estar con el piano, porque si no, ¿cómo compondría música un sordo? Un sordo puede componer música: Beethoven lo hacía. En uno de mis libros, *Espejo de gran niebla* (2002), menciono a un astrónomo que, aun siendo ciego, sabe que hay un planeta en un cierto lugar del espacio, porque, por razones matemáticas, por la ley de la gravedad, en cierto lugar tiene que estar la órbita de esa masa determinada, de ese planeta, aunque no la ve. Un astrónomo puede ver con las matemáticas, y yo puedo saber donde me falta una palabra que no está porque la veo con el oído, pero con un oído que no es oreja, que no tiene que ser... fónico, que es la percepción de la lengua como música.

A.M. Repito: 'la percepción de la lengua como música', ¿es esto la poesía?

G.C. Y con otro problema. A la música le pasa como a todas las sensaciones, que cuando se repiten dejan de significar. Carlos Bousoño, que era un hombre muy inteligente, me habló una vez de cómo funcionaba la poesía con respecto a la lengua normal, de cuál era la diferencia. Me dijo: «Imagínate que estás con una mujer a la que adoras y a la que deseas profundamente. Ella te acaricia, y es para ti una sensación maravillosa. Bueno, imagínate ahora que te está acariciando una semana entera sin parar. Al cabo de una hora ya no sientes nada y al cabo de una semana te ha hecho una herida». El problema de la música en el verso es que tienes que crear una norma y la tienes que romper de vez en cuando para volver a percibir por contraste que esa música existe, porque si no deja de significar, de hecho sólo significa cuando se corta por un momento, y así la vuelves a percibir. Tengo un artículo sobre cómo los modernistas - sobre todo Rubén Darío - hicieron eso: crear un ritmo y romperlo, para que en un momento dado de pronto te despiertes del sueño rítmico que te está meciendo como un bebé. Te despiertas de ese sueño, y cuando te has despertado te vuelve a mecer. Eso los buenos lectores de poesía lo saben, mientras que los ignorantes creen que esas rupturas de la pauta son errores. Te voy a poner un ejemplo: el último poema de mi libro *Verano inglés* se titula «Campos de Francia» y dice - escucha como suena la música -: «Cuando me ocurre desandar el tiempo», once sílabas, «y su corriente anega el laberinto», once sílabas, «en que se descompone la memoria», once sílabas, «si brilla en su espesura ese rescoldo», once sílabas, «que llaman felicidad los diccionarios», doce sílabas, «veo abrirse sin peso una puerta de bronce», once sílabas, y así hasta el final. Todos tienen once menos uno que tiene doce, porque yo lo he querido. Alguien puede llegar a creer que cuando un poema empieza con un verso de once sílabas tiene que seguir con versos de once sílabas hasta el final, un absurdo. Eso se aprende en Luis Cernuda, Rubén Darío o Jaime Gil de Biedma, que constantemente rompen el ritmo, para que ese ritmo signifique. En otro caso te aburre, se vuelve «monótonas hileras | de chopos invernales en donde nada brilla» como decía Antonio Machado de Gonzalo de Berceo, que escribía alejandrinos (versos de catorce sílabas) medidos así: siete sílabas - pausa - siete sílabas - pausa, y así miles de versos. Al final estás anestesiado y ya no percibes nada.

A.M. Ya no entiendes el significado...

G.C. No es cuestión de significado, sino del encanto y la belleza del alejandrino. Para que se mantenga tienes que romperla de vez en cuando, como hicieron los modernistas. Seguro que conoces un poema de Jaime Gil de Biedma que dice: «Se llamaba Pacífico, | Pacífico Ricaport, | de Santa Rita en Pampangá, | en el centro de Luzón, | y todavía le quedaba | un ligero acento pampanguéño | cuando se impacientaba | y en los

momentos tiernos,» [*se trata del poema «La novela de un joven pobre»*]. Están mezclados versos de todas las longitudes y acentuaciones precisamente para que no haya monotonía en la repetición del ritmo. Luis Cernuda lo hizo también muchas veces. En ese artículo, titulado «La ruptura modernista», explico cómo los modernistas lo hicieron sistemáticamente, porque eran conscientes de no querer escribir poemas en los que se repitiera machaconamente el mismo metro y el mismo esquema de acentos, ya que al cabo de cierto tiempo eso no significa, anestesia al lector. La música del verso es así: en cierto momento sabes que tienes que romper tu propia música, y si el lenguaje no te lo permite, o si empiezas a buscar consciente o inconscientemente y no encuentras, no escribes el poema. Por eso yo no acepto la poesía en prosa.

A.M. ¿Por qué?

G.C. Porque no tiene ese reto musical y la brillantez de las soluciones musicales que debe tener un poema.

A.M. ¿Puedes tocar algún instrumento? ¿Acaso estudiaste música?

G.C. Estudié música cuando era niño, estudié piano... pero durante muy poco tiempo y el experimento no tuvo éxito... [*sonríe*]

A.M. Guillermo, muchas gracias por tu gentileza y por contestarme a estas preguntas.

G.C. Gracias a ti, Alessandro.

2.5 Luis Alberto de Cuenca



PHONODIA-L.A.C.

Madrid, 9 de julio de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Cuando hago este ejercicio de lectura con los poetas, siempre le pregunto si les gusta su voz...

LUIS ALBERTO DE CUENCA Vamos a ver... Yo creo que hay poetas que desmenuzan sus poemas de una manera sistemática, algunos de ellos muy famosos... En mi caso, creo que no recito mal... No soy un profesional, pero no me disgusta mi voz a la hora de recitar mis propios poemas. Creo que los interpreto con respeto y a la vez con la autenticidad de lo que digo en cada uno de ellos.

A.M. Me parece bastante claro que la lectura en voz alta de tus poemas es algo con lo que tienes cierta familiaridad... incluso, en cierto momento de tu lectura, llegaste al punto de ponerle voz al personaje que estaba hablando en ese poema... ¿es algo que haces a menudo y que te gusta hacer?

L.A.C. Bueno, he recitado muchísimo a lo largo de mi vida. Al principio con amigos, en reuniones interminables en las que siempre acabábamos recitando poesía, y luego profesionalmente en institutos y en lugares de todo tipo de toda España, de toda Europa, de toda América. Quiero decirte que estoy bastante acostumbrado a recitar mis poemas y creo que es una función importantísima la del poeta al recitar en voz alta sus propios poemas. La oralidad es básica en poesía.

A.M. Ciertamente la oralidad tiene una importancia muy grande en la poesía, también en la escritura. Por ejemplo, a la hora de terminar un poema: me gustaría preguntarte si, por ejemplo, en ese momento utilizas la voz y la lectura como una metodología para ver si el poema funciona... si la voz y la lectura tiene algún rol en tu escritura.

L.A.C. No utilizo la voz o la oralidad como una verdadera metodología, pero suelo leer mis poemas en voz alta a quien se deje en ese momento, sea mi mujer o algún amigo... No ocurre necesariamente con todos los poemas que escribo, pero, por ejemplo, en este mismo lugar en que estamos, mi último libro, *Cuaderno de vacaciones*, se lo leí entero a Fernando González de Canales, un bien amigo que soportó con paciencia toda la lectura. Sin embargo, tampoco utilizo la lectura en voz alta como una prueba fehaciente de que un poema va a valer o no va a valer... Hago más bien una lectura, diríamos, 'interna' de cada poema. Eso sí, cuando los finalizo en el ordenador - escribo directamente en el

ordenador, no escribo a mano; de vez en cuando tomo notas a mano, pero en general soy escritor de ordenador -, entonces, te decía, hago una lectura del poema, pero silenciosa. Lo que pasa es que como utilizo casi siempre en mis versos medidas clásicas como heptasílabos, eneasílabos, alejandrinos y endecasílabos - tengo una envoltura clásica -, entonces es muy fácil llegar a ver cuándo falla el ritmo y cuándo no, porque si no tienes oído no te dediques a la poesía. El que no tenga oído que se dedique a otra cosa.

A.M. Y cuando lees, cuando recitas internamente, ahí ¿hay oído?

L.A.C. Ahí hay oído. Lo que pasa es que naturalmente solo lo oigo yo y ni siquiera, digamos, muevo los labios... hago simplemente una lectura interna, al contrario de lo que hacían los griegos antiguos, que siempre leían en voz alta. También Nietzsche aconsejaba que se leyera siempre en voz alta.

A.M. Y esa lectura interna ¿es una voz, es tu voz?

L.A.C. Es mi voz interna, por supuesto, la que funciona, y eso sí que es un requisito casi imprescindible. De hecho, valoro mucho las lecturas en voz alta, por ejemplo, de obras de literatura universal que me interesan, y creo que es muy sintomático que, después de leer en voz alta, por ejemplo, las *Sonatas* de Valle-Inclán, cosa que he hecho en mi casa, me doy cuenta de que la estructura de alguna *Sonata* que es famosísima adolece de algún tipo de error o de imperfección y, sin embargo, otras *Sonatas* que parecían inferiores son más perfectas desde el punto de vista de la construcción, de la estructura. Creo que la lectura en voz alta en literatura siempre sirve para mucho.

A.M. Y en poesía en particular supongo...

L.A.C. También en prosa. Pero en poesía en particular es imprescindible, sin duda.

A.M. Y ¿qué pasa en el momento en que estás empezando a escribir o a tener entre las manos un poema? A lo mejor esa voz interna, ese compás métrico ¿empieza a funcionar ahí también? ¿Hay algo de voz ahí?

L.A.C. Mira, yo creo en la inspiración. En este sentido, soy muy antiguo; y, en cierto modo, con respecto a eso soy romántico. Mi poesía, creo, es más bien neoclásica, no en el sentido histórico del término, del 'neoclasicismo', pero sí en el sentido de que se sitúa en la senda de lo clásico. Me defino mucho más como 'renacentista' que como 'barroco', por ejemplo... Pero, en cualquier caso, en lo de la inspiración soy romántico, y el romanticismo es un nuevo barroquismo. Creo que es la musa quien nos dicta los poemas; los poetas no hacemos más que trabajar el dictado de la musa. En este sentido, la musa tiene voz obviamente y es la que nos está diciendo lo que tenemos que escribir en cada momento. Yo, cuando me pongo a escribir un poema, no sé lo que va a ser de ese poema, cómo va a redondearse...; me lo van dictando una fuerzas, diríamos, exteriores... Realmente creo en ellas y creo también que hay momentos

en que son más proclives a dictar que otros... Por ejemplo, en mi caso, en vacaciones, porque en resto del año estoy tan liado... [se ríe]... que la musa trabaja conmigo sobre todo en agosto sobre todo... [se ríe]

A.M. Vale... y ese proceso interno que convoca la musa ¿tal vez tiene que ver con alguna música interna, con algún compás?

L.A.C. Indudablemente los términos 'musa' y 'música' están emparentados, la palabra 'música' viene de 'musa' y la poesía tiene que ver con la música. De hecho la poesía nació con la música y luego se fueron diversificando. Yo, por ejemplo, he trabajado mucho en la reconducción de esos dos términos a uno solo. He trabajado con cantantes de rock y con grupos musicales. Me interesa muchísimo la alianza entre música y poesía.

A.M. ¿También cantas?

L.A.C. No. Cantar nunca he cantado: tengo mucho respeto a mis amigos y familiares y no quiero que llueva de repente... [se ríe]

A.M. Y ¿algún instrumento musical tocas?

L.A.C. Tampoco... Fíjate, es curioso, porque creo en la alianza entre música y poesía de una manera muy intensa y profunda y, sin embargo, de música es de lo que menos sé... yo sobre todo soy un *homo litterarius*, más que un *homo musicalis*... Quiero decir, me he rodeado siempre de literatura en un sentido muy amplio: literatura universal, de todos los países y de todas las épocas, sobre todo si tienen más de cien años de antigüedad, porque me interesa mucho menos la actualidad que el pasado. En cualquier caso, la música que prefiero es la música barroca, la música de los siglos XVII y XVIII, pero los terrenos en los que me encuentro más a gusto en el sentido de erudición, conocimiento, saber, son los literarios... Soy poco ducho en asuntos musicales.

A.M. Y ¿con respecto al teatro? Se me quedó en los oídos cuando en la lectura le pusiste voz a los personajes que estaban hablando...

L.A.C. En teatro no he trabajado más que en el colegio, como actor. Lo que sí he hecho luego son adaptaciones... He adaptado *La gran sultana* de Cervantes para Adolfo Marsillach; he adaptado y traducido, junto con Alicia Mariño, mi mujer, y el director escénico Juan Carlos Pérez de la Fuente, *El tiempo y los Conway*, de [John Boynton] Priestley. También con Mariño y con Pérez de la Fuente he reunido un conjunto de textos para configurar un espacio dramático, titulado *Tarde te amé*, sobre San Agustín, que es uno de mis autores favoritos: sus *Confesiones* es una obra inmortal... Últimamente hemos adaptado también los tres la *Numancia* de Cervantes, con motivo del cuarto centenario cervantino (1616-2016), para el Teatro Español de Madrid. Tuvo mucho éxito. Rescribimos la obra en un treinta por ciento, que se dice pronto... Quiero decirte que me gusta mucho el teatro y creo que está muy ligado a la poesía desde el comienzo. He publicado, por ejemplo, una amplia antología poética de Calderón (actualmente en el catálogo de la editorial

Renacimiento), extrayéndola exclusivamente de su teatro. Todo el teatro del Siglo de Oro es poesía y de la más alta que se ha escrito nunca, sobre todo en el caso de Calderón.

A.M. Esta frecuentación con el teatro entra en tu poesía de forma de monólogo dramático también supongo...

L.A.C. Bueno, hay muchos personajes... Hay muchos monólogos... No soy consciente de ello, porque no he estudiado teoría literaria, ni teoría dramática en particular. Yo soy de filología clásica donde el planteamiento es completamente distinto. Los filólogos clásicos sobre todo nos dedicamos a limpiar, fijar y dar esplendor a los textos recibidos de los autores antiguos, somos sobre todo filólogos en el sentido estricto de la palabra, en el sentido ecdótico. Me fascina la crítica textual o ecdótica, como prefieras. La verdad es que no he estudiado y tampoco me interesa mucho la teoría de la literatura, pero es cierto que cuando me dices algo tan inteligente como lo que me acabas de decir, o sea, que utilizo resortes de teatro, seguro que es verdad, aunque no sea consciente de ello.

A.M. Ya que estamos hablando de teatro, seguro que has escuchado algún actor leer algunos de tus poemas...

L.A.C. Sí, me ha ocurrido...

A.M. ...y ¿cómo fue? ¿te gustó?

L.A.C. En el caso de los actores que lo han hecho - por ejemplo Joaquín Hinojosa, que lo hizo, y en cierto modo podemos considerar también como actores a cantantes como Loquillo, que ha convertido en piezas musicales mis poemas respetando la letra -, creo que se identifican con el personaje que ha escrito esos versos. Es decir, que tratan de aproximarse a mí, haciendo suyos los poemas. La verdad es que me siento muy bien reflejado en la voz de esos actores o actrices - ha habido también actrices que lo han hecho - que los han recitado. Como he trabajado con ellos previamente, han sido siempre muy respetuosos con el mensaje que les he dado; me han escuchado primero y luego han intentando adaptar, sin traicionar su propia personalidad, mi manera de interpretar a la manera de entender el poema, porque mi interpretación les ha dado muchas claves acerca de cada poema: lo qué quiere decir o de qué va...

A.M. ¿Tu interpretación?

L.A.C. Claro, mi interpretación...

A.M. ...que funciona como 'clave' ¿correcto? Entonces me pregunto si crees que habría diferencia si el actor no hubiese no conocido tu interpretación o no hubiese estado hablando contigo previamente...

L.A.C. No lo sé, porque no tengo esa experiencia. Todos los espectáculos que se han forjado sobre mi poesía han tenido anteriormente mi complicidad, incluso un espectáculo teatral que ha montado sobre mis poemas una pareja, chico y chica. Lo han representado ya varias veces en teatros madrileños y la verdad es que me he sentido reconocido en esa lectura, no me he sentido traicionado en ningún momento.

A.M. ¿Crees que la lectura en voz alta del poeta pueda dar claves interpretativas? ¿Que sean mejores que las que puede dar un actor?

L.A.C. Yo creo que si el poeta tiene ciertas dotes como locutor – en el sentido etimológico– de sus propios versos, sí tiene que ser importante. Ahora bien, también conocemos otros casos... por ejemplo, al oír una grabación de Pablo Neruda recitando *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, siempre me he preguntado: ¿cómo me puede haber gustado tanto ese libro a mí, que lo he recitado mil veces a lo largo de mi vida desde que tengo dieciocho años, cuando lo que hace Neruda es acuchillarlos? Quiero decirte que Neruda no pudo tratar peor su propio material lírico, tanto que uno podría preguntarse si este poeta es el mismo que ha escrito los versos o si es otro y nos está tomando el pelo.

A.M. Neruda es el ejemplo que me da todo el mundo... [*nos reímos*]

L.A.C. Por otra parte, Borges, que es muy pintoresco recitando, sí que es Borges cuando lee en voz alta el comienzo de su poema «El Gólem»... «Si, (como el griego afirma en el *Cratilo*) | el nombre es arquetipo de la cosa, | en las letras de *rosa* está la rosa | y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'... [*imita con cierto esmero la voz lenta y nasal de Jorge Luis Borges, su lectura pausada, y pone también acento argentino*]...

A.M. Muy bueno, la verdad... [*nos reímos*]

L.A.C. Esa es una interpretación de Borges recitando su propio poema «El Gólem», y realmente está perfecto, aunque nos dé risa. Quiero decir que es Borges, o sea. que no traiciona en absoluto su poesía. Hay dos ejemplos que para mí son sintomáticos: uno es Neruda y el otro es Alberti... Alberti también declamaba al viejo estilo, un poco como si estuviera en el foro, en el coliseo... como un vate arcaico... Pero es un poeta extraordinario, me entusiasma... El especialista en destruir sus propios versos es Neruda.

A.M. Cuando hay la posibilidad de escuchar a un poeta que te gusta ¿es algo que buscas o no te importa demasiado su voz o su manera de recitar?

L.A.C. Vamos a ver... Si ha habido posibilidad de coincidir con algunos de mis poetas favoritos, sí..., pero a veces prefiero quedarme con el recuerdo de mi lectura silenciosa de sus piezas, o de mi lectura no tan silenciosa porque, como te dije, los amigos siempre nos reunimos para leer poemas de nuestros poetas favoritos. Cuántas veces habré leído, por ejemplo, «Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra» de Fernando Pessoa, cuántas veces habré leído poemas de Borges, cuántas veces habré leído poemas de Juan Eduardo Cirlot o de Jaime Gil de Biedma, que son algunos de mis poetas predilectos... No siento la necesidad imperiosa de oír su voz, a fuer de sincero.

A.M. Entonces no tienes discos...

L.A.C. Soy fetichista en prácticamente en todo, pero en la voz de mis poetas favoritos no lo soy... tengo algunas cosas de Borges, porque Borges para mí es el maestro por excelencia y por antonomasia... pero, por

ejemplo, de otro maestro mío, [*Pere*] Gimferrer, que lo quiero mucho y le aprecio muchísimo, pues no tengo ninguna grabación suya.

A.M. Bueno, creo que me has contestado a todo lo que quería preguntarte. Solo hay otra pregunta en relación al estudio que estoy llevando a cabo sobre la voz de los poetas...

L.A.C. ...que me parece, por cierto, muy interesante...

A.M. ...y sobre las grabaciones que estoy produciendo y las que ya existen y se encuentran en Internet o en otros soportes digitales. Estoy pensado en términos filológicos, ecdóticos, como hice en un artículo donde traté el caso de Manuel Vázquez Montalbán. En este caso hay una grabación en la que Montalbán lee algunos poemas suyos y cuando se confrontan los textos leídos con los publicados en sus libros se nota que no son los mismos... en algunos momentos su voz cambia los textos y la impresión es que lea de un manuscrito... el cambio es consistente sobre todo cuando lee el poema «La muerte le adosó un squash»...

L.A.C. Es decir, que no está leyendo de un libro, pero lo que puede estar leyendo en ese momento es una copia que se corresponda con el texto impreso en el libro... y no es el caso...

A.M. Claro, en este caso el original del que lee no se corresponde con el libro que se publicó el año siguiente y por eso se puede creer que ahí Montalbán tiene en sus manos un verdadero manuscrito...

L.A.C. Se trata entonces de un documento imprescindible a la hora de editar ese poema de Manolo...

A.M. No sólo para editar ese poema, en términos puramente de crítica del texto, sino también para tener una perspectiva sobre la escritura de Montalbán, de cómo trabaja, de cómo está trabajando...

L.A.C. Claro... En mi caso, por ejemplo, precisamente porque soy especialista en ecdótica y porque me gano la vida con eso, probablemente no encuentres nada nuevo, ya que lo que me interesa es siempre fijar la última versión de cada poema [*se ríe*]... pero a lo mejor se filtra alguna cosa de la que no me he dado cuenta... Eso hay que estudiarlo *a posteriori*...

A.M. De hecho dentro de la voz de un poeta, de la voz como gesto del cuerpo de un poeta, entran y se filtran un montón de cosas... Bueno, muchas gracias, Luis Alberto, por tu amabilidad.

L.A.C. Gracias a ti, Alessandro.

2.6 Jaime Siles



PHONODIA-J.S.

Valencia, 6 de julio de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO A todos los poetas que entrevisto les hago siempre la misma pregunta, o sea si te gusta tu voz...

JAIME SILES Yo me he identificado siempre con mi voz porque no es mi voz: es la voz del poema.

A.M. Entiendo. Me gustaría hablar de la voz física, no tanto de la voz del poema. Pues, cuál es la diferencia, o cómo sientes tú la diferencia, entre la voz del poema y la tuya, la física...

J.S. Creo que mi voz es la voz del poema. Me he identificado siempre con mi voz. Doy muchas conferencias, soy un profesor, doy clases e incluso siempre digo que hablo mejor que escribo. De manera que cuanto tengo que escribir siempre empiezo hablando porque, si no, no podría escribir: la página en blanco me produce una angustia de la que la voz me salva.

A.M. ¿Cuál es el rol de esa voz, pues, de ese habla en el momento en el que empiezas a escribir un poema? Por ejemplo, ¿escribes enseguida el poema o antes lo vas hablando dentro de ti?

J.S. Hay veces en que he podido hablar dentro de mí y he recordado los versos y, luego, los he pasado al papel. Hay otras veces en que he escrito directamente sobre el papel. Sin embargo, sin esa voz no existe el poema, ni existe nada. Es decir, hay una percepción que es anterior al lenguaje, pero que necesita ser expresada en lenguaje, que viene dada sólo por un ritmo y ese ritmo debe ser llenado de palabras. Por eso, lo difícil en un poema, es saber cómo va a ser. No me refiero a saber si es un soneto o no, eso ya el primer verso te lo dice. En mi juventud escribí poemas muy breves, pero en mi madurez - o en mi vejez, según se vea... [ríe] - he escrito poemas muy largos y lo difícil con estos tipos de poemas es saber si el primer verso que tu escribes es efectivamente el primero, o si es el del medio o el del final del poema. En este caso, luego debes reconstruir todo el poema en sentido contrario. Esa es para mí la dificultad mayor.

A.M. Ese ritmo, ese primer verso, por lo que entiendo, resuena en una voz física, interna...

J.S. Sí, sí...

A.M. ...que en cierto modo tiene que ver con la métrica del poema...

J.S. Claro...

A.M. ...y ese ritmo se llena de palabras a partir de ese primer verso que no sabes qué posición tiene dentro del poema, pero que es el verso generativo del poema...

J.S. Es el verso generativo del poema, exacto...

A.M. ...pues, ahí hay la percepción de una voz al principio, ¿correcto?

J.S. Sí, pero esa percepción no sólo es de una voz; esa percepción es de una voz porque es de algo más. Es decir, es una percepción, digamos, acústica, pero esa percepción acústica tiene que responder a la percepción de un momento del cosmos, a una cosmovisión, a una visión de la realidad. Creo que el lenguaje es una visión de la realidad y que un poeta no sólo tiene que tener un lenguaje, sino que ese lenguaje debe corresponder a un sistema de visión de la realidad.

A.M. No sólo el poema, sino la visión total de esa persona que va reconstruyendo su propia visión cosmogónica a través de cada poema.

J.S. Exactamente. Creo que un poeta tiene que tener un sistema, que no es un estilo. Son dos cosas distintas. Ese sistema puede desarrollarse en diferentes estilos, pero un poeta tiene que tener un sistema. Si no, simplemente es alguien por completo mimético que escribe lo que lee sin más. No. Lo que llamamos un poeta tal y como yo lo entiendo tiene que tener una Weltanschauung, tiene que tener una cosmovisión. Y tiene que analizarla y estudiarla, y desarrollarla. Por eso creo que no hay poesía sin pensamiento poético.

A.M. Volviendo al tema de la voz, hay dos momentos donde entra esta voz física: al principio del poema, cuando esa percepción acústica te empuja hacia un verso, y el momento en que terminas el poema, cuando el poema ya se está despegando. Pues, me pregunto en tu caso cuál es el rol de esa voz física en ese momento. Por ejemplo, muchos de los poetas que he entrevistado me dicen que necesitan leer el poema en voz alta y escuchar cómo suena para ver si funciona. Además puede que el hecho de leerlo en voz alta les ayude a labrarlo más y a terminarlo. ¿Te pasa lo mismo o en tu caso este ejercicio tienes que ver directamente con la construcción métrica?

J.S. Claro. Antes que nada, sólo me pongo a escribir un poema si creo que lo tengo medianamente claro y terminado. No porque haya un voluntarismo, sino porque he podido estar diez años sin escribir un libro o escribiendo muy poco. Y eso es porque, si uno trabaja un sistema de pensamiento, hay un momento en que todo está arquitectónicamente dispuesto y luego viene de por sí. Por eso, para mí no es sólo una cuestión métrica, de métrica clásica, como puede ser en el caso de un poema con rima..., pues también en el verso libre hay una métrica, hay un ritmo, hay lo que Cicerón llama un *numerus*, hay un periodo, hay una cláusula, y todo eso para mí es muy importante. Lo difícil es saber cuando un poema está acabado. Quiero decir: si un poema hay que desarrollarlo más o por el contrario si hay que eliminar partes. Hay veces

que un poema exige un desarrollo y hay veces que un poema exige una reducción.

A.M. ¿Qué es lo que te ayuda a entender eso? ¿Es, acaso, la lectura en voz alta?

J.S. No necesariamente. Es el estudio del poema. Con el estudio puedo ver si está terminado o si no lo está: si le falta o le sobra algo. Es el último verso el que tal vez me da la pauta de si está terminado o no. Digamos que la prueba definitiva para mí es su cierre, que viene dado - claro está - por su estructura u su desarrollo, pero todo ello debe converger en el final.

A.M. Me parece muy interesante lo que me cuentas de la métrica y también me pareció muy interesante cómo leíste precisamente tus poemas más métricos, con rimas, ya que estabas marcando bastante los acentos... pues, ahora me gustaría preguntarte si haces un estudio a la hora de leer.

J.S. Claro que hago un estudio. Soy filólogo y lingüista de formación, y el estudio lo hago como si el poema no fuera mío, como si el poema fuese de otro. Ahí sí encuentro un distanciamiento, una objetivación crítica para poder corregir lo que pueden ser fallos o errores.

A.M. Y ese estudio ¿también lo haces a la hora de leer el poema en público?

J.S. No, cuando lo leo en público ya está hecho y el estudio ya está incorporado al poema. Puedo darle al público pautas o explicarle cómo está construido, la anécdota de la que he partido o lo que he querido hacer, dónde me he podido acercar más y dónde me he podido alejar más de lo que quería. Eso sí lo puedo hacer y, de hecho, muchas veces en las lecturas pública y los recitales lo hago, porque, aunque no es una explicación endógena del poema, aporta una explicación exógena que puede aportar una información complementaria sobre él. He observado que al lector - como al público - le interesan las anécdotas generadoras del poema, aunque no sean el poema en sí.

A.M. ¿Y te diviertes a leer tus poemas en público?

J.S. Sí, a mí me gusta leer, hago muchas lecturas de poemas míos en público y los explico. No siempre leo los mismos, pero digamos que hay un treinta por ciento de poemas que sí leo siempre, aunque la elección siempre es en función del público que me escucha, de su edad o formación, eso sí lo tengo en cuenta.

A.M. Se nota en tu forma de leer los textos que has escogido para nuestra lectura que los has frecuentado bastante. Cuando leíste el monólogo de Housman ya casi estabas poniendo la voz del mismo Housman...

J.S. Sí, sí. Pero no sé - pues nunca la escuché - cómo era la voz de Housman. Lo que sí intento es adoptar el tono en que cada poema vino a mí o surgió y que es como el enfoque en un cuadro, pues entre el tono en que el primer verso de un poema se pronuncia y la perspectiva desde la que un paisaje o un cuadro o un objeto se ve hay una profunda analogía y me gusta marcarla.

A.M. Bueno, ahora te preguntaría ¿cómo sale eso? ¿Cómo sale lo de ponerle la voz al monólogo? ¿De qué depende?

J.S. Depende de cómo te interesas en determinadas figuras. Por ejemplo, como filólogo clásico, me he interesado tanto en el profesional Housman como en el Housman ser humano en y como el Housman poeta. Me metí en su piel porque era latinista como yo: había hecho importante ediciones críticas como la hoy canónica de Manilio y en el momento en que lo escribí, me encontraba inmerso en la edición de dos tomos de las poesías completas de Rafael Alberti, y esa experiencia, ese juego de espejos entre uno y otro era como una rima de dos yoes, entre el suyo y el mío, ahí desarrollado. Tenía que ser un poema muy británico, un poema inglés, un poema de desarrollo, un poema largo, y la dificultad estaba en mantener la tensión y el equilibrio entre las diferentes partes, ya que no está dividido en estrofas, sino que es todo seguido, y, al igual que en un monólogo o en una conversación, tiene que haber siempre desviaciones del tema, vueltas a él, excursos... todo eso...

A.M. Me gustó mucho el inciso de Auden también...

J.S. Claro. Es que Auden tiene un poema, un soneto muy bueno sobre Housman en el que dice que a él - a Housman - le tocó ser el latinista de su generación.

A.M. ¿Te escuchaste alguna vez a voz de Housman en alguna grabación?

J.S. No, pero sobre Housman hay hasta obras de teatro y películas, es un ser interesante, un erudito muy curioso...

A.M. Y ¿puedes de algunas forma personificarte en él e incluso hacer su voz?

J.S. Bueno: más que utilizar su voz, lo que hago es utilizarlo como máscara para problemas míos que pongo en boca de él.

A.M. Con respecto al poema «Solo a dos voces», ¿hay acaso alguna relación con *Diálogos del conocimiento de Alexandre*? Me parece que ahí de una parte está el arte y por otra la nada.

J.S. La nada, sí, la realidad: para mí siempre es un fuerte contraste. A Alexandre lo he leído siempre con mucha atención e interés y en mi libro *Alegoría* (1977), donde su influencia está muy patente, hay un poema muy largo titulado «Parménides» donde hay incluso coros, no sólo diálogos; y hay otro poema, «Hypnos y Tánatos», también de *Alegoría*, que es dialógico... Estos dos poemas son muy próximos a la época de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Alexandre. Sin embargo, los poemas de aquel libro de Vicente son diálogos cuyas partes no tienen que ver las unas con las otras, cada una de las partes son poemas en sí, mientras que en los míos son diálogos en tanto que diálogos, no se pueden aislar las unas de las otras, son respuestas y preguntas y en «Solo a dos voces» pasa lo mismo o algo similar. Aquí la tesis, o voz primera, es la creencia en el arte, la creencia en la salvación por la cultura, la creencia y la salvación en este caso por la música de Mozart y, en cambio, la voz segunda es la realidad que afirma que no, que siempre vence la nada. Se produce una lucha entre estos dos polos, entre

la creencia en la cultura y la barbarie de la realidad, que siempre está amenazando. Esa dialéctica entre ellos constituye mi mundo.

A.M. Al final el último parlamento de la voz primera, si no me equivoco, es 'no'...

J.S. Es un 'no' afirmativo...

A.M. Además con ese tono de voz, cuando lo lees estás marcando esa afirmación...

J.S. Sí, estoy marcando que Mozart es el que se nos salva.

A.M. Volviendo a lo de leer en voz alta, ¿has escuchado actores u otra gente leer en voz alta tus poemas?

J.S. No, nunca a actores. He escuchado a otra gente leer mis poemas. Pero, bueno, yo he sido crítico teatral, sustituí a Lázaro Carreter en la crítica de «Blanco y Negro» durante varios años y hay dos tomos de crítica teatral míos publicados. Allí aprendí una cosa importante sobre el lenguaje. De hecho, cuando me preguntan cuál ha sido el mayor cambio entre mis dos etapas hasta, digamos, el año 1990, la respuesta es muy sencilla: la crítica teatral. Yo estaba acostumbrado a leer libros, pero de pronto vi la palabra en movimiento, la palabra dicha, la palabra en el escenario, la palabra sin un texto, sin una página que la sostenga y eso para mí fue una irradiación mental. Fue una maravilla. Me encontré dentro de un mundo por completo nuevo. Y dije que esto había que aprovecharlo poéticamente. Por eso hablo del texto como escenario, del poema como escenario, y el poema es un miniescenario en el que se representan las disfunciones de nuestro propio yo.

A.M. ¿Eso a partir de los años '90?

J.S. Sí, después de *Semáforos, semáforos* (1989), a partir de *Himnos tardíos* (1999).

A.M. ¿El poeta es el autor del texto y también su actor? Las dos palabras son muy parecidas, aunque con etimologías diferentes... pues ¿cuál es la diferencia? y ¿el poeta puede también ser un actor?

J.S. El poeta es un actor. Vicente Aleixandre, en su libro *Espadas como labios* (1932), utiliza una cita de Byron que dice que el poeta «is a blabber», es decir, que el poeta es un charlatán, como el actor es un charlatán. Que es un actor de sí mismo. Y lo que pone en escena, la acción que se pone en escena, el drama que pone en escena es su propio drama. Es su realidad.

A.M. Al igual que Pessoa...

J.S. Pero Pessoa lo tiene muy claro. Pessoa habla de «drama in gente». Eso es lo que lo explica. Sólo que Pessoa va más allá y, como es muy aristotélico, inventa un poeta para cada género literario en el que escribe.

A.M. Sin duda muy aristotélico. Pero me gustaría volver a tu caso y a eso de darte cuenta de la palabras habladas, de la voz en acción, del lenguaje en movimiento.

J.S. Sí, la palabra en movimiento me ha interesado mucho y me ha interesado mucho, con respecto a lo que tú preguntas, Pirandello. Y eso

porque Pirandello, cuando escribe un cuento, tiene una posición determinada y cuando lo convierte en teatro, ese mismo cuento se vuelve otra cosa, pero es el mismo aunque de diferente modo.

A.M. Es un poco lo que estoy haciendo con este proyecto. Me explico mejor. Estoy grabando la voz de los poetas que leen sus poemas, es decir, estoy utilizando una tecnología para grabar sus palabras en movimiento a partir de un medio diferente que el del texto. Pues, me gustaría preguntarte cuál crees que es la relación entre el texto ahí como está en la página y el poema leído por el autor...

J.S. Es muy sencillo: es la misma que existe entre una partitura musical y un concierto cuando esa partitura musical se convierte en concierto si el concertista es el propio autor de la partitura y no un intérprete diferente. Pero no siempre que se interpreta la misma partitura se interpreta lo mismo ni se interpreta igual: el autor puede ser actor de sí mismo y también intérprete. Autor lo fue una única vez: aquella en que compuso o escribió el texto; todas las demás es sólo intérprete porque el verdadero autor es el lector la primera vez que lo lee.

A.M. ¿Y crees que hay alguna razón porqué habría que elegir, digamos, Mozart para tocar al pianoforte una sonata de él y no otro intérprete?

J.S. Bueno, en mi primera época a mí me ha interesado mucho la música dodecafónica. Pierre Boulez y toda esa parte de música moderna, desde finales del XIX hasta los años '70, me ha interesado mucho. Sin embargo, en la segunda parte de mi vida he vuelto a los clásicos, al barroco sobre todo, pero dentro de eso Mozart me parece un caso muy especial porque... ni es Bach, que lo sistematiza todo, ni es Beethoven, es otra cosa. Hay una alegría musical en Mozart, incluso una alegría desde el dolor, pero es capaz de convertir el dolor en alegría y eso siempre me ha llamado la atención. Beethoven también, pero de otra manera. Beethoven es menos jugueteón, es menos italiano, Mozart tiene una parte muy italiana, muy mediterránea, muy jocosa, muy viva.

A.M. Sin duda, pero quería preguntarte, fuera de la metáfora musical que me parece acertada tal vez mi pregunta sería: ¿hay diferencias entre la lectura de tu poema leído por ti mismo y la lectura del mismo poema leído por un actor?

J.S. Me imagino que sí, porque cada persona 'se pone' el poema de forma distinta. Es como un perfume: el perfume es el mismo en su composición química, pero, según el cuerpo y la piel sobre la que cae, huele de manera distinta. Eso mismo pasa con la voz y sobre todo, no sólo con la voz, con la manera en que el actor que va a leerlo lo asume, que es como lo interpreta, como la hace suyo. Yo lo leo de otra manera, pero esa es la libertad de cada lector; yo no sé cómo el lector va a leer el poema.

A.M. Pero en tu caso sí que sabes como lo vas a leer tú, porque tú lo escribiste...

J.S. Bueno, yo sí que sé cómo creo que hay que leerlo...

- A.M. Eso era a lo que iba: ¿crees, pues, que de alguna forma la lectura hecha por el propio poeta que es autor del texto tiene, entre comillas, una 'primacía'?
- J.S. No sé si es una primacía, porque he escuchado, por ejemplo, a Neruda que lee muy mal; y, fíjate, que es un gran poeta. En cambio, Eliot lee muy bien. Cernuda, según qué poema, lee mejor o peor. Yo creo que se aprende mucho a partir de la fonación de un poeta, se aprende mucho sobre él oyéndolo leer sus propios versos, eso sí que lo creo. Sobre todo, te permite ver dónde hace la pausa dentro de un verso, cómo engarza un cuarteto con otro si son estrofas y te facilita advertir cómo la espacialidad del texto, tal y como aparece en la página, se convierte de pronto en una espacialidad fónica o acústica con otro desarrollo muy distinto.
- A.M. ¿Cuando escuchas a un poeta leer en voz alta, te ocurre de entenderlo mejor o, digamos, de acceder a más información?
- J.S. Sí, pero no me ocurre con todos los poetas, porque no todos saben leer igual. Por ejemplo, un poeta que a mí me ha gustado siempre como ha leído es Claudio Rodríguez. He aprendido mucho, mucho, escuchando a Claudio Rodríguez. Había una cinta, publicada por el Ministerio de Educación y Ciencia hace cuarenta años o algo así, y yo me la compré y la llevaba muchas veces en el coche, y me acuerdo como él alargaba una vocal o no la alargaba, todo eso era muy importante. Realmente escuchándolo recibía mucha información, diríamos, una información más plástica que me permitía imaginar mucho más que cuando yo mismo lo leía. Sin embargo, eso sólo me pasa en el caso de Claudio. No es algo frecuente, y no en y con todos los poetas, me ocurre. Sí en Claudio Rodríguez, y tampoco en todos los poemas suyos, pero en varios de él, sí. Para mí fue, digamos, un indicio importante.
- A.M. Además Claudio escribe mucho en métrica, en endecasílabos perfectos, pero luego a la hora de leer...
- J.S. ...parece que no tienen rima; yo los míos los leo con rimas, pero él elimina o ensordece o disfrazo o difumina las rimas: como son endecasílabos blancos asonantados, él intenta que aquello no tenga esa musicalidad que tiene el metro, pero si los lees tú te das cuenta que tiene esa musicalidad interior que sus poemas tienen.
- A.M. En tu caso, por ejemplo cuando hay rima, ¿es una elección la de leer según la métrica? ¿Tal vez porque la métrica le añade un significado?
- J.S. Porque el poema me lo exige. Es como cuando un escultor ve un bloque de piedra; yo veo sólo un bloque de piedra, pero el escultor sabe lo que hay dentro y lo que tiene que quitar para que salga. El poema exige eso, como otros poemas exigen otras formas: cada poema exige una forma. No puedes aplicar un recetario, no pueden ser en serie, son piezas únicas y cada una tiene su instantaneidad precisa y necesaria.
- A.M. Con respecto eso, el caso de las lecturas de Rodríguez es muy interesante. Hay una lectura que él hace en la Residencia de Estudiantes un par

de años antes de publicar *Casi una leyenda* (1999) donde lee un poema y la lectura de ese poema luego no corresponde con el poema publicado...

J.S. Lo cambia después, claro.

A.M. Pues, ¿crees que aquí pueda haber algo interesante para los filólogos contemporáneos?

J.S. Sí, mira, por ejemplo, el lunes pasado estuve en una lectura, eran unos poetas catalanes, y uno de ellos en un poema cambió dos palabras; mientras él leía, yo seguía el texto con los ojos y, digo, «¡oye, que has cambiado dos palabras!»

A.M. Esto tiene que llamar la atención de la filología, creo que son datos que la filología, diríamos digital o de estos tipo de materiales, tendría que tener en cuenta, ¿no?

J.S. Bueno, ahí estamos en lo que sería la filología genética. Sin duda en las lecturas siempre hay cambios. De pronto, leyendo uno se da cuenta de que sería mejor otra opción y a lo mejor la vez siguiente lo modifica. Pero sí, creo que la parte de fonación informa mucho, porque la manera en que uno escribe es la manera en que uno lee. Esto es así. ¿Cómo escribe Fulano? Escribe como lee. Borges lo dice, aunque de otra manera. Dice que, si supiera cómo va a leer el lector del año 2015, sabría cómo va a ser la literatura del años 2015. Aquí Borges habla desde el punto de vista de un código estético: se refiere a qué grandes clásicos van a leer los lectores del año 2015, sino cómo y desde qué ángulo de visión los van a leer. Se pregunta, pues, cuáles van a ser sus intereses estéticos y literarios. Eso lo dice él de manera general, pero su observación es muy acertada. Eso mismo, «¿Cómo escribe?, ¿Cómo lee», lo suelo aplicar al caso de cada poeta que conozco. Borges diría más bien «¿Cómo escribe?» y respondería: «desde el código en que lee», eso diría Borges. Yo no, yo lo que digo es que uno escribe lo que lee, pero como lo lee.

A.M. O sea que hay una relación directa y entre la escritura y la producción fono-acústica de un autor.

J.S. Claro, además, siempre la ha habido. En la antigüedad desde luego era claro y obvio que cada lengua tiene unas posibilidades. En el caso del griego y del latín, por ejemplo, era el trímetro yámbico el metro del habla coloquial, pero, para transmitir un conocimiento o para la épica, lo era el hexámetro. La lírica, por su polimetría y sus cambios de tono era otra lengua y otra cosa. Lo mismo pasa en la mayoría de las lenguas románicas descendientes del latín: todas tienen sus variaciones tonales. Pero evidentemente cada poeta tiene una instancia de discurso y esa instancia de discurso no deja de ser nunca una instancia de entonación también.

A.M. Bueno, aquí terminamos. Muchas gracias por la estupenda la entrevista.

J.S. De nada, me alegro que hay ido bien. Y ojalá sirva para algo.

2.7 Luis Antonio de Villena



PHONODIA-L.A.V.

Madrid, 24 de agosto de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO A mí me interesa mucho la voz física de los poetas y el rol que esa voz puede tener en la escritura. Antes me decías que tienes una voz fuerte...

LUIS ANTONIO DE VILLENA Bueno, fuerte quizá no tanto, más bien una voz grave. Digamos que pronuncio bien. Creo que eso lo he hecho siempre y fue una costumbre que me costó cara porque luego me hacía daño a la garganta. Verás, yo leía en voz alta todo el tiempo, leía libros, sobre todo de poesía, los leía en voz alta. Eso me acostumbró a tener una buena dicción. Yo sé que tengo buena dicción, que pronuncio todas las letras que hay que pronunciar. También he hecho radio y eso a veces también ayuda a que tenga una dicción mejor. Siempre estuve acostumbrado a hablar con cierta propiedad, sobre todo pronunciando las palabras enteras. Además, he tenido la experiencia de oírle a varios poetas, algunos leen muy bien, incluso con un poquito de teatralidad – no a la antigua, pero con un poquito de teatralidad y eso es bueno –, pero hay otros que leen horrible. Conozco poetas que por escrito son muy buenos, pero leen fatal y al leer sus poemas los destrozan.

A.M. Precisamente éste es uno de los puntos sobre los que me gustaría hacerte unas preguntas, pero siempre la primera pregunta que les hago a los poetas es si te gusta tu voz.

L.A.V. En realidad no, porque cuando la oigo, quiero decir, cuando me la oigo a hablar, que la oigo, diríamos, por dentro, bueno sí, me parece normal; pero cuando la oigo grabada, que es cuando realmente oigo mi voz, pues no me suena a mía, me suena a extraña y no te sabría decir si me gusta. Más bien no. Sin embargo, curiosamente es muy frecuente que haya mucha gente que me diga que tengo muy buena voz, que incluso se me reconoce por la voz. Yo he hablado en la radio muchas veces y ha habido un taxista que, sin verme – que en taxi no te ven – al hablarle me ha dicho: «Ud. es fulanito». En fin, el taxista me reconoció por la voz. Algunos me han dicho también «tiene Ud. una voz inconfundible». A mí eso me dejaba asombrado porque yo no creo que tengo una voz inconfundible, pero te cuento lo que me han dicho, no lo que digo yo.

A.M. En esa voz con que hablas, cuando están hablando, que me has dicho que te gusta, también ¿te reconoces? ¿Es una voz que en cierto

modo tiene que ver también tu identidad, con tú ser físico?, porque es un gesto del cuerpo al final.

L.A.V. Sí, supongo que sí. No es un tema que me haya planteado mucho eso de la relación del cuerpo con el yo, perdón, de la relación de la voz con el yo, pero en mí ha sido natural hablar de una manera un tanto formal. De hecho existe una historia familiar antigua interesante. Yo tenía una abuela muy elegante, de alto nivel. Cuando, una vez, siendo yo niño, dije una palabrota, una palabra malsonante, ella me castigó enormemente, me dijo que eso no tenía que hacerlo y me tuvo cerrado en un cuarto oscuro hasta que pidiera perdón. Yo tenía 7 u 8 años y había dicho una palabra que ni siguiera entendía, pero no sé, creo que era 'gilipollas'. A partir de aquel hecho con mi abuela, que con todo que era una persona que me quería muchísimo porque era yo su nieto único, pues, a partir de ese momento yo no sabía decir lo que llaman aquí vulgarmente 'tacos', 'palabrotas'; no lo sabía decir; claro, sabía lo que eran, sabía lo que querían decir, sabía cuando había que decirlos, pero a mí algo me frenaba y no los podía decir. Entonces trataba de hablar con un lenguaje muy bueno, de alguna manera. Luego, ya pasado el tiempo, sí ya he podido hablar con más desparpajo y también con esas malas palabras, ahora ya las puedo decir. Pero bueno. Sí, desde luego tengo una voz que según el foniatra - como me operaron de la garganta tuve que ir a un foniatra - es demasiado grave y me dijo también que la voz grave no es buena para las cuerdas vocales porque las hace chocar muy fuerte una con otra. Me decía que tenía que intentar tener una voz más acuda, más ligera, creo que no lo intenté. Bueno, sí a veces lo intento, incluso lo puedo lograr, pero tengo una tendencia a tener una voz grave. Lo que pasa es que la voz grave, que para un foniatra no es buena, sin embargo para el oyente es una voz que da una especie de solemnidad especial y eso, unido a que yo tengo cierto ardor personal, que soy un poco vehemente, pues eso posiblemente le da a la voz un sesgo especial; pero no es un tema que yo haya reflexionado mucho.

A.M. Muchos de los poetas con los que he hablado no han reflexionado casi sobre este tema.

L.A.V. ¿Sabes por qué no han reflexionado? Porque la poesía pasó de tener antiguamente un lado oral muy importante - la poesía ha tenido durante cientos de años un lado oral importantísimo - a un tempo más reciente en el que el lado oral parecía no importar nada. La poesía evidentemente se hace para ser leída. Yo sigo diciendo que la poesía debe leerse preferentemente en voz alta, aunque estés tú solo. Por supuesto, no en voz alta en términos 'de altura', sino simplemente con la voz pronunciando las palabras porque entonces te llega el ritmo del poema, te llega no solamente mentalmente, sino que te llega también físicamente, a través del oído y eso da mucho más vigor y más vibración al poema.

A.M. Con respecto a eso hay dos momentos que me interesan en la construcción del poema: el momento en que el poema empieza y el momento en que el poema termina. Primero te pregunto si cuando estás escribiendo un poema y sabes que el poema va a terminar, ya está casi terminándose, ¿utilizas la lectura en voz alta como prueba para ver si funciona o no?

L.A.V. Sí, creo que eso lo hace todo el mundo. Vamos, me parece a mí, en voz alta o en voz baja. En general el poeta cuando escribe, cuando realmente está creando, en ese momento no es un lector, es simplemente un creador y no se da muy bien cuenta de lo que está haciendo. Cuando ha terminado y corrige, cuando va a corregir y lee lo que ha escrito en voz alta o en voz baja, en ese momento se convierte en un lector, él es su primer lector. Allí es cuando se producen las correcciones que hace el autor-lector, el autor convertido en lector, y allí. Bueno, yo hago eso, cuando escribo me dejo guiar por, digamos, por la musa. Me dejo fluir. Y eso sí, cuando empiezo, es distinto porque yo suelo tener una idea de un poema que generalmente viene de algún hecho vital y luego suelo necesitar que ese hecho vital se conjugue con algún hecho cultural. Entonces, cuando el hecho vital se conjuga interiormente con el hecho cultural, ahí ya se forma como larga masa del poema y eso, pues, ya está metido en la cabeza y en algún momento brota. Ese momento de brotar es bastante espontáneo, puede tardar una semana o tres días o cinco, lo tengo ahí en la cabeza. Pero viene siempre generalmente de un elemento vital, de mi vida, o de algo que me ha contado alguien que yo pueda conocer y luego de relacionar eso con algún elemento libresco.

A.M. Esa materia que tienes en la cabeza, el conjunto, el coágulo de cultura y vida, esa materia ¿tiene un cuerpo acústico? ¿Brotó con palabras? ¿Brotó con una voz interna?

L.A.V. A veces, el inicio, cuando... bueno, yo, primero tengo una idea del poema, la idea de que el poema va a tratar de tal tema o va a mezclar tales cosas, y eso más que una palabra es una idea; luego, ya cuando va avanzando un poquito el desarrollo de esa idea, ahí entonces empieza a surgir, diríamos, lo que podría ser el primer verso, que a lo mejor no es el primer verso sino el cuarto, pero empieza a surgir un verso que se forma dentro de mí y a partir de ese verso que ya está formado por palabras sometidas al ritmo, pues, en ese momento, a partir de allí, brota el poema.

A.M. Cuando lees tus poemas se nota que estás a gusto, que los has frecuentado mucho. Hoy has escogido los poemas para leer al azar, abriendo el libro al azar, ya sabías cómo leer ese poema particular, cómo es su lectura.

L.A.V. Sí, yo no me sé ni un solo poema mío de memoria. A veces me han dicho «recite Ud. un poema», pero si no tengo el libro es totalmente imposible porque de memoria no me sé ni un solo poema mío. Ahora, sí

sé reconocer lo que es mío. Quiero decir que si alguien empieza a decir una cosa mía sé que eso lo he escrito yo. Eso tiene que ver con la idea de que reconozco mis poemas y cuando estoy leyendo de un libro no me gusta buscar los poemas que me gustan a mí porque no necesariamente el lector puede coincidir con mi gusto. A lo mejor el lector tiene gustos distintos; es verdad que el lector lee siempre un poema distinto al del autor y el autor escribe el poema por un motivo mientras que el lector transforma el poema en otro, esto ya lo sabemos. Pero yo no busco los poemas que me gustan a mí, sino que lo dejo un poco al azar objetivo, o el azar a secas; tomo un libro y voy leyendo al azar entendiéndolo que cuando empiezo a leer sé que poema es, aunque no me lo sepa de memoria, sé cual es, y lo voy haciendo al azar. Eso tiene un riesgo, es decir, que probablemente uno tiene poemas mejores que los que ha leído, a buen seguro, y poemas peores también. El azar tiene ese riesgo de que aquello evidentemente te representa y ¿podrías estar mejor representado?, bueno, sin duda, pero también tiene la virtud de la espontaneidad y que lo has hecho guiándote por una especie de numen momentáneo.

A.M. Entiendo la espontaneidad, pero al leer tus poemas al azar no has tenido problemas. Lo que quiero decir es que la forma de leerlos, de darles tu voz, parece natural.

L.A.V. Claro, la mayoría de los poemas me los sé. He hecho muchas lecturas públicas, entonces hay poemas que me conozco más, hay otros que menos. Y quizá hay una tendencia que no lo he dicho pero puede subyacer. Es decir, que uno tiende a leer poemas que en algún momento ya ha leído; porque me doy cuenta que hay poemas que leo poco y poemas que tiendo a leer casi siempre. Eso no es voluntario, está un poco ahí subyacente. Entonces cuando encaro el poema, no sólo reconozco que es un poema mío y que lo he hecho y me acuerdo del por qué, y cuándo, y cómo, etc., sino que muy frecuentemente ese poema lo he leído alguna u otra vez. De todas formas, no soy mal lector, te quiero decir, que incluso poemas no míos, cuando me tengo que leerlos, los leo bien. Raramente me trabo en la lectura, incluso con poemas no míos.

A.M. ¿Te ha pasado que otras personas leyeran en voz alta poemas tuyos?

L.A.V. Sí.

A.M. ¿Qué es lo que piensas con respecto a esas lecturas? Te lo pregunto porque un ensayista y poeta estadounidense [*Charles Bernstein*] dice que la lectura del poeta, del autor - cada lectura suya, no sólo la primera - marca, de cierta forma, la forma acústica del poema, como si se tratara de la primera edición. No sé si estoy de acuerdo, pero sí creo que la lectura del poeta añade información.

L.A.V. Sí, eso seguro. Cuando lees un poema tuyo, el que te escucha está escuchando unos sonidos, unas pausas, unos ingredientes que están por debajo de las palabras que le dan un sentido y todo eso le van a ayudar mejor a entender el poema, eso seguro, ¿no? En un tanto por ciento va-

riable, pero que le van a ayudar a entender mejor el poema me parece cierto. Yo, cuando he oído poemas míos leídos por otros, siempre me ha sorprendido un poco. Los actores – quería decir que no me oigan, pero como no voy a decir cuales – los actores, decía, me gusta poco que lean los poemas porque le dan un tono excesivamente teatral. Creo que el poema tiene que tener su ritmo, el ritmo tiene que quedar marcado, se tiene que notar la prestancia lingüística, la prestancia de la voz, la prestancia de las palabras, eso se tiene que notar mucho, pero tampoco convertirlo en una especie de voz engolada. Hay actores que me gusta poco como recitan. Sobre todo como recitan la poesía moderna. Si los oyes recitar poetas antiguos, en España es muy típico el *Romancero gitano* de Lorca, pues, a lo mejor ahí ya es más pasable, pero la poesía moderna me gusta poco como la leen porque le dan un tono excesivamente teatral cuando en cambio tienen que ser más natural, marcando el ritmo, pero con bastante tono natural, un tono coloquial, sobre todo una poesía como la mía que tiene un fondo de habla natural, como decía Juan de Valdés, la lengua se habla, pero bien... Luego cuando los oigo leídos por otras personas, pues depende, hay quien los leen mejor y quien lo leen peor. Yo tenía un amigo que también era muy amigo de Pablo García Baena, uno de los poetas de *Cántico*, Julio Aumente; un poeta muy especial y un hombre excéntrico y absolutamente estupendo, una persona singularísima que a mí me parece muy buen poeta, de hecho, he publicado hace poco una antología de él en esta misma colección de Renacimiento de Sevilla. Julio, por ejemplo, leía muy mal; no estaba muy habituado a leer en público. Las pocas veces que le he visto leer sus poemas – cuando iba a su casa me dejaba los poemas nuevos que había escrito para que los leyeras yo, no me los leía él, me dejaba la hoja para que lo leyerá yo – bueno, cuando le he oído leer en público me ha parecido mal y él era una persona que yo estimaba mucho, una persona excepcional en muchos respectos, un genealogista y anticuario, así un poco, como te diría yo, a lo Mario Praz, para darte un ejemplo italiano. Buen poeta y persona rarísima y extravagante, muy elegante; no físicamente, sino en su mundo; muy singular y, sin embargo, simplemente no leía bien, los poemas perdían... curiosamente los poemas perdían leídos por él.

A.M. Pensando en cómo los poetas leen sus propios poemas, hay algunos que a través de su voz hacen que sus poemas se entiendan más y otros que, en cambio, los hacen más difíciles.

L.A.V. Bueno, creo que eso tiene más que ver con el tipo de poesía. Una poesía que no se entiende de golpe, que va al sentimiento y no al conocimiento, donde hay imágenes un poco volanderas, un poco volátiles, es una poesía en la que hay que inmiscuirte en esas imágenes volanderas para intentar darles un sentido. Evidentemente no es una poesía concreta, sino un tanto evanescente, con todo lo bueno y lo malo que tenga ser

una poesía evanescente, que tiene un lado evidentemente muy bueno y otro malo, porque el lector tiene que intentar atrapar el poema, porque el poema vuela, se le va, y él tiene que hacer un esfuerzo para atrapar ese poema. Si no, el poema se le va y el lector no entiende nada y se queda *in albis*. Los poemas del estilo que yo escribo, por otro lado, pertenecen a un tipo de poesía mucho más concreta, más cercana; esa poesía, al leerla en voz alta, yo creo que afirman más el sentido y es una poesía que se atrapa más fácilmente. Lo que pasa es que al llegar más fácilmente, de una manera más nítida, más inmediata, no se sabe que es lo que llega al lector; quiero decir, al lector llega un nivel y a lo mejor ese no es el nivel principal del poema, porque en la poesía llamada 'clara', más nítida el lector parece entenderla de golpe. La poesía hermética primero tienes que intentar entenderla, porque si no, si la lees de golpe, no entiendes nada y en muchos casos se te va, tienes que volver a ella, al poema, si es que merece la pena, para intentar entenderla. Es decir que la exégesis se hace *antes* de la lectura casi; por otro lado, en la poesía que es más clara, al terminar de leer el poema, parece que has entendido todo. En ese caso la exégesis vendría después de leer. Sin embargo, decir si lo has entendido de verdad es difícil, ya que a lo mejor ahí, en la primera lectura, han quedado - y normalmente han quedado - muchas cosas que en realidad se te han escapado. La exégesis de la poesía 'clara' viene *después*: hay que entender el aura que queda después del poema; no viene antes, sino después y eso lo hace a mi modo de ver, con una seducción especial, porque crees haberlo entendido con claridad absoluta y luego a lo mejor no lo has entendido del todo; es decir, lo has entendido a un nivel muy elemental y hay otros niveles para descubrir.

A.M. Parece claro que para leer en voz alta un poema hermético tienes primero que haberlo estudiado.

L.A.V. Tienes que leerlo antes, tienes que intentar antes entender algo, porque si no, no sabrías ni siquiera como leerlo y a lo mejor te equivocas al leerlo porque no sabes qué estás diciendo ¿no? Yo no soy un devoto de la poesía hermética, pero tampoco estoy en contra. Creo que en la poesía hermética hay cosas muy buenas, pero también es cierto que ahí ha habido un exceso de poesía hermética y *per se* tiene una especie de truco que es malo; es decir, hay muchos lectores que delante de la poesía hermética, como no saben lo que decir, asumen que debe ser buena porque no lo entienden. Cuando la poesía clara, si es mala, evidentemente es muy mala y, al contrario, si es buena, reluce, es refulgente y brilla. Entonces, ya te gusta de inmediato y el intentar explicarla viene después. La poesía hermética tienes que leerla primero. No sé, he leído muchos poetas hermético y muchos me gustan, pero siempre hay que... no es una poesía que llega fácilmente, por eso también es un tema... es decir, la poesía ha perdido muchos lectores en parte por el hermetismo, por el exceso de hermetismo, sobre todo en el final del siglo XX en algunos

poetas y en algunos países más que otros. En Italia y en Francia, más que en Inglaterra y en España, ha habido más hermetismo y ahí, en Francia, le llamaban post-mallarmeanos, en Italia serán post-montalianos. Esos aspectos alejan al lector que no se reconoce en esas cosas. No digo que esté mal la poesía hermética, está muy bien, cuando está bien, está muy bien; pero tiene un elemento de alejamiento del lector que hay que sumar a un alejamiento que viene desde el renacimiento probablemente. La poesía de la edad media era cantada y a la gente le llegaba mucho la poesía precisamente porque era cantada. Cuando la poesía empieza a ser por un lado cantada y por otro lado leída, la poesía escrita y leída es mucho mejor, pero llega menos, mientras que la poesía cantada continúa a llegar mucho más. En esta, sin embargo, el nivel intelectual y lingüístico, no es que baje, hay a veces que es infame directamente. Ese es un problema que tiene que ver con la palabra, porque en general la poesía gusta mucho oída. Si estuviera cantada y fuera buena sería estupendo; lo malo es que mucha poesía cantada - toda canción es poesía, aunque sea ínfima - es poesía, pero la hay muy mala. El desnivel entre la poesía cantada, horrible, y la poesía escrita, muy buena, es que la poesía cantada llega a muchísima gente y la poesía escrita llega a muy pocos. Cuando te dicen, «no, es que la gente no le interesa la poesía», ¿cómo que no?, un señor al afeitarse ¡canta! Se está afeitando y está cantando: eso es poesía. Ahora bien, ¿qué nivel de poesía es? A lo mejor es un nivel malísimo. Recuerdo que hace un tiempo había un grupo de jóvenes andaluces que cantaba una canción que en un verso decía «límpiase esas lagrimitas de cristal». Eso, si lo escribe un poeta, lo abuchean, lo matan, porque es una metáfora gastada, una metáfora lexicalizada, eso está viejo, es una cosa manida, es sin interés, es algo tan antiguo, tan gastado, que en la poesía escrita no se puede decir. Sin embargo, en una canción, en un nivel muy bajo, funciona.

A.M. ¿Acudes a archivos en línea? O, a lo mejor, ¿tienes discos con voces grabadas de poetas que te gustan?

L.A.V. Tengo todos lo que han salido últimamente de poesía grabada. Bueno, tengo muchos. No es una cosa que oiga muy habitualmente; los oigo más bien poco. Los tengo como una especie, por decirlo de alguna manera, como de fetiche. Me da la sensación de que ahí tengo la voz del poeta y cuando quiera puedo oírla; a veces es la voz de personas a las que he oído leer en vivo y tengo ahí los discos. Date cuenta que todo eso de la grabaciones es muy reciente; piensa que de Lorca no existe la voz grabada. Todo eso viene a partir de los años '30, antes no hay voz grabada o se trata de algo rarísimo. Eso de tener grabada la voz es un fenómeno muy nuevo a pesar de tener incluso grabaciones muy malas por antiguas. A mí me gusta tener estos discos o archivos, pero no es que me entretenga oírlos. A mí me gusta más leer la poesía que oír una voz grabada. No digo que no me guste oírle a la persona en directo,

oírle al autor o la autora, eso sí me gusta, pero oír la voz grabada, no me fascina. Sin embargo, me gusta tener esas grabaciones, sí.

A.M. Como último quisiera preguntarte más con respecto al rol de esa voz física que puede ser también 'interna'. El pedagogo ruso Lev Vygotsky llama voz interna, o *inner voice*, la voz de la conciencia que se forma en los niños precisamente a partir de la interiorización de su voz física.

L.A.V. Yo no lo sé, no se el origen. Lo que sí entiendo es que en la lectura uno casi siempre tiene que escuchar lo que lee, incluso cuando está leyendo en voz baja, cuando no habla, cuando no emite ningún sonido. Por ejemplo, yo la prosa la leo en voz baja, no la leo en voz alta, pero si estoy leyendo una novela de alguna manera yo me estoy escuchando, quiero decir, leo sin ruido, sin sonido, pero mi voz está sonando por dentro. Es así que noto cuando estoy leyendo; para notar que leo necesito oír mi voz aunque sea sin sonido, necesito oír la voz interior, esa voz interior que, por otro lado, es el *stream of consciousness*, el flujo de conciencia que todos estamos oyendo continuamente. Cuando estás sólo en tu cabeza está pasando continuamente un discurso, a veces quebrado, a veces roto, no coherente, porque tiene que ver con la subconsciencia, pero hay un discurso continuo en tu cabeza. Cuando hablas controlas ese flujo, pero cuando no estás hablando, cuando por ejemplo estás caminando, dando un paseo, ese flujo puede empezar pensando en un tema y a los cinco minutos el tema se ha roto y estas pensando en otro, se ha intercalado la visión de alguien que ha pasado por delante tuya, eso ya es una ruptura continua que es el flujo de conciencia, pero el caso es que tú estás oyendo una voz, una voz, digamos, muda. Sin embargo, aunque sea una voz muda, la estás oyendo continuamente, o sea, tienes una voz continua en tu cabeza.

A.M. Claro, eso ya se ha probado científicamente.

L.A.V. Bueno, seguramente habrá una máquina que, aunque tú estés callado, con un aparatito que te ponen en la cabeza logra registrar en una pantallita, con un zigzag, que tú estás hablando.

A.M. La especial resonancia magnética a la que me refiero no es muy diferente de lo que acabas de describir.

L.A.V. Hacen igual con el ritmo cardíaco, con el electrocardiograma, al fin y al cabo están recogiendo el sonido de un órgano interior que tú no sientes y que se mueve, que se está moviendo y su movimiento se puede detectar de alguna forma. Seguramente lo de la voz es igual: me refiero a la voz física, obviamente, pero también a la voz mental, a la voz interior.

A.M. Querido Luis Antonio, muchas gracias, te estoy muy agradecido por esta entrevista.

L.A.V. Me alegra, Alessandro. Gracias a ti. Ha sido un placer.

2.8 María Sanz

PHONODIA-M.S.



Sevilla, 31 de julio de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Al empezar la lectura hablabas de ‘calentar’ la voz...

MARÍA SANZ Sí, es un término que utilizan los cantantes, por ejemplo en el flamenco.

A.M. ¿Es por eso que decías que el primer poema no te salió bien? ¿Por qué tenías que calentar la voz?

M.S. Sí, pues, es que me acordé de este término; los cantantes necesitan que la cuerdas vocales estén afinadas, que es algo como afinar la voz simplemente, pero le llaman ‘calentar’ porque, volviendo al ejemplo del flamenco, es un cante que necesita fuerza, que necesita genio, que necesita calor... Sin embargo, traducido al lenguaje coloquial es como decir que la voz se afina... yo no tengo una voz demasiado aguda y entonces necesito a lo mejor leer unos cuantos poemas para que el tono se mantenga.

A.M. ¿Te gusta tu voz?

M.S. Bueno, no la considero ni fea ni bonita, sencillamente a la hora de recitar es verdad que hay veces que quizás le ponga bastante intensidad y el tono unas veces baje y otras suba... Es un poco como los cantantes, te digo, que si recitas mucho, le vas cogiendo a la voz su punto, pero si no se recita mucho a lo mejor la entonación no te sale tan bien como quieres. Yo intento que salga bien, intento vocalizar y, a pesar de ser andaluza, me gusta hablar castellano, aunque no sea el más correcto... pero es que así me entiende mejor todo el mundo, porque si yo leyera sin pronunciar bien la mitad de las palabras no se entendería. Cosa que la poesía no merece nunca. Merece que se diga en el más perfecto de los idiomas... cada uno con el suyo, claro.

A.M. ¿Entrenas en casa para leer poemas en voz alta?

M.S. No, no, nunca... ya son muchos años leyendo y el que me va a oír a lo mejor sabe menos que yo... pero siempre procuro que haya un micrófono, me ha tocado leer en sitios sin micrófono y...

A.M. ¿Y?

M.S. ...y, bueno, llegar hasta el final... ya te digo... es que realmente si llevas leyendo un cuarto de hora a mí por lo menos la voz se me va cansando, porque el esfuerzo es grande... pero el micrófono ayuda bastante además de que permite que se entere la gente, que es lo que hace falta.

- A.M. Como habrás entendido, dentro de la poesía me interesa el rol de la voz... de hecho hago unas preguntas que los otros poetas me dicen que no le hacen...
- M.S. Sí, no, no, claro, ciertamente... eso no te lo pregunta nadie, siempre te preguntan lo mismo, cuándo empezaste a escribir, tus poetas preferidos y qué es lo que te inspira... esas son las tres preguntas, los tres tópicos...
- A.M. Yo tengo otros tópicos en relación a la voz... de la que ya me has dicho algunas cosas... tal vez, antes de que siga con mis preguntas, ¿quisieras decirme algo más?
- M.S. Bueno, tal vez que me hubiera gustado ser soprano... o algo así, pero no tengo cualidades y me tengo que conformar con leer en voz alta.
- A.M. En efecto, ya me has dicho que tienes una voz baja...
- M.S. Ay, sí, claro... igual mezzosoprano o contralto...
- A.M. Pero bueno, ¿cantas?
- M.S. No, no, ¡qué va!
- A.M. ¿No cantas? ¿No has cantado nunca nada? ¿Ni flamenco?
- M.S. No... una vez en el colegio, o sea, en la escuela primaria. Estudié en un colegio de monjas y en un momento hubo una especie de selección de niñas para cantar y..., bueno, me llamaron para hacer una prueba y salí por la puerta muy rápidamente... Es que yo de pequeña tenía la voz todavía más grave, una voz gorda, tanto que - y lo decía mi madre - si íbamos en un autobús y a mí me daba por hablar, la gente me miraba sorprendida porque pensaba que era una persona mayor. Fíjate. A mí me hubiera gustado cantar ópera, no música ligera, ni flamenco... el flamenco me gusta, pero no soy muy experta, y más que nada lo oigo cuando surge una ocasión, pero no es un género de los favoritos... y a pesar de ser de aquí [*de Sevilla*]... en cambio hay poetas verdaderamente expertos en flamenco como Caballero Bonald, Félix Grande...
- A.M. Pero volvamos a los momentos fundamentales en la construcción del poema cuando actúa la voz. La primera pregunta que te hago tiene que ver con el segundo de estos momentos: cuando tienes un poema a punto de terminar o que estás terminando, ¿lo lees en voz alta y leyéndolo te das cuenta si está bien o hay que trabajarlo más? O ¿este ejercicio lo haces sólo 'en silencio', digamos, dentro de tu cabeza...
- M.S. ¿Te refieres a la hora de escribir...?
- A.M. Sí, a la hora de escribir... cuando estás con el poema casi a punto de terminar, si utilizas la voz y en que maneras la utilizas y si eso te sirve para ver si el poema funciona...
- M.S. Entiendo... pues, no, nunca, nunca recito en voz alta lo que acabo de escribir. Lo que hago es leerlo otra vez, corregir cosas, pero no pruebo a ver como suena.
- A.M. Con 'leerlo' ¿qué quiere decir?

M.S. Leerlo para mí, no en voz alta... leerlo yo... una vez que lo termino, pues, lo leo entero a ver como ha quedado, pero es un ejercicio más bien de... cómo te diría, de corrección o de comprobación por si la calidad que yo quería se ha conseguido o no, si debo corregir o mejorar cosas, pero eso siempre lo hago en silencio, es decir, no empleo la voz. Sí me gustaría alguna vez ver cómo suena, pero siempre ese momento lo dejo para cuando recito en público porque a mí me asombra también, como autora, oír lo que he estado escribiendo. Lo hago así un poco para compartir con la gente cómo suena el poema y qué digo en él, así como qué énfasis le voy a poner, sobre todo al final del poema... esa prueba nunca la hago yo a solas.

A.M. Lo haces en público, asombrándote a ti misma...

M.S. También.

A.M. Sorprendiéndote a ti misma...

M.S. Sí, eso es, porque es lo único que me queda después de escribirlo ya... claro, porque yo soy la que lo conoce mejor y hasta ese momento nadie lo ha oído.

A.M. ¿Crees que tu lectura es la lectura más 'experta'? ...o sea, ¿dirías que es la lectura más...? ...porque, claro, lo has escrito tú ¿no?

M.S. Claro, sí, hombre... yo he oído recitar poemas míos por otros poetas, incluso por algún que otro periodista, digamos, de aquellos que hablan en la radio y, claro, lo notas un poco raro, no por nada, sino porque el tono o el énfasis que le pone la otra persona no coincide con el que yo le pondría como autora.

A.M. ¿Cuándo lees en voz alta tus poemas en público tu voz siempre corresponde a lo que has estado haciendo mientras los estabas escribiendo en silencio?

M.S. Sí, sí, corresponde porque la base de la palabra, aunque necesite del sonido, está ahí, es como el fondo, el sedimento... tú lo que haces es moverla para que llegue a los demás... bueno, es una especie de... es una imagen un poco plástica, pero no encuentro otra... y, entonces, la palabra en sí ya tiene su propia voz... qué duda cabe que si nosotros no se las ponemos pues lo único que le queda es ser leída... a mí desde luego, como me gustan la música y el canto, comparo un poco, y remotamente, el hecho de recitar con el hecho de cantar... por eso, como autora, procuro que el poema llegue más poniéndole a la voz toda las modulaciones que hagan falta.

A.M. Claro, pero son modulaciones...

M.S. ...que hago yo como autora, porque mi sensibilidad y mi conocimiento previo del tema me ayudan a forzar un elemento y a encajarlo mejor para que traslade más emoción... por eso te digo que la persona que lea un poema mío lo hará según lo que note en aquel poema, según lo que le dicte el poema, según lo que sienta, pero siempre quedará algún resquicio que no llegue a entender porque, a lo mejor, según mi

intención debería cargar más en ese punto o en el otro... o sea que el que escribe el poema es el que más conoce del tema... claro, el cantante también, es verdad, tiene las letras de las canciones estudiadas ya de cara a una música que viene respaldando su voz y eso también ayuda... a mí me gusta mucho recitar con música, pero cómo eso no suele ocurrir... yo algunas veces en casa he tenido que ensayar, más que nada por el tema del tiempo, porque me pedían que no me pasase de los diez o quince minutos, y si no lees en voz alta de antemano los poemas que vas a leer no puedes saber cuánto tiempo te lleva, no lo puedes controlar... pues, entonces allí sí que he tenido siempre música de fondo, ya que a mí me gusta mucho, y me he dado cuenta de que queda más bonito y me ayuda... y a la hora de escribir también, pues yo sin música no escribo.

A.M. A la hora de escribir... eso tiene que ver con la segunda pregunta a propósito del primer momento... el momento que notoriamente en la tradición se ha llamado de la 'inspiración'...

M.S. Efectivamente.

A.M. Una metáfora muy interesante y que se refiere al hecho de inspirar, es decir, al de inhalar el aire para que luego exhalando ese aire se transforme en voz y en canto... ¿no?

M.S. Así es.

A.M. Pues, te pregunto ¿si en ese momento también hay un sonido? Al hablar de sonido y de voz, estoy hablando de la voz física, aquella voz que se articula en la boca y sale y se escucha... que no es diferente del sonido que escuchamos en nuestro cerebro cuando estamos leyendo no sólo en voz alta, sino...

M.S. En silencio...

A.M. ...entonces, a la hora de empezar a escribir un poema, a la hora de la inspiración, digamos, en tu caso ¿hay algún sonido, alguna voz o alguna palabra que te venga a la mente?

M.S. Sí... a mí me ayuda la música, te digo... aunque no siempre se da esa circunstancia porque a lo mejor puedo estar sentada en un parque o contemplando algo y en ese momento se me puede venir alguna idea...

A.M. Cuidado porque 'idea' tiene que ver con la visión...

M.S. Digo 'idea' o inspiración en el sentido de que traduzco un verso que de pronto se me ocurre, que se me viene a la mente... como, por ejemplo, 'las rosas están abriéndose'... y ese verso procuro memorizarlo porque tal vez en ese momento no tengo el papel... entonces ese verso puede que se me ocurra cuando no tengo música de fondo y estoy fuera de casa, pero cuando vuelvo lo anoto y lo dejo ahí, y después ya tranquilamente lo construyo o le voy añadiendo otros versos, en fin, voy haciendo el poema... y si no me sale nada que me guste, pues lo rompo... sin embargo, la situación más frecuente de inspiración es cuando estoy en casa y con mi música puesta, casi siempre clásica o jazz, que es lo

que me gusta... y entonces no es que me siente y ponga la música y me diga: ahora vamos a ver lo que me viene... no... sé que hay quien lo hace, quien ya tiene ese oficio... tal vez un poco por la rutina y que a lo mejor le sirve, no sé... yo, desde luego, no... puede que se me ocurra algo a la hora de leer el libro de alguien, de algún escritor, ya que muchas veces me surgen imágenes e ideas o cierta inspiración a través de otro autor... pero casi siempre eso de la inspiración responde a un estado de ánimo previo o a una memoria feliz de sitios donde haya estado o incluso de mi ciudad... tengo cuatro libros enteramente dedicados a Sevilla... así que tampoco me hace mucha falta salir, ya lo ves... estoy en casa y me surge ese momento de inspiración, yo no lo elijo...y como me paso mucho tiempo sentada en mi biblioteca es más fácil que surja esa inspiración en un sitio así...

A.M. ¿Y la materia de eso? Porque cuando tú me hablas de 'idea' yo pienso en lo visual... cuando, por otro lado, me dices el 'verso' yo pienso en otra cosa, pienso en la materia física de aquella palabra, ya que las rosas no son margaritas...

M.S. ...no, claro...

A.M. ...pues, no es que no sean la misma cosa, son dos palabras diferentes que se refieren a dos flores diferentes pero la palabra 'rosas' tiene dos sílabas, mientras que 'margaritas' cuatro... entonces me pregunto si en ese momento la materia generadora que crea el verso...

M.S. ...es musical eso... en mi caso es musical, porque la poesía tiene mucho fondo musical, es que si uno no tiene oído para lo que es la métrica... yo he leído a poetas que a lo mejor tienen mucha voluntad pero carecen de oído... claro, si mides un verso de catorce sílabas, son catorce, ni trece, ni quince... algunos se dan por satisfechos colocando trece sílabas porque a ellos le suena bien... pero lo de tener oído para la métrica no se elige, eso se trae o no se trae, y a la hora de cantar también se nota... a mí me parece que la poesía debe de tener un ritmo y una música para que suene bien y es lo mismo con la voz. Si interpretas un aria, se supone que ese aria debe ser perfecta, no puede haber ningún resquicio donde se te escurra la voz por aquí por allá... no, no, tiene que estar bien... otra cosa es lo que tú interpretas, si le pones emoción, si no, eso ya es cuestión de la persona. Entonces, para mí la poesía sin música me parece más fría, menos vibrante, menos atractiva... en mi caso es así. A lo mejor hay quien escribe en absoluto silencio, pero a mí la música me ayuda mucho... y la palabra, pues, es importante adecuarla al verso de la forma en la que quieres que suene... a veces la gente no le da importancia a la cacofonía... yo sí se la doy, a mí me suenan mal algunas veces aquellos versos con las últimas sílabas que son iguales a las primeras del verso siguiente... eso suena fatal...

A.M. Ahora vuelvo a la segunda pregunta: ¿cómo es que ahora me dices 'a mí me suena fatal'?

M.S. ...leyendo a otros, a mí no... yo siempre procuro que lo mío suene bien, aunque no lo lea en voz alta. Lo noto porque en el momento en que estoy leyendo mentalmente lo que he escrito es como si lo recitara yo misma...

A.M. Eso es a lo que iba...

M.S. ...claro... o sea, yo soy la primera que capto ese ritmo y esa cuadratura musical.

A.M. Está clarísimo que en tu lectura tus poemas son como tienen que ser...

M.S. Hombre, claro, es que el verso es algo único... Hay poetas que no le dan importancia a la métrica... yo algunas veces he intentado hacer poemas completamente libres, sin métrica, y no me gusta, no me suena, no me veo en eso. No sé, los noto como si aquellos poemas no fueran poesía y, en cambio, que se acercaran más a la prosa. Hay poetas que son enormes y no utilizan la métrica, pero en mi caso no me siento satisfecha si el poema no tiene un ritmo, no tiene una música interior... Como en el caso de *La casa encendida* de Luis Rosales... tú lees los poemas y le vas cogiendo el ritmo, ese ritmo del verso muy largo, como Vicente Aleixandre... lo vas leyendo y lo entonas y te das cuenta que los han escrito con un ritmo interior que el poeta ha sabido plasmar. Es que otros se creen que con lo de no medir el verso, ya está... o que la poesía y la palabra tienen en sí una música y, entonces, ¿para qué están los acentos?... pues mire, escriba prosa... y ya no tiene ese problema... o sea, la poesía es otra cosa, o la hacemos bien o no la hacemos. Que luego haya calidad temática o no, eso ya será otra cuestión, pero cuando se ha estudiado métrica o leído mucha poesía, nos damos cuenta de que todos bebemos de la misma fuente, y si nos dedicamos a hacer haikus, que creo que están bien, pero es muy difícil escribir cuarenta haikus bien hechos... es como los sonetos, hay algunos que se atreven... yo me llegué a copiar entero el *Parnaso* de Quevedo, a mano, todos y cada uno de los sonetos, el cuaderno lo tengo en casa. Lo hice porque no podía comprar el libro y me lo prestaron. A partir de ese momento, como un ejercicio métrico y sonoro escribí unos cincuenta sonetos, no inspirados directamente en el *Parnaso*, sino ya míos... Son de mi primera época y se nota que son un poco de principiante, pero los escribí respetando escrupulosamente la estructura. Como ejercicio me parece muy bien, ya que te da conocimientos y libertad para después escribir lo tuyo. Es como si Picasso no hubiera pintado lo que pintó antes del cubismo... primero se tiene que demostrar que se sabe pintar y dibujar y luego cada uno haga lo que le parezca... no empecemos la casa por el tejado...

A.M. Claro...

M.S. La poesía la veo tan sublime que lo demás me parece banalizarla un poco... ahora sí, hoy todo se toma como poesía, todo lo que tenga una serie de versos puestos en fila... y ya...

A.M. Bueno, ¿te gusta escuchar la voz de los poetas? ¿Buscas en Internet, por ejemplo, los poetas que te gustan y los escuchas recitar?

M.S. Algunas veces, no siempre... pero es que como yo me dejo llevar tanto por mi oído y por la música, después cuando los oigo recitar me desengañan un poco, no sé...

A.M. ¿Siempre te desengañas?

M.S. No... pero no me parece que aquella voz sea la del autor... o yo me imaginaba que tenía otra voz, entonces, no sé... será que parecía tener una voz más recia, o a lo mejor más fina... entonces no soy muy partidaria de escucharlos y prefiero quedarme con mi idea o mi imagen de cómo suena su poesía para mí y no recitándola ellos; eso ya es una cuestión mía, no sé si será correcta, buena o no, pero le echaré valor un día y me podré a escuchar a unos de estos poetas... como por ejemplo cuando conocí a Claudio Rodríguez... Fue durante la entrega de un premio que se convocaba en Cáceres. Como lo gané, la misma tarde del fallo me llamaron, a mediodía, y me dicen, 'mira, has ganado el premio, ¿puedes estar aquí a las siete? porque te lo vamos a entregar'. Imagínate, salí del trabajo, cogí el coche y me embale hasta Cáceres aunque todavía no había autovía... y llegué a las siete de la tarde, donde Claudio estaba de jurado. Tras la ceremonia fuimos a cenar todos juntos, fue un privilegio, ya que puede conversar con él y hasta oírlo cantar, porque al final de la cena le pidieron una canción y se puso a entonar «Gigi l'amoroso». Ahora, escucharle a él en internet sería más fácil porque ya lo he oído hablar y no me sonaría tan raro asociar su voz con un poema suyo recitado por él. Quiero decir que ya lo he escuchado hablar y conozco su tono, al igual de cuando vas a un concierto y conoces el estilo de los solistas, eso te ayuda a identificarte con el recital, con el concierto...

A.M. Él hablaba bastante zamorano ¿no?...su forma de hablar era muy particular...

M.S. Sí, sí, un buen castellano, muy bonito...

A.M. Bueno, María, mil gracias por esta entrevista.

M.S. Muchísimas gracias a ti Alessandro, encantada, ha sido un placer.

2.9 Antonio Cabrera

PHONODIA-A.C.



Valencia, 7 de septiembre de 2015

Según se pude notar de la fecha, esta entrevista se realizó anteriormente al accidente que sufrió el poeta en el verano de 2017.

ALESSANDRO MISTRORIGO Voy a hacerte unas preguntas, ¿vale?

ANTONIO CABRERA Por supuesto...

A.M. Bueno, pues, la primera pregunta que siempre hago a los poetas es si te gusta tu propia voz...

A.C. No he pensado mucho en esta cuestión pero, bueno, como a cualquiera, me sorprende mi voz, me sorprende en el sentido de que me desconcierta un poco oírme... cuando me escucho, cuando escucho mi voz grabada... me cuesta un poco reconocerla, pero supongo que esto es habitual... lo que por lo menos me parece aceptable es mi manera de leer, es decir, intento leer sin impostar, sin declamar, sino con una lectura lo más natural posible dentro de las exigencias del poema, del tono, etc.

A.M. Si tuvieras que ubicar esa voz física dentro de tu cuerpo cuando estás leyendo, cuando estás haciendo este ejercicio, como cuando estás hablando... lo que intentas, si entiendo bien, es que no haya diferencias entre el hablar y el leer...

A.C. ...bueno, la hay, hay diferencia porque la poesía no es lenguaje común, el poema no es completamente un trozo de lenguaje coloquial, puedes acercarte en algún momento a un lenguaje más natural o más ordinario, pero el poema es algo distinto a eso... entonces... tampoco es exactamente como el habla, o no conserva las mismas muletillas o las mismas maneras de decir... lo que sí intento es no tener una voz falsa... sino que sea la mía leyendo poemas...

A.M. Y ¿cómo sabes que esa es la tuya?

A.C. Bueno, no lo sé... [se ríe]...

A.M. ...es la que sientes así, ¿tal vez?

A.C. Sí, bueno, es la que me sale de forma natural cuando leo poemas...

A.M. Y esta voz «tuya» si tuvieras que ubicarla dentro de tu cuerpo ¿dónde la escuchas?

A.C. Tengo la sensación que la escucho en el pecho y en la propia garganta... más que en otro lugar... sí, la siento en la garganta...

- A.M. Bueno, pues, te pregunto eso, ya que, por lo que he podido averiguar, la voz es asimilable a un gesto de nuestro cuerpo y tiene un origen que se puede sentir y un par de momentos, con respecto a la escritura poética, donde me parece que la voz actúa de forma importante. Uno de estos es cuando acabas de escribir un poema o estás casi a punto de acabarlo... pues, en ese momento, ¿te tomas el tiempo como para leerlo en voz alta para ti mismo y para secundar esa voz y ver si el poema funciona, o sea si la voz - física - en ese caso es una medida para ver si el poema funciona...?
- A.C. Sí que lo suelo hacer... lo suelo hacer una vez que el poema lo doy por concluido, finalmente siempre me lo leo a mí mismo en voz alta para comprobar la musicalidad y la eufonía que puede haber, y como yo escribo siguiendo unas pautas métricas... para ver si las cosas están en su sitio... pues, sí, suelo hacerlo... e incluso me grabo, ahora que tengo el *smartphone* me grabo y me vuelvo a escuchar... [*sonríe*]... en un acto de narcisismo importante [*sigue sonriendo*]...
- A.M. Bueno, yo creo que es un acto parecido a lo que hace uno cuando está afinando una guitarra ¿no?
- A.C. Pues, sí, efectivamente...
- A.M. ...pero, a ver, acaso te ocurre que al leer el poema, que a lo mejor lo has dado por terminado, te das cuenta que la voz te está sugiriendo unos cambios, ¿pasa eso?
- A.C. No, yo los cambios y el trabajo del poema lo hago en silencio y lo de leerlo en voz alta suelo hacerlo como una especie de recurso de acabado final, digamos, pero no suelo recurrir a la voz física para corregir el poema, lo corrijo en silencio.
- A.M. Vale, eso nos devuelve al otro momento, es decir, el momento en el que estás a punto de empezar a escribir un poema o en que estás escribiendo el poema en silencio... pues, me pregunto si dentro de este silencio hay una voz interior actuando...
- A.C. Sí, sí que la hay... porque bueno, las tentativas, las tachaduras, las correcciones, me suenan, o sea me oigo a mí mismo, digamos, pensando en que este adjetivo no sirve o borrando tal palabra... la llegada de un nuevo verso o un hallazgo de algo... sí, hay una voz interior que, como lo entiendo yo, es la voz de la mente que está escribiendo el poema.
- A.M. Y al principio del proceso creativo, en ese momento que la tradición llama de la 'inspiración', también ¿hay algún sonido, alguna voz?
- A.C. No he reparado nunca en eso, la verdad... pero seguramente hay una ocurrencia verbal que debe sonar en mi mente porque no es leída, pero sí hay una especie de ocurrencia verbal en esa voz interior que decíamos antes y seguramente a partir de ahí una palabra, un verso, un sintagma, un ritmo me lleva a escribir el poema.
- A.M. Y dijiste antes que esa voz interior era la «tuya», ¿lo es?

- A.C. Sí, yo la reconozco como la mía; es decir, si pienso en ella desde luego es la mía.
- A.M. ¿Has escuchado alguna vez algún actor leer tus poemas? ¿Te ha gustado?
- A.C. Sí, en una ocasión y no, no me gustó porque era un actor muy histriónico que impostaba mucho la voz ... no me gustó nada... me dio hasta un poco de vergüenza propia y ajena... [*se ríe*].
- A.M. Bueno, ¿quieres decir algo más con respecto a todo esto, al ejercicio que hicimos de leer en voz alta y grabar y de las cosas que hemos estado hablando después en esta entrevista...?
- A.C. Pues, la verdad que no había reflexionado yo sobre la cuestión de la voz física y la voz interna, pero tiene su interés, desde luego... yo pienso que de todos modos la poesía, como la entiendo yo, es para leer en silencio o al menos esto es lo que estoy dispuesto a defender ahora... a ver, creo que la lectura de poesía debe hacerse en silencio y el lector de poesía ha de leer en silencio, pero encuentro muy interesante y muy positivo las lecturas en público y que el poeta lea su poema en voz alta ante el público y ante sí mismo. Porque me parece que es una manera de - fíjate - no sacralizar la poesía, es decir, no hacerlo algo secreto, aunque me parece que su naturaleza y su esencia se captura mejor con la lectura en silencio, la lectura en voz alta, si se hace de una manera natural y sin actuar o declamar, pone la poesía en su sitio. Pero este es un tema en que no he reparado generalmente... No sé si tú consideras que hay una relación entre la voz interior y la voz física y supongo que estás estudiando si esta relación interviene en la creación...
- A.M. Esta sería una pregunta para mí... [*me río*]... pero no soy yo el entrevistado...
- A.C. Bueno, bueno... [*se ríe*]... pero ¡esa sería una manera retórica para contestarte! No sé, la verdad es que es un tema muy interesante, pero tendría que pensar un poco sobre la cuestión... con más detenimiento...
- A.M. Bueno, siempre habrá tiempo de seguir hablando... Muchas gracias, Antonio, un placer.
- A.C. A ti.

2.10 Juan Vicente Piqueras



PHONODIA-J.V.P.

Milán, 20 de marzo de 2014

JUAN VICENTE PIQUERAS ...pfff, vaya... pfff, esto [*se refiere al ejercicio de lectura en voz alta que precede la entrevista*] es más duro... pues, es duro sí... ya que vuelves a vivir el momento en que lo has escrito... vuelves a vivir cosas... ya que es un ejercicio que no haces nunca, lo de leer tus propios poemas en voz alta estando solo...

ALESSANDRO MISTRORIGO ...con estas palabras ya estamos dentro del ámbito de esta charla... me llevas tú mismo... pero primero quería preguntarte si te gusta tu voz al leer... tu voz física...

J.V.P. A mí me gusta mucho leer en voz alta y me gusta mi voz. Yo creo que tengo dos cosas buenas: mi voz y mi mujer... y todo lo demás son casi defectos. Pero la voz, pues, sí... trabajé en la radio... yo de niño quería ser cantante, entonces he cantado mucho, canto, no canto mal, pero, digamos que es una profesión frustrada la de cantar. Me gusta la poesía como canción. Me gusta el ritmo, la música y creo que la poesía tiene vocación de voz, es decir que quiere ser dicha, quiere ser gustada y que quiere ser sonora y entonces a mí me gusta mucho... Pero claro, lo que pasa es que es una experiencia extraña porque uno, primero no se lee a sí mismo, sobre todo después de haber publicado el libro, ya pasas página y te olvidas, y cuando lo haces es porque lo haces en público... Pero leerte a ti mismo solo y en voz alta es una experiencia curiosa. Yo, al leerme hoy, a través de mi voz he vuelto a vivir algunas sensaciones de cuando lo escribí. Hay un bolero español, el bolero es la exageración del amor, el bolero cubano, hay un bolero de Antonio Machín que se llama *Envidia* y dice: «Envidia, tengo envidia del pañuelo que una vez secó tu llanto y es que yo te quiero tanto; envidia, tengo envidia de las olas, tengo envidia de todo...» y al final, en un exceso barroco de amor dice: «Y mira si es grande mi amor, que cuando digo tu nombre siento envidia de mi voz». Ese exceso, esa envidia de mi voz, me parece el colmo, pero, bueno, por retomar el hilo, creo que la prueba del nueve de la poesía es la voz. Es decir, podemos crear imágenes; hay poesías muy 'imaginistas', podemos hacer maravillas de todo tipo; sin embargo, en el origen de la poesía está la canción, la música y, por tanto, como decía Lope «sabe el fruto a su raíz», el fruto depende de su raíz y la poesía siempre estará ligada a la música, siempre estará ligada a la sensualidad, a la musicalidad del idioma; siempre

es donde un idioma canta. Hay culturas que no tienen literatura, por ejemplo, pero no hay ni una en el mundo que no tenga poesía, porque lo primero que hicieron los primeros hombres es quejarse del dolor y cantar también el asombro ante el mundo, de manera que la canción, el canto de amor, el canto ante la muerte, el canto ante los misterios fundamentales de la naturaleza y de la naturaleza humana, esa es la poesía, es la semilla de la poesía, y el jugar también. Todos cuando somos niños... las cantilenas, las nanas. Todo eso, es decir, el descubrir la música que hay dentro de las palabras, que es fascinante. A mí me gusta mucho que haya rimas internas, que haya resonancias, ecos que se corresponden, quizás ya no las rimas, aunque he leído un soneto, pero sí la música dentro, esas correspondencias sonoras...

A.M. Me gusta muchísimo lo que estás diciendo y te dejaría hablar porque lo que cuentas es exactamente de lo que va el proyecto Phonodia... pero hay cosas que quiero preguntarte como por ejemplo si, a la hora de leerte a ti mismo a solas y en voz alta tal y como hiciste aquí, acaso vuelves a revivir, a sentir cosas que de alguna forma te devuelven a ese momento originario de la escritura...

J.V.P. Sí, aunque yo no me lo esperaba... pero sí, me ocurre ante el público también... pero ante el público me ocurre menos porque ése es un gesto más teatral, desde el momento que hay un escenario, hay un público que te mira y tú ya estás en una tarima, un poquito en alto y hay un micrófono, aquello ya pasa a ser una puesta en escena, sencilla, pero una puesta en escena. Pero si tú te encierras en una habitación que es el dulce suplicio al que me has sometido, sin agua [*se ríe*] y eso es importante, porque la sed es muy importante en mi poesía, «nacemos de la sed» dice el poema «Palmeras», y me condenas a leerme a mí mismo en voz alta, que puede ser un ejercicio de narcicismo solitario y fantasmal aquí en un estudio, pero es curioso que concentrándote e intentando poner voz a las hormiguitas estas, que están aquí, fósiles en la página, vuelves a revivir... y yo creo también que es la experiencia que hace el lector... pues, el lector de poesía es curioso, porque lee en silencio en voz alta: es decir, que tiene una forma de leer en silencio, pero con una voz alta interior; es como cuando tú lees y estás «...» [*aquí J.V.P. ronronea algunas palabras formulando un sonido rítmico leyendo algunas palabras de forma ininteligible con una voz baja e imitando el gesto de lo que quiere enseñar como lectura 'interior en voz alta'*] y es como cuando lees el endecasílabo así, pues, esa es una voz alta interior.

A.M. ...¿y a ti te ha pasado esto? ¿Te pasa de leer cuando estás escribiendo? A lo mejor no lees en voz alta, pero lees con esta con una voz interior para ver, como dijiste antes, si funciona...

J.V.P. Sí, sí... es el ritmo; mucha veces es el ritmo el que te guía, es la música de ese poema, el tono de ese poema el que te arrastra y vas encajando las palabras, llevado por un ritmo. Yo creo que la gracia del

momento de la escritura, eso que algunos llaman 'inspiración', o llámalo si quieres 'momento de gracia', 'momento especial' que hace que la poesía sea rara, porque no puedes despertarte un día y decir «hoy voy a escribir un poema», eso no depende de ti... es que hay algo de musical, de gracia que te ocupa y llega con una melodía, con un ritmo...

A.M. Esa frase ¿no? «Sto bene, sono morta martedì»... es una frase que se te queda en la cabeza... Y, a la hora de la inspiración, llamándola así, ¿acaso hay un murmullo, unas palabras, un susurro que te llega a las orejas?

J.V.P. Sí, pues, hay muchos modos... porque la poesía está siempre presente, está en el lenguaje cotidiano. La gente está hablando y no sabe que están hablando con metáforas, que está hablando con un ritmo y que las elecciones lingüísticas que hace cuando uno está hablando con otra persona muchas veces son de índole poética, porque quiere seducir o porque quiere convencer o porque quiere que suene bien lo que está diciendo. Todos queremos que haya un ritmo, una especie de música de las esferas que gobierna esto a pesar del caos y entonces yo creo que sí... que, por ejemplo, a veces, en las frases robadas, al vuelo, en la calle, sacadas de contexto, son auténticos poemas, es decir, no sólo la frase de esta amiga que era implícitamente poética por la situación que estaba viviendo... pero recuerdo salir en el mercado de Valencia una vez y oír a dos señoras y una le estaba diciendo a la otra: «Espero que no haya espinas». Es decir había comprado pescado y esperaba, claro, que no hubiera muchas espinas en el pescado, pero ves que este «Espero que no haya espinas» con la repetición de 'esp-' de 'espinas', de 'esperanza' que, al final, sacado del contexto, es lo que todos esperamos, que en una historia de amor, por ejemplo, no haya espinas, que haya sólo rosas o que el pescado no tenga espinas, luego la vida te trae espinas, pero hay frases escuchadas así, otras escuchadas por la calle al vuelo... y dicen «sí, sí, te dicen que aman y luego te cortan los brazos». Es decir en el lenguaje oral hay parangones, comparaciones que son muchas veces poéticas en el lenguaje cotidiano, por tanto la poesía no es ese lenguaje de una casta sacerdotal que habla de manera áulica y esdrújula y bastante distante del vulgo. Es también eso, pero existen las dos corrientes y creo que sería bueno saber unirlas, la corriente sencilla, cotidiana, de lo que pasa en la calle, de la música del agua que va en el río junto a las elaboraciones digamos más sofisticadas propias de la poesía culta, pero yo creo que la motivación está siempre ahí, puede venir de cualquier cosa.

A.M. Antes citabas las palabras del bolero, «tengo envidia hasta de mi voz», y la experiencia que has tenido como locutor de radio, de cantar también... Pues, me gustaría preguntare ¿dónde sientes tu voz? ¿Si la podrías localizar en alguna parte de tu cuerpo, o si acaso la sientes fuera de él... de ti?

- J.V.P. La voz sale del alma, sea lo que sea el alma. Y la poesía también. En el sentido más popular y caprichoso de esa expresión. Si alguien me pregunta por qué he escrito ese verso o ese otro, la respuesta más correcta y sencilla sería esa: *porque me ha salido del alma*. Yo creo que el alma es un algo, un animal invisible que vaga dentro de nosotros entre el diafragma, los pulmones, el corazón, el cerebro, no sé... Cuando una persona muere, se dice que expira, que entrega su último aliento, su último respiro...se pierde una voz.
- A.M. ¿Cuándo empiezas a escribir un poema, acaso hay una 'presencia vocal' - como por ejemplo un susurro, un musitar, un murmullo - que está 'detrás' o 'antes' del verso? Estoy pensando en un sonido, un tipo de aliteración que a lo mejor todavía no es o no conlleva un significado...
- J.V.P. Así es, así es. Veo que entiendes mucho de poesía. A menudo es un susurro, una voz interior que echa a hablar y se arranca con un verso, ese primer verso que decía Coleridge que nos dan los dioses, esa semilla musitada... sí.
- A.M. ¿Los versos llegan a tu oído ya con un 'cuerpo vocal', es decir, como algo que ya está formado? Y la que te llega podrías llamarla - un poco como aquella voz del lector de poesía que describías antes - una 'voz interna'?
- J.V.P. Sí, hay una voz que nace, digo y escucho al mismo tiempo, pero también hay toda una estrategia para pescar esa voz, para no dejar que se escape, para atraparla al vuelo. Los versos son como pájaros o peces. No se dejan atrapar fácilmente. Hay que dejarlos que vuelen o naden en ti y llevarlos a la página con delicadeza y decisión. Es un oficio muy rarito este.
- A.M. Al empezar a escribir ¿llevas dentro una voz que percibes como física, sonora, con un cuerpo acústico, rítmico - que a lo mejor suena sólo dentro de tu cerebro - y que necesita, que pide encontrar un espacio?
- J.V.P. Cada uno de nosotros lleva dentro no sólo una voz sino diversas voces que le hablan y le dicen y le cantan y le cuentan. No solo Pessoa o Shakespeare, todos somos un coro de voces encontradas, disonantes, a menudo enfrentadas. Somos un campo de batalla entre varias voces. Hay poemas que reflejan esa lucha, otros que son concordia, otros monótonos, pero todo en poesía es voz.
- A.M. En el momento en que estás escribiendo ¿escuchas tu voz? Y ¿qué rol tiene esa voz en tu escritura? Pienso en una lectura que de alguna forma te ayude a entender que lo que estás escribiendo funciona rítmica y acústicamente...
- J.V.P. Yo no escribo al dictado de mí mismo ni copio en el papel una voz interior que me dice el poema. Sí copio ese verso regalado, ese don, pero el resto del poema es un avanzar entre la niebla, a tientas, dejándote llevar por la emoción, por el tono, por tu estado anímico y

por el ritmo, pero yo no sé exactamente lo que voy a escribir ni lo que escribo ni lo que he escrito hasta que no he acabado. Escribo en un estado a veces sonámbulo, a veces más despierto, a veces un tanto ebrio, depende. Hay muchos yoes en un solo yo.

A.M. ¿El ejercicio de lectura en voz alta, a lo mejor a solas, como hicimos antes, de qué manera influye en tu escritura?

J.V.P. Corrijo los poemas leyéndolos en voz alta, sometiéndolos a la prueba de la voz alta. Sólo al oírlo sé cómo es el poema, sé cómo suena, claro.

A.M. ¿Crees que se podría decir que la acción de leer en voz alta desata una forma de desdoblamiento o, en cambio, percibes este ejercicio como una reafirmación de tu autoridad con respecto al texto? Me refiero a la acción de leer un texto tuyo, un poema que hayas escrito tú...

J.V.P. Creo que la voz es el destino del poema. La 'voz alta dentro' o la voz alta en público. Y cuando leo un poema creo que estoy llevándolo a cabo, a su destino. El poema no está acabado cuando uno lo ha escrito sino cuando alguien lo lee, le da su alma y su voz.

A.M. ¿Qué tal cuándo otra persona - tal vez un actor - lee tus poemas?

J.V.P. Depende. A veces lo hacen maravillosamente y a veces lo destrozan. Me ha ocurrido de todo. Pero la sensación es muy curiosa, la de oír lo que has escrito tú en otra voz. Me da un poco de vértigo: como si quien lee fuese yo y yo estuviese en su voz. Al fin y al cabo, ese es el milagro de la poesía, que yo es también otro, que todos somos yo, que un mismo verso escrito en soledad puede servirle y a hacerle compañía a otra persona en otra parte del mundo y en otra época.

A.M. Bueno, ya está. Muchas gracias, Juan Vicente.

J.V.P. A ti, Alessandro.

2.11 Vicente Cervera Salinas



PHONODIA-V.C.S.

Milán, 22 de marzo de 2014

ALESSANDRO MISTRORIGO La primera pregunta que le hago a los poetas, como para romper un poco el hielo es si te gusta tu voz...

VICENTE CERVERA SALINAS Me ha gustado más con el tiempo cuando me he ido familiarizando con ella. Las primeras veces que oía mi voz grabada no me gustaba. Sin embargo, la verdad que con el tiempo me he ido haciendo a mi voz y hoy en día sí me gusta.

A.M. Estoy hablando de la voz física, de la forma en que tú hablas, del tono que tienes, la altura... es verdad que lo que tú estás escuchando de mi voz no es la voz que yo oigo, ya que hay un oído interno...

V.C.S. Claro, claro... Por eso... El extrañamiento que produce tu voz normalmente no te gusta porque no coincide con la que tú escuchas... pero bueno, a costas de oírla en grabaciones o, no sé, de que las demás personas también te puedan decir que le gusta más o menos, te vas familiarizando, te vas acostumbrando... es como todo en la vida en realidad... es un proceso de conocimiento y más que gustarte o no es que te haces a ello... ¡no te disgusta!

A.M. Claro... Pues, si tuvieras que relacionar la voz que tienes - que, como me dices, es algo familiar, algo que se te ha hecho familiar -, con tu cuerpo, ¿dónde la sentirías? Te lo pregunto en el sentido de si es parte de tu cuerpo, si la sientes como parte de tu personalidad... si notas que tu voz de alguna forma recoge por una parte el cuerpo y por otra tu subjetividad...

V.C.S. Yo creo que la voz es muy importante para marcar la personalidad de un sujeto y por lo tanto no siempre a través de la voz transmites lo que quieres transmitir pero creo que es muy importante rebajar la voz; sobre todo en mi caso que soy profesor pues necesito transmitir a través de mi voz la voz de otros poetas o de otros autores y entonces yo procuro que mi voz sea un instrumento no sólo un medio de comunicación, sino un instrumento de transmisión y por lo tanto sí he procurado trabajarla, modularla, hacer cursos de voz... He estudiado también música y, entonces, creo que la voz dice mucho de la persona... y es muy importante como elemento material e inmaterial porque es tu cuerpo pero también es muchas cosas más: es tu manera de ser, es tu manera de estar, dice mucho también de tu espíritu, como te sientes, de tu estado de ánimo y es muy importante para mí la voz.

- A.M. Relacionando esto que acabas de decir con tu manera de escribir, cuando escribes de alguna forma ahí hay una voz... Y después de escribir ¿te lees en voz alta para ver si el poema funciona y si la voz te vuelve a modular algún verso o te cambia las palabras?
- V.C.S. Sí, sí, sí... Casi siempre leo el poema en voz alta. Lo leo varias veces en voz baja, pero luego termino leyéndolo en voz alta para ver cómo suena... y muchas veces es lo que decide si el poema está terminado, si el poema necesita nuevas revisiones, nuevas variaciones, si hay palabras que no encajan, pues es una piedra de toque importante, la voz y la lectura en voz alta es una piedra de toque para ver si un poema está hecho o está a medio hacer, porque en realidad la poesía nació para ser recitada y necesitamos leerla... yo sí... yo por lo menos sí...
- A.M. Entonces es como tu práctica de escritura... Y este ejercicio de la lectura en voz alta entra en la práctica de la escritura...
- V.C.S. Sí... totalmente... Además me gusta siempre leérsela a alguien, no sólo leerla para mí en voz alta, sino leérsela a alguna persona para ver el resultado que también produce.
- A.M. Pues, se nota que hay una frecuentación con este ejercicio... noté que había variaciones de tono cuando estabas leyendo, tu voz se puso como más grave, casi como si tuviese más cuerpo y esto me parece que en tu caso tiene que ver con una conciencia de ese ejercicio... Pues, ¿entra también esto, es decir, una voz - a lo mejor no una voz física, ya que no la estás articulando - en el momento de la inspiración?
- V.C.S. Depende... Depende de cada poema... pero bueno es verdad que muchos poemas surgen de un primer verso - esto también es algo que han dicho mucho poetas - hay un primer verso que se te queda grabado por alguna razón que te gusta por su sonoridad o por su fuerza y a partir de ahí va surgiendo el poema... y el poema va surgiendo con una clave que te da ese primer verso que no solamente es una clave temática o de contenido sino que también es una clave rítmica porque para mí el poema es musicalidad, es como ser lo más fiel posible a ese primer momento que podemos llamarlo de inspiración o como queramos llamarlo, pero sí muchas veces está ahí el verso dentro de ti, está funcionando, lo estás escuchando, lo escribes, muchas veces lo escribes para que no se te olvide y es ese el germen, el origen de muchos poemas.
- A.M. Pues, lo *escuchas*... así que viene con su materia vocal...
- V.C.S. Sí, totalmente...
- A.M. Me quieres decir o contar algo más con respecto a la voz...
- V.C.S. Sí, hay una cosa que me parece curiosa y es la *sorpresas*... Muchas veces te sorprendes a ti mismo leyendo y modulando de una manera que no lo has hecho en otras ocasiones, o que cambia un poco no el sentido del poema pero sí ciertas connotaciones del poema a través de la voz, es decir: la voz recompone el poema, la lectura en voz alta

es una recomposición del poema... Sí, porque yo lo noto muchas veces al leer en voz alta si lo estás leyendo en toda su dimensión, si estás descubriendo algo nuevo, o si estás leyendo rutinariamente. Es decir, como he dicho antes, es un comprobante muy claro la voz.

A.M. ¿Y has escuchado otra gente o actores leer tus poemas?

V.C.S. Sí, he escuchado a gente leer mis poemas y... bueno, ha habido de todo... en general, mi poesía tiene quizás en ocasiones frases largas, hay algunas construcciones no tan evidentes, y no siempre lo leen como a mí me gusta, pero también te digo que ha habido ocasiones que han leído muy bien mis versos e incluso han sacado a la luz cosas que yo no había observado en el poema...

A.M. ¿Crees que los poetas tendrían que leer sus propios textos y por qué?

V.C.S. Sí, creo que sí, que está muy bien que haya un registro de voz por lo que hemos dicho, porque la lectura es una recomposición del poema... Es lo que he dicho yo en el poema «La partitura»: está ahí también escrito pero hay que darle vida, hay que darle una segunda vida, es como la partitura... Entonces, según la vida que se le dé, según se ejecute, según se interprete, eso es la voz...

A.M. ...y ¿el autor? ¿Qué es lo que a lo mejor puede dar el autor?

V.C.S. ...el autor puede dar el matiz, el acento, el sentido, el ritmo, puede devolver ese ritmo originario que hemos dicho antes en la lectura que si no tal vez se perdiera o que por lo menos es difícil siempre de descubrir en una lectura en voz baja o una lectura hecha por otros... pero yo creo que sí... pues, por supuesto, un libro tiene una vida autónoma, no todos los libros vienen con el CD y además la historia de la poesía no tiene registro de voz, pero que hoy dispongamos de estos medios me parece una manera muy buena de *corporeizar* físicamente el poema y devolverle matices que a veces se pierden.

A.M. Perfecto... Muchas gracias.

V.C.S. A ti.

2.12 Luisa Castro

PHONODIA-L.C.



Milán, 20 de marzo de 2014

ALESSANDRO MISTRORIGO Luisa, ¿te gusta tu voz?

LUISA CASTRO Sí... ¿Mi propia voz? Sí, porque no pienso en mí y cuando me escucho, luego, no me reconozco... y me siento un poco como... la noto una voz infantil, un poco de una niña pequeña, con la que no me reconozco porque yo me siento muy mayor, muy vieja... [*se ríe*]... desde siempre [*se ríe*].

A.M. Y, en cambio, ¿te escuchas como una niña?

L.C. Sí, cuando la escucho grabada pienso: «no has crecido nada... no vas adelante en la vida»... [*se ríe*]

A.M. ¿Y cuando escribes lo haces escuchándote? Es decir, en el momento de la que tradicionalmente se llama ‘inspiración’, ¿qué rol tiene la voz?

L.C. Sí, sí... Yo cuando escribo leo en voz alta... me escribo en voz alta. De hecho, hay algún poema que no hemos leído hoy y que aparecen ya como sonido, que se materializan en tu mente ya hechos y que los oyes.

A.M. ¿Es acaso como si tuvieses una ‘voz interior’?

L.C. Sí, una voz que ya viene con texturas, sonidos, mormullos, ritmos, palabras. Sí, se presenta así muchas veces el poema. El poema o la frase original de la que nace el poema, su origen.

A.M. ¿Tu voz la oyes o la sientes en alguna parte de tu cuerpo a la hora de leerte a ti misma en voz alta?

L.C. Nunca he pensado en esto. Creo que la siento en toda extensión de mi cuerpo. No es una tensión, es todo lo contrario, es una relajación, cuando siento el poema, cuando lo digo para mí, cuando leo el poema que estoy construyendo en alto porque lo hago no para saber si suena bien, lo siento, lo escucho, necesito escucharlo. Creo que lo siento en todo el cuerpo y creo que el poema es la respiración al final, es el ánimo, el aliento.

A.M. Y cuando lees en público o lees sola ¿es diferente la lectura? ¿Tú ves que tu voz es diferente?

L.C. No, yo me siento muy bien leyendo a la gente, leyendo en público. Me siento tan bien como cuando estoy sola en mi casa y leo poesía de otros o poesía mía, porque al final la poesía que te gusta es poesía, no importa quien la esté diciendo o por qué boca esté saliendo.

A.M. ¿Quieres añadir algo más con respecto a ese tema de la voz?

L.C. Sí, podría decirte algo que he pensado a veces acerca de la voz: creo que la voz puede verse como una prolongación, o una extensión del cuerpo.

Mientras que el cuerpo es finito, la voz es infinita. El cuerpo se acaba, pero la voz dura, se transforma, ella misma opera cambios en otras voces, en otros, y ella misma porta consigo otras voces que sonaron antes. La voz es algo que sale de nuestro cuerpo y nos permite llegar más lejos del cuerpo, una especie de proyección. La voz, en sí misma, con lo que comporta cuando es grito, o llanto, o risa, pero también cuando es discurso, en todos los casos es la expresión de nuestro espíritu, lo que arrastramos en ella, la herencia, y lo que proyectamos hacia el futuro, nuestro pensamiento, nuestros deseos. Ya le he dicho antes, la voz es el ánimo, por eso es difícil despegarla de la infancia, donde el alma o el espíritu anidan de forma más pura. La voz es un órgano más de nuestro cuerpo, pero un órgano autónomo, inmaterial, que tiene la virtud de proyectarse y viajar fuera del cuerpo para llegar a lugares extraños a nosotros, y germinarlos, y transformarse en ellos. Todos los animales tienen voz, todos tienen alma. Pero la del hombre es tal vez la más extraña: puede ser falsa, impostada, puede engañar, y también seducir, puede imitar a otros, a los animales incluidos. La voz que permite que otros se reconozcan en su canto a través de los tiempos, y en diferentes lugares, es la voz de un poeta.

A.M. Me parece perfecto. Muchas gracias Luisa, ha sido un placer.

L.C. Gracias ti, Alessandro.

2.13 Jordi Doce



PHONODIA-J.D.

Madrid, 22 de agosto de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Desde la forma en que lees tus poemas se nota que estás muy preparado. Igual te voy a hacer la pregunta que le hago a todos los poetas, esperando que Mariano [Peyrou] no te haya adelantado demasiado los temas y las preguntas...

JORDI DOCE No, no, sólo me dijo que fueron preguntas que le sorprendieron, que no las esperaba y le obligaron a reflexionar sobre la marcha.

A.M. Lo que te comentó Mariano, la verdad, me alegra mucho... pero bueno, vamos ya con la primera pregunta: ¿te gusta tu voz?

J.D. Te voy a responder con una anécdota del pasado que no sé si viene al caso. Como bastantes adolescentes, dediqué un tiempo a tocar en grupos musicales. Eso era lo que me gustaba, pero por alguna razón nunca me postulé para el puesto de cantante porque nunca estuve seguro de mi voz. Lo mío era el bajo y la guitarra acústica. Me gustaba el bajo porque es un instrumento que parece que no está ahí, pero tiene muchísima importancia. Es un instrumento a la vez rítmico y armónico: un buen bajista hace el contrapunto tanto de la melodía vocal como de los acordes de la guitarra. El bajo empasta el sonido, trabaja a la vez con el ritmo de la batería y con la línea melódica. Bueno, no sé por qué te cuento todo esto. Lo que está claro es que nunca me postulaba para cantar y que siempre tuve mucha inseguridad con mi voz, el timbre, la entonación... Esto cambió hace años, más o menos con la publicación de *Gran angular* (DVD: Barcelona, 2005), o incluso antes, hacia 2001-2002, cuando me instalé definitivamente en España. Fue un momento de mucha actividad literaria, no sólo mía, sino en general. Había muchos festivales, muchos recitales, y de pronto me vi obligado por las circunstancias a leer mi poesía en público. En esas primeras lecturas me sentía «conflictado», como se dice en Mafalda: no acababa de encontrar mi ritmo, mi voz, mi estilo... Y en 2005, con la publicación de *Gran angular*, esto se acentuó. Tenía que leer en público de manera más o menos habitual, cada vez con mayor incomodidad. También daba conferencias o participaba en mesas redondas... Entonces decidí que era un aspecto de mi trabajo que debía cuidar y mejorar, y así lo hice de manera consciente entre 2005 y 2010. Decidí que había que empezar a leer con otro espíritu. No creo haber trabajado directamente en el tratamiento de la voz, pero sí quise cuidar bien las lecturas, cuidar los poemas, respetar, en la medida de lo posible, los matices del texto: esto es, bajar la voz o

eivarla en algunos pasajes, marcar los acentos, crear un efecto dramático en el momento adecuado, etc. Este esfuerzo por cuidar las lecturas influyó, me parece, en los poemas que fui escribiendo a partir de entonces. Noté que algunos poemas que me gustaban mucho de los años noventa y que tenían – y tienen, creo yo– cierto interés, cierta gracia, estaban escritos sin embargo en una voz quizá excesivamente literaria, con una retórica que luego, en los recitales, me hacía sentir un poco a disgusto con ellos. No terminaba de encontrar una forma de leerlos que me resultara creíble, persuasiva. Había una distancia entre la voz del poema y la del lector que yo era en ese momento... Han pasado diez años desde entonces y puedo decirte que algunos de los poemas de *No estábamos allí* (Pre-Textos: Valencia, 2016), mi último libro, están influidos por esa experiencia del recital. Son poemas que escribí sabiendo que debía leerlos en público y que, por tanto, la distancia entre la voz literaria, la voz del poeta, y la voz del lector debía ser menor. No quisiera que esto se malinterpretara: lo mío no ha sido nunca escribir poemas coloquiales o conversacionales; mi búsqueda pasa por escribir una poesía con una fuerte dimensión literaria, metafórica, que haya una tensión verbal, un ritmo, un impulso verbal claro, pero de un tiempo a esta parte necesito que haya una conformidad entre la voz del poeta y la voz del lector que luego proyecta esos poemas en público.

A.M. Me has dicho muchas cosas, la verdad, y casi podría terminar aquí la entrevista aquí [sonríe]...

J.D. Te pido disculpas. Es que se trata de un tema muy interesante y como sabía que me ibas a preguntar sobre él... Así que he estado pensando un poco por mi cuenta.

A.M. No, no, no te has adelantado, me parece bien. Ahora voy a hacerte unas preguntas que tienen que ver con algunas de las cosas que has dicho...

J.D. Bien, trabajamos a partir de ahí...

A.M. Desde tu forma de leer, y por lo que me has dicho, está claro que has estado trabajando en la lectura en público, que has trabajado la voz...

J.D. También creo que el tono de mi voz ha bajado un poco, ahora me siento más capaz de modular los graves. Pueden ser imaginaciones mías, pero siento que antes tenía una voz más aguda, más endebles; cuando me escucho en grabaciones de hace quince o veinte años noto que a mi voz le faltaba un poco de cuerpo. Ahora puedo impostarla un poco, trabajar mejor los graves, y eso me hace sentir más cómodo.

A.M. Perdona que volvamos al principio: es que no entendí si te gusta o no te gusta tu voz...

J.D. Me gusta más ahora que antes, sí.

A.M. Ahora has aprendido a manejarla.

J.D. Exacto, con el añadido de que ahora, además, *me gusta* manejarla. Eso sí, sigue sin gustarme escuchar mi voz en una grabación, me sigue pareciendo extraña. Prefiero lo que oigo mientras hablo, esa voz en vivo que es una mezcla de lo que oímos con nuestro oído interno y con el externo.

En una grabación la voz tiene siempre una dimensión de extrañeza, con la que de todas formas he aprendido a reconciliarme, y reconozco que la soporto mejor ahora que hace quince o veinte años.

A.M. Eso quería saber también, hasta qué punto estás cómodo con tu voz al hablar, y al leer el poema evidentemente, escuchándote en esa mezcla de interno y externo; también es interesante la cuestión de la escucha a partir de una grabación...

J.D. Ahora mismo estoy más cómodo que hace años, sí, bastante más cómodo...

A.M. Muy bien. Y ¿qué tal al terminar un poema? ¿Lo lees en voz alta para ti mismo, tal vez para sentir cómo suena, corregirlo y darlo por hecho, por terminado?

J.D. Sí, desde luego. Esto se relaciona con algunas cuestiones que me gustaría desarrollar. Ya he comentado una de ellas, y es que cuando publicas un libro te ves obligado a presentarlo, a leerlo, te invitan a festivales y tienes que defenderlo públicamente. Eso antes lo hacía más por obligación, como una especie de peaje que debía pagar, y ahora he aprendido a disfrutarlo. En esos festivales pasaba y sigue pasando algo curioso, y es que la mayoría de las veces te obligan a leer con cuatro o cinco poetas más encima de un escenario, en circunstancias que no controlas. Así que, como compensación, o por contraste, me he visto obligado a controlar aquello que yo puedo controlar, esto es, mi voz, mi lectura. Como no puedo controlar el resto del evento - no decido con quién leo, no decido dónde leo, no decido la dimensión ni la disposición del público-, me centro en aquello que puedo controlar. Esa es la primera cuestión. La segunda es que desde hace exactamente diez años doy clases en Hotel Kafka de escritura creativa y de poesía, y las clases se dedican en gran medida a leer a otros poemas, comentarlos, discutirlos, etc. Mi idea es que casi ninguno de los alumnos del taller va a ser poeta, muchos tampoco quieren escribir poesía, pero mi primera obligación es que aprendan a leer poesía y a leerla en voz alta. En clase siempre les hago leer los poemas en voz alta varias veces. Y lo mismo cuando hacen los ejercicios en casa y escriben sus propios poemas... Siempre les recomiendo que los lean en voz alta porque esa lectura es la prueba del algodón para saber si algo suena impostado o falso, si algo disuena tonal, emocional e intelectualmente. Es lo mismo que hago yo al terminar un poema. No era así al principio, pero desde hace diez o quince años es una práctica recurrente. Me digo el poema en voz alta para ver si resiste la prueba. Es algo que aprendí leyendo la biografía de Sylvia Plath. Tanto Ted Hughes como Sylvia Plath tenían la costumbre de recitar sus poemas para sí cuando los terminaban precisamente para detectar cualquier atisbo de impostura, cualquier disonancia. En literatura - y en poesía muy particularmente - es fácil «ponerse estupendo», según la frase de Valle-Inclán, la tentación de la impostura está a la vuelta de la esquina, y hay que hacer esa prueba para evitar males mayores. En la página puede

parecer que funciona, pero, de pronto, al decirlo en voz alta te dices «no, aquí tropiezo, esto no va», o «esto no podría leerlo sin distanciarme de ello», y cuando se crea esa distancia ya no hay nada que hacer, lo pierdes.

A.M. La prueba de la lectura en voz alta es fundamental en tu caso, es algo que haces como prueba del algodón...

J.D. Con algunos poemas más que con otros, y no siempre con la misma intensidad. Por ejemplo, en este último libro hay poemas que tienen un elemento lúdico. En un libro de cincuenta o sesenta piezas terminas tocando muchos palos: un poemario, al menos en mi caso, debe tener cierta riqueza de estrategias formales. En *No estábamos allí* hay unos diez poemas que yo sé que no voy a leer en público porque tienen otra dimensión, están más apegados a la página impresa. En un par de casos, en concreto, se trata de listas. Hay un poema titulado «Notas a pie de vida» que consiste en las notas al pie de un texto inexistente, o que se da por conocido, que es la vida. No es un poema para un recital. Así que en este libro hay textos que funcionan mejor y otros que funcionan peor en ese contexto. A la hora de cerrar el libro, hice la prueba con todos los poemas, pero, como es obvio, unos funcionaron mejor que otros. Había un cambio de intensidad. Hay otra cuestión interesante, y es que, un poco a la manera de los músicos de jazz, me gusta probar los poemas en vivo. Es decir, cuando leo en público siempre aventuro dos o tres poemas inéditos y veo cómo funcionan, y en ocasiones este «ensayo» me ayuda a corregirlos; descubro lo que chirría, lo que no funciona, veo si hay algo con lo que me siento incómodo o me trastabilla, etc. Puede ser algo tan tonto como una rima interna que no había detectado, pero también cosas más importantes, no sé, un problema estructural, algo que parecía comprensible pero que resulta no serlo. Leer en público me ayuda a afinar los textos.

A.M. Si entiendo bien, muchas veces al escribir ya estás pensando en una lectura para el público, ¿correcto?

J.D. Sí, claro.

A.M. Entonces, se podría decir que consideras la lectura delante de un público como parte de la práctica de escritura.

J.D. Sí. Con los años ha habido una evolución en mi forma de concebir el poema. Cuando empecé a escribir en serio, hace ya casi treinta años, yo era mucho más «literario», por así decirlo. Además, tengo la sensación de que en aquella época se leía menos en público. La gente iba a lecturas y conferencias en salones de actos, desde luego, pero con otra disposición. Y lo de leer en público era menos habitual, me parece, no existía el fenómeno de las lecturas en bares, el «spoken word», todo este circuito de festivales y encuentros, etc. En cualquier caso, al principio practicaba una poesía compleja, bastante alusiva y ambigua, muy cerrada sobre sí misma. Con los años me he ido abriendo, simplificando mi estilo, pero nunca dejaré de ser un escritor literario en el sentido literal del término. No soy un escritor realista ni coloquial, como quieras decirlo. Sin embargo, es verdad que

mis poemas se han ido haciendo un poco más inmediatos, más directos y sencillos. En mi caso, la experiencia del poeta norteamericano Robert Lowell me impactó bastante. Lowell, como sabes, empezó siendo un autor muy complejo, influido por Eliot y Stevens, los poetas metafísicos, etc., y sus poemas están llenos de citas implícitas y de referencias a la tradición literaria, religiosa, a la Biblia, y también de símbolos que funcionan en varios planos a la vez. Esto le convirtió en la década de 1950 en un poeta apreciado por el *establishment* académico, los poetas y profesores del *New Criticism*, un poeta que publicaba en las mejores revistas, leía en las Universidades... justamente en los años en que aparece el movimiento *beat*, en que se publica *Aullido* de Allen Ginsberg y surge el fenómeno de las lecturas en los cafés de San Francisco. Lowell no era ningún tonto y sabía perfectamente que esa poesía no era la suya ni él tenía nada que hacer ahí, que su personalidad literaria no tenía gran cosa que ver con Ginsberg ni con los demás poetas *beat*, pero se dio cuenta de que estos poetas conectaban con los lectores, con los oyentes de una manera, o con una intensidad, que a él le estaba vedada. Esa poesía que él hacía, tan literaria, tan inteligente, esa poesía que recogía la herencia barroca y simbolista y que desplegaba tantos planos de significado, de ambigüedad, tantas alusiones y guiños implícitos, había descuidado el contacto vivo con los oyentes, con los lectores que iban a escucharle. Lowell se dio cuenta de que ahí había una lección que debía aprender. Nunca se convirtió en un poeta *beat*, él tenía su propio estilo, su personalidad, su mundo, pero eso no le impidió cuestionar su propio trabajo, evolucionar y publicar en 1959 un libro como *Life Studies* [*Estudios del natural*], donde el lenguaje es mucho más inmediato, mucho más vivo y fresco, donde hay poemas que podía leer en público sin apabullar al oyente, sin abrumarlo; no se trataba, en fin, de impresionar a los lectores, sino de crear un vínculo con ellos, de llevarlos por el camino de la emoción que le había llevado a escribir el poema en primer lugar. Salvando todas las distancias (no me estoy comparando en absoluto con Robert Lowell), siento que mi evolución fue análoga. Me di cuenta de que la presencia de oyentes en la sala obligaba a crear las condiciones para un cierto tipo de comunicación; había que derribar esa barrera o ese muro – muchas veces jerárquico, autoritario – que separaba al poeta-lector del oyente. Porque uno siente perfectamente cuándo se ha creado esa corriente de comunicación... que no es consciente, sino somática, corporal: cambia incluso el ritmo respiratorio, el grado de atención o concentración, se percibe el impacto físico de la palabra. Muchas veces da igual si hay mucha gente o poca; uno sabe perfectamente, o puede intuirlo, si ha conseguido crear esas condiciones durante diez minutos en una lectura que a lo mejor dura tres cuartos de hora. No siempre ocurre. Y no es lo mismo leer en una sala con mucha gente que en esta mesa, aquí, a solas contigo y delante de unos libros. Por mucha energía que uno quiera insuflar a la lectura, hay algo que falta, y es la energía que el oyente te devuelve

a su vez. Para mí, por ejemplo, ha sido muy importante la experiencia de escuchar a Antonio Gamoneda. Recuerdo, en particular, una lectura suya en enero de 1989 en la Universidad de Oviedo. Yo no le conocía de nada, no había leído nada suyo, y de pronto escucho a este señor leyendo *Descripción de la mentira...* Fue una revelación. Más importante aún fue otra lectura que dio en un curso de verano en El Escorial en 2003. Ya he escrito sobre ella. En esa ocasión yo estaba en la mesa con él porque era el secretario del curso. Muchos de los alumnos de ese curso no conocían la obra ni la persona de Antonio, no lo habían escuchado nunca, y yo estaba frente a ellos mientras Antonio leía (ese día estuvo francamente inspirado) y sentí de pronto que los oyentes habían entrado en la lectura... El silencio se podía cortar, notabas que se había producido un cambio en la atmósfera del aula, casi a nivel de feromonas, en ese plano de comunicación no verbal que se establece entre los cuerpos... Fue una percepción muy clara; como oyente, desde luego, pero también como alguien que tenía al público delante y podía estudiar sus reacciones. Podía hacerlo con cierta desvergüenza porque nadie me miraba, nadie se fijaba en mí: toda su atención estaba puesta en Antonio, estaban pendientes de cada verso, cada frase... Recuerdo oyentes que no lo conocían y que al terminar la lectura se acercaron para decirme cuánto les había impresionado. Algo parecido, en ese mismo curso, ocurrió durante la lectura del poeta venezolano Eugenio Montejo, que por desgracia murió un par de años después... Fue una lectura menos intensa, si quieres, más sutil, más seductora, por el tipo de voz y de poesía de Eugenio, pero el efecto final fue igualmente poderoso.

A.M. En la lectura que hicimos hoy claramente no hay un público, pero quiero pensar que tú eres tu propio público... tal vez esta sería una situación en la que estás leyendo 'íntimamente' el poema, en la que lo estás produciendo vocalmente y al mismo tiempo lo estás escuchando... pues, me gustaría saber de ese cortocircuito: entiendo que para ti, dime si no, eso de la voz es siempre una proyección hacia un público y la relación con el público...

J.D. Más que de público, me gustaría hablar de oyentes...

A.M. Los oyentes, quien te oye, alguien que pueda oírte y que pueda oír como tu voz desata esa relación que se alimenta con aquellos que te oyen... pero me pregunto también si hay una relación parecida contigo mismo, o sea, en el momento en que lees tu propio poema ¿qué pasa ahí? ¿Se desata esa relación? ¿Es esa relación que permite reconocer durante el proceso creativo si el poema está terminado?

J.D. En parte, sí... Pero, antes de responder a esta pregunta, me gustaría extenderme un poco y aclarar que la poesía tiene muchas dimensiones, muchas caras. Está la dimensión de la lectura en soledad, en silencio, de la persona que está leyendo un poema en su casa y dialoga con él sin la mediación o la interferencia del autor. La relación de este lector con el poema es un asunto privado, es un tipo de vínculo que surge con la modernidad,

con la creación del libro impreso. Lo que ocurre ahí es muy importante y no ha dejado de ocurrir desde entonces: esa lectura privada, en soledad, va asociada al surgimiento del libre pensamiento y la conciencia moderna. Pero claro, como hemos visto, también existe esa otra dimensión, la del poema leído en voz alta, a ser posible por su autor. Lo que ocurre muchas veces, todos lo sabemos, es que poemas que funcionan muy bien en la lectura silenciosa no funcionan tan bien en voz alta, y viceversa. Esas dos dimensiones conviven y no conviene descuidar una en detrimento de la otra. Como te decía, leer un poema en voz alta me ayuda a afinarlo, pero quisiera pensar que no caigo en la tentación de hacer una poesía efectista que busca la aprobación inmediata del oyente, que es uno de los grandes peligros de esa clase de lectura. Yo la entiendo más bien como una experiencia física, como un suceso que va más allá del sentido de las palabras mismas: puede ocurrir que el oyente en ese momento no entienda bien el poema en tanto que poema sino como un acto de habla que le impresiona, que ejerce algún tipo de efecto o influencia en él. A mí me ha pasado: he escuchado a poetas leer y en ese momento no he entendido del todo el texto, no he captado sus matices o su sentido profundo, pero eso no tiene importancia. Me basta con la voz del poeta, con los ritmos, el compás de la sintaxis, etc. La falta de comprensión no impide que uno no pueda entrar en una especie de trance, de atención extrema. Claro que como mucha gente no cree en el poder hipnótico de la palabra, del sonido, escriben esos poemas con moralejas o chistes al final, con conclusiones fáciles y rotundas. En fin, a veces entras y a veces no, hay lecturas y lecturas... esto es algo que conviene dejarlo claro.

A.M. Y ¿con tus propios poemas entras en trance?

J.D. Pues sí, puede ocurrir. Ahora mismo, por ejemplo, has venido a casa en un momento difícil, en plena mudanza, y estoy asediado por los deberes y los trabajos pendientes. Sin embargo, me he puesto a leer mis propios poemas ante la grabadora y, de repente - espero que no suene inmodesto-, sucede que al tercer o al cuarto verso, como leo con atención, concentrado, el poema me atrapa. Ese estar dentro del poema significa que me lo estoy creyendo, que estoy en él y hablo a través de él... Eso me hace pensar que el poema funciona en ese plano de palabra persuasiva, de palabra seductora con la que me identifico tan pronto empiezo a leer. El poema hay que leerlo desde dentro, por así decirlo. Hay poemas en los que entras de mano, con las palabras iniciales, como «Piedra», que empieza con un verso declarativo: «Vine para estar cerca de la piedra»...

A.M. Muy fuerte...

J.D. Sí, esa era la intención. Es algo que surge de su carácter declarativo, también del juego de acentos: «Vine para estAR CERca de la PIEdra» [*subraya con intensidad las sílabas acentuadas*]. El verso puede parecer un endecasílabo algo torpe, pero en realidad son dos hemistiquios de seis sílabas cada uno: «Vine para estAR | CERca de la PIEdra»... Hay que leerlo

como un dodecasílabo con esa breve cesura en medio (es una cesura que surge naturalmente de la sílaba larga «ar»...). Y lo que pasa es que digo ese verso y de inmediato entro en el poema, lo habito; y debo pensar que algún oyente habrá que sea sensible a ese efecto. Otros poemas comienzan de manera más sutil y no declaran su ritmo, su cadencia, hasta el tercer o cuarto verso. Fíjate si este principio es importante para mí que cuando preparé *Nada se pierde* (*Poemas escogidos 1990-2015*. Universidad de Zaragoza: Zaragoza, 2015), que es una selección muy estricta de 77 poemas tomados de cinco libros, uno de mis criterios fundamentales fue que al leerlos quince o veinte años después pudiera seguir en ellos, habitarlos...

A.M. Y «cuando entras» quieres decir que...

J.D. ...que me lo creo, que me lo tengo que creer en el momento de enunciarlo.

A.M. Y que, en cierto modo, vas ahí donde el poema... bueno, al empezar un poema hay un momento que se llama «inspiración»... a pesar de que me guste mucho la palabra, ya que se refiere a una metáfora muy desgastada, pero la referencia al inspirar el aire es muy sugerente pensando en la voz: indica la acción física que luego permite que emitamos la voz. Bueno, te pregunto dos cosas: primero si al leer en voz alta un poema después de tantos años vuelves a ese lugar inicial, digamos, y si en ese lugar inicial cuando empezaste a escribir el poema también había una voz... un sonido, un murmullo...

J.D. Bueno, yo me acuerdo prácticamente - te puede parecer una exageración, pero te aseguro que no lo es- de cómo escribí, donde escribí y cómo surgieron todos y cada uno de mis poemas. Si me preguntas por algún poema mío, te puedo contar cuál es su origen y cómo se llegó a escribir. Ahora bien, a la hora de leerlo en voz alta todo eso desaparece. En ese momento estoy metido en el poema y sólo me preocupa el esfuerzo físico de modular el verso, de proyectarlo. Si lo leo con convicción es porque esa convicción me la contagia el poema; el poema me arrastra, me *obliga* a que lo lea bien, y esa es toda mi preocupación. También hay que decir que no soy un músico pop que toca su *single* o su éxito trescientas veces y se lo sabe de memoria. Hay poemas que habré leído treinta o cuarenta veces, que no está mal; podría seguir leyéndolos, pero prefiero ponerlos en reserva y dejarlos descansar. Pasa también que hay poemas que a fuerza de leerlos terminan cansando; me los conozco demasiado, los veo venir, y lo bueno es lo contrario, que te tomen un poco por sorpresa. Sólo así consigues que haya un cierto elemento de tensión en la lectura, y sin esa tensión ¿qué gracia tendría el recital? Toda esa materialidad del texto, los encabalgamientos, los cambios de ritmo, de tono de voz, tienen que notarse...

A.M. Está claro que estás muy atento...

J.D. Sí, estoy muy pendiente, o quiero estarlo, al menos...

A.M. Me parece interesante el papel del público, de la lectura delante de un público, y lo que me contaste de Gamoneda... Pero volvería al momento

de la escritura: cuando empiezas a escribir el poema ¿caso hay algún ritmo, alguna voz?

J.D. Yo escribo de una forma un tanto peculiar. Cada cual tiene una forma diferente de escribir, como es obvio... Yo empiezo a escribir el poema en la cabeza. Al menos en un primer momento, la primera mitad del poema, se escribe todo en la cabeza y lo voy puliendo, dándole vueltas...

A.M. Y ¿haces eso con tu voz?

J.D. Diría que he incorporado el tono de voz a mi mente y cuando me pongo a escribir físicamente, esto es, a escribir primero en un cuaderno y luego en el ordenador, ya tengo a lo mejor ocho, diez o doce versos que he ido afinando en la cabeza y son como la matriz del texto. Si después de un par de días sigo obsesionado con ellos, si se sostienen y les sigo dando vueltas, si me *pre*-ocupan, entonces ya me ocupo y me pongo a trabajar. Yo escribo muy poco, ocho o diez poemas al año en el mejor de los casos. Supongo que si me lo propusiera podría escribir más, incluso diariamente, porque siempre hay cosas que se le ocurren a uno, pero en mi caso el poema tiene que ser algo que se me pegue a la cabeza, que me obsesione y que resista en la memoria al menos un par de días... Creo que con los años el proceso de escritura ha ido incorporando esa voz física, los ritmos, el patrón acentual... Cuido ese aspecto de manera tácita. También sé que hay poemas que funcionarán peor en un recital, pero eso no importa mientras sean buenos poemas y se sostengan en una lectura en silencio. Pero también es verdad que la dimensión oral está en mí incorporada al proceso mismo de escritura. Cuando lo estoy escribiendo sé hasta qué punto puedo leerlo y disfrutar con su lectura en voz alta, espero que sin caer en efectismos ni halagar al oyente. Como te comenté antes, yo vengo de una tradición muy literaria, me eduqué en las siete clases de ambigüedad de William Empson y eso siempre va a estar ahí, forma parte de mi ADN creativo, pero con los años me he dado cuenta de que uno, sin rebajar su grado de exigencia, sin descuidar la tensión rítmica y verbal, esa palabra erizada y condensada que para mí es sinónimo de poesía, puede practicar una escritura más sencilla, más directa o inmediata. En ese sentido, he ido abandonando un poco esas posiciones extremas de hace veinte o veinticinco años. Así que la oralidad y la lectura en voz alta están en mi horizonte, desde luego.

A.M. ¿Hablas de un horizonte de escritura?

J.D. Sí, sí, claro... Esa dimensión oral forma parte de mis criterios creativos de manera un poco automática, tácita, no hay un esfuerzo consciente. También es verdad que a veces hay poemas que has disfrutado escribiéndolos y te parecen poemas válidos, se pueden publicar, pero eres consciente de que sería difícil leerlos en voz alta. También te llevas sorpresas... depende de los oyentes. En todo caso, lo hermoso, lo interesante es ese momento en que percibes cierta intensidad de escucha, de espera, un silencio preñado de atención, y piensas, «¡qué bien! ¡fantástico!».

A.M. Te estás comunicando... Estás recibiendo un *feedback* del público...

J.D. En efecto. En mi caso, fue muy importante ver y escuchar leer a otros poetas. Y aquí los años de aprendizaje en Inglaterra fueron fundamentales. Una cosa que me sorprendió entonces es que a los actos literarios, a las lecturas públicas de poemas, se asistía pagando una entrada. Cuando fui a escuchar a Seamus Heaney o a John Burnside, por ejemplo, tuve que pagar. Lo mismo cuando fui a una presentación de un libro de Julian Burnes, que para colmo estaba de gira de promoción. Luego tú te comprabas el libro o no, pero nadie te quitaba las cuatro o cinco libras que costaba la entrada. Eran los años noventa y estaba esa cosa anglosajona de la profesionalización a rajatabla, la cultura no como un derecho cívico sino como un negocio. No muy lucrativo, claro, porque los ingresos por una lectura de Burnside no eran gran cosa, aunque quizá contribuyeran a costearle el viaje y la estancia... Yo era un español educado en el credo de los años ochenta, los años de las subvenciones y las primeras ayudas a la edición y la creación, y tenía la idea de que la cultura era una cosa para todos, de que había que ponerla al alcance de los ciudadanos, que había una obligación por parte de ayuntamientos e instituciones públicas en general de fomentarla y difundirla. Así que esta costumbre inglesa de cobrar entrada por un acto literario me extrañó mucho, me chocó incluso... Pero, al mismo tiempo, me di cuenta también de que eso obligaba a sus protagonistas a ser muy profesionales, es decir, de que cuando Heaney daba un recital había gente que había pagado por escucharle y que, en ese sentido, no se diferenciaba demasiado de un bailarín o de un cantante. Es verdad que la comparación no se puede llevar a un extremo, pero igualmente tenía que cuidar su actuación, preparar bien el recital. Como te digo, todo esto primero me chocó, pero luego entendí que tenía el aspecto positivo de obligar a los poetas a trabajar con mayor profesionalidad. Es algo que terminé de comprender cuando volví a España y vi que bastantes poetas a los que admiraba eran incapaces de leer bien sus poemas y que, de hecho, los estropeaban. Y eso me pareció lamentable. Sobra decir que no tengo dotes dramáticas ni creo tener una gran voz, pero dentro de esas limitaciones trato de leer bien mi poesía, de cuidar su dimensión oral. El concepto de «profesionalidad» se malinterpreta mucho en poesía, pero creo que forma parte del mínimo respeto que uno debe a las personas que han ido a verte y escucharte.

A.M. Eso tiene que ver con la lectura en público...

J.D. En general, los poetas británicos que admiro leían muy bien. Ted Hughes leía maravillosamente, Charles Tomlinson lo mismo, Heaney sabía construir muy bien sus recitales... Cuando ves que los poetas a los que admiras son buenos lectores de su poesía, eso te anima a seguir su ejemplo. Es una dimensión que no se puede descuidar.

A.M. ¿En tu día a día escuchas a otros poetas? Por ejemplo en internet...

J.D. Sí, sí, me interesa escucharles y tengo bastantes CDs...

A.M. ¿Siempre con la voz del autor?

J.D. No siempre... En Inglaterra, y en general en el mundo anglosajón, es bastante habitual el audiolibro. En los años noventa seguían siendo case-tes, por supuesto, y la gente metía la cinta en el reproductor y escuchaba una novela en el coche. Es algo que ya vi en Estados Unidos a mediados de los ochenta. Recuerdo haber comprado los *Cuatro Cuartetos* de Eliot leídos por Ted Hughes. Tenía también una versión de *La tierra baldía* hecha por Charles Tomlinson. También escuché bastante una cinta con poemas de Heaney leídos por él, y lo mismo en el caso de Hughes. Ya en la época del YouTube he escuchado a Sylvia Plath, a Ezra Pound o, en español, a Luis Cernuda, a Jorge Guillén, a Octavio Paz. Recuerdo que me sorprendió mucho el acento exageradamente *yankee* de Sylvia Plath. Sobre todo he buscado a los poetas españoles del veintisiete, aunque no termino de acostumbrarme a su voz, a escuchar esas grabaciones antiguas.

A.M. Es otra época...

J.D. Es otra época, sí, y luego pasa una cosa interesante: cuando llevas veinticinco o treinta años leyendo a un poeta, poniéndole tu voz, digamos, al escuchar su voz hay un elemento de sorpresa muy vivo, casi exagerado. Una cosa es la lectura silenciosa que tú has hecho durante años y otra muy distinta esa voz un poco antigua, con ese tono de época, con esa crepitación de fondo de radio o de documental del NO-DO. Así que me gusta escuchar a los poetas, pero en algunos casos he optado por no insistir. Por ejemplo, no me gusta escuchar a Octavio Paz, que es un poeta al que admiro y que no dejo de leer. No acabo de reconciliar la voz de Octavio con sus poemas, quizá porque no le conocí en persona. Por el contrario, la poesía de Ted Hughes es perfecta en su voz... notas que sale del estómago, del plexo solar.

A.M. ¿A ti de dónde te sale o resuena la voz? ¿Dónde la sientes en el cuerpo?

J.D. Con los años he ido bajándola un poco, refugiándome en un registro más grave. Sin embargo, no tengo ninguna formación en este sentido, ni de locutor ni de cantante; no he hecho ejercicios de logopedia ni de respiración, nada. Todo lo que he ido haciendo ha sido por ensayo y error, escuchando a los demás y corrigiéndome en la medida de lo posible. No he hecho ningún curso en concreto, y supongo que debería... Lo que sí noto es que la voz nace cada vez de más abajo, que está más asentada.

A.M. Tienes la mano desde el esternón hacia abajo...

J.D. Bueno, hice yoga una temporada y esos ejercicios de respiración me ayudaron bastante, también a calmarme. Un elemento importante en un recital (y esto se puede extrapolar a la escritura, en cierto modo) es no tener miedo al silencio. No pasa nada si hay dos o tres segundos de silencio, incluso de una estrofa a otra. Hay que escuchar ese silencio del público y recrearse un poco en él. Eso me gusta, fíjate. Tiene que ver con aprender a respirar, con aprender a tener paciencia y no ponerse nervioso. Me di cuenta de que el yoga me ayudó a respirar mejor y en ese sentido fue positivo. La experiencia de publicar y defender públicamente *No estábamos allí* ha sido curiosa:

el libro se publicó en septiembre de 2016, y entre octubre y enero del año siguiente realicé ocho presentaciones en otras tantas ciudades españolas. Lo hice porque tenía la oportunidad de hacerlo y además disfruté con ello, fue muy gratificante, cosa más bien extraña cuando se considera que soy una persona más bien tímida y poco sociable. Pero disfruté mucho. Ahora, en cambio, hace dos o tres meses que no hablo en público...

A.M. El entrenamiento es fundamental...

J.D. ...¡y entrar en situación! Siempre es diferente. Lo que ocurre cuando vas a dar un recital, especialmente en España, es que la gran mayoría de los oyentes no te ha leído o te ha leído muy poco. Si hay veinte o veinticinco personas en la sala, sólo cinco, pongamos, conocen tu trabajo, y muchas veces por revistas o antologías; los demás van a tu lectura por curiosidad o porque son habituales del ciclo o porque tienen algún interés por la poesía. Y eso implica que el recital tiene una dimensión didáctica, orientativa. No significa que debas venderla o darla masticada, tampoco elegir lo más sencillo para que te entienden, pero tienes que hacer un esfuerzo por crear un puente de comunicación con los oyentes. Tengo la convicción de que en la manera de leer se refleja claramente el cambio generacional. Pienso por ejemplo en la generación de los llamados *novísimos*, poetas que ahora tienen setenta años o más y que cuando empezaron a publicar provenían en su gran mayoría de familias de clase acomodada, con un alto nivel cultural y acceso al estudio en las mejores universidades, con posibilidades de viajar por Europa, conocimiento de idiomas, etc. Son poetas que surgen en un contexto de alta cultura donde al poeta se le considera una figura importante, alguien que habla desde un plano superior y despierta algo así como un respeto supersticioso. El poeta como vate u oficiante de un conocimiento superior. En tales casos, parece lógico que haya una cierta distancia entre poeta y oyente. En el caso de las nuevas generaciones, y aquí me incluyo porque mis orígenes son de clase media tirando a baja - mi quinta fue la primera en la familia en ir a la universidad-, ya no existe esa consideración, y por eso creo que escribimos y leemos en público de forma diferente, sin esa distancia jerárquica. Tenemos una relación con el oyente y con los lectores de otro tipo; ni peor, ni mejor, de otro tipo. Ha cambiado. En mi caso específico, además, se da la circunstancia añadida de los talleres de escritura creativa, que cancelan (creo que para bien) toda ilusión o posibilidad de distancia. En cualquier caso, parece evidente que el contexto sociológico de producción ha cambiado y eso lo determina todo.

A.M. Te ha pasado que otras personas leyeran tus poemas, por ejemplo actores, ¿qué tal te pareció?

J.D. No recuerdo haber tenido esa experiencia, la verdad. No puedo comentarla porque no la he vivido.

A.M. Vale, Jordi, muchas gracias, la verdad.

J.D. Gracias a ti por el interés y la paciencia, Alessandro.

2.14 Marta Agudo

PHONODIA-M.A.



Madrid, 22 de agosto de 2017

MARTA AGUDO ...a mí me cuesta mucho leer lo mío. Yo puedo estar horas recitando de memoria poemas de otra gente, pero oír mis textos me pone muy nerviosa.

ALESSANDRO MISTRORIGO Y, dime una cosa: ¿te gusta tu voz?

M.A. ¡Madre mía, qué pregunta! Mira, la primera vez que oí mi voz me puse tan nerviosa que borré todo el archivo y estuve casi un día sin hablar. Bueno, tal vez estoy exagerando un poco, pero es cierto que detesto mi voz, pese a que la gente me dice que tengo una voz que por teléfono resulta cálida y que invita a hablar. A mí me inquieta y disgusta muchísimo.

A.M. Te refieres a la voz grabada, ¿no?

M.A. A la voz grabada, claro. La voz que te grababan en un casete antiguamente o el pequeño vídeo con tus lecturas que alguna vez me han hecho. Es horroroso [*se ríe*]. De verdad que lo paso mal oyéndolo o viéndolo. Lo consulto sólo una vez para confirmar que no he hecho nada marcadamente mal, pero luego no lo vuelvo a ver, ni lo cuelgo por Internet. El problema es que luego la gente no sabes cómo lo encuentra y «¡Marta, te he visto leyendo unos poemas!»; «¡No, por favor, no lo veas, ni lo difundas...!» [*se vuelve a reír*] Me da mucho apuro escucharme. No sé por qué lo vivo como una forma de desnudo.

A.M. Muy interesante...

M.A. Sí, es una forma de desnudo, de quitarte algo tan íntimo como la voz propia. Además, la voz que se oye y la que se graba no son iguales, siempre hay una diferencia y en esa diferencia está el matiz de toda una personalidad, de toda una vida. Quizá estoy de nuevo exagerando, pero imagino que la dificultad que me supone escucharme proviene de ahí.

A.M. ¿Qué relación tienes con esa voz que sale cuando lees un poema? ¿Cómo es esa voz?

M.A. Yo nunca leo mis poemas para mí... o sea, los leo en silencio, leo y procuro dar pocas lecturas, mi editor ya lo sabe y no me organiza demasiadas. No me siento cómoda leyendo en público. Curiosamente ahora me he sentido más cómoda. Es la primera vez que me sucede y quizá es porque he ido disfrutando de la grafía de las palabras. Cuando he deletreado la 'a', la 'e', la 'í', cuando iba viendo el dibujo de la palabras. Por primera vez, me he dado cuenta que hay una dimensión nueva en la lectura, que consiste en disfrutar del propio jeroglífico, digamos, del significante lingüístico. Hasta

ahora no me había dado cuenta. Lo paradójico es que me sé centenares de poemas de memoria que voy por la calle recitando. Me hacen mucha compañía. Supongo que se trata de algo similar a cuando la gente religiosa repite sus oraciones. Yo me sé de memoria a García Lorca, a Cernuda, a Miguel Hernández, y eso sí me gusta compartirlo con los amigos. En cuanto bebo un poquito, me basta con un limoncello, me pongo a recitar a los autores que te dije. Esto es muy hermoso porque el otro día, por ejemplo, recitando por enésima vez el «Romance Sonámbulo» de Lorca, de repente descubrí la genialidad de «dejadme subir, dejadme, | hasta las verdes barandas». Percibí cómo el poeta está describiendo ese movimiento esforzado «dejadme subir, dejadme» [...] «hasta las verdes barandas» [*pone voz acompasada marcando el ritmo de las sílabas acentuadas «dejadme subir, dejadme» y alzando el tono, ralentizando la velocidad y abriendo la vocal en correspondencia de la sílaba «hasta las VERdes barandas»*] a través del ritmo. Es 'diciendo' el poema como te das cuentas de los matices de los acentos, esos matices sonoros. Y fíjate que yo he leído a Lorca todos los días desde hace cinco años y hasta que no 'dije' el poema el otro día en casa de unos amigos no me di cuenta de ese matiz. Definitivamente, sí, es importante la dimensión que ofrece la lectura en voz alta.

A.M. Pero tú con tus poemas no...

M.A. ...no lo practico, no... [*se ríe*]

A.M. Pero sí me has dicho que los recitas en silencio, o sea, dentro de tu mente...

M.A. Hay una voz, pero esa voz no coincide en absoluto con la que yo ahora mismo me estoy oyendo.

A.M. Y ¿cómo es esa voz entonces?

M.A. Pues no lo sé, no lo sé, pero no coincide. Quizá se trate de la más neutra que pueda existir, ni grave ni aguda, una voz que no comunica nada. Es cierto que me gustan las voces graves, pero la mía es neutra, lo más neutra posible, algo parecido al silencio [*se ríe*]. Pienso ahora que quizá sería cuestión de hacer un recital en silencio y que se fueran proyectando los poemas detrás, sus imágenes, para que fuera el lector quien pusiera la voz, ¿no? [*se ríe*].

A.M. Bueno, entiendo que en el momento en que lees hay esa voz dentro de tu mente, una voz neutra, una voz 'de silencio', como la llamas tú; pues, muchos poetas me dicen que cuando terminan el poema utilizan la lectura en voz alta y el ejercicio de leer en voz alta, de dar voz a esa voz interna que ha estado trabajando mientras escribían, le va dando algunas pautas.

M.A. ¡Ah, las correcciones!

A.M. Entonces ¿en tu caso también ocurre eso?

M.A. En mi caso nunca sucedió eso. En cambio, en este último libro, como te comenté antes, cada vez que terminaba un poema llamaba a la poeta y amiga Julieta Valero y se lo leía. Entonces sí hacía el ejercicio de solapar esa lectura con la corrección. Recuerdo decir a medida que iba leyendo

«mira, esto va fuera, esto está bien, este adjetivo es demasiado tópico». Pero, ya te digo, es la primera vez que esa simultaneidad sucede. Yo normalmente no leo los poemas en voz alta, ni cuando me llega el libro, cuando quizá me podría hacer ilusión. Siempre los leo en voz baja.

A.M. ¿Qué quiere decir con 'voz baja'?

m.a.: Silencio, en silencio...

A.M. Con esa voz interna...

m.a.: Exactamente, con la voz interna que todos tenemos que es nuestra conciencia, ¿no? Lo que se llama 'la voz de la conciencia', que es la que me permite leer, corregir, y que es fundamental. Para mí la relectura es clave y es con esa voz con la que te dices: «a ver, Marta, no te dejes llevar por el exceso de la escritura, por el entusiasmo» o cosas parecidas.

A.M. Con lo de la 'voz de la conciencia' tengo muchas cosas que para decir, pero no quiero...

M.A. No, por favor, habla, di...

A.M. No, no, es que quiero ir al grano, en cierto modo... para mí es importante entender algo: tú has hablado de voz interna, voz de la conciencia, voz del silencio, pero me pregunto si esa voz cuando dices «a ver, Marta, hay que ir corrigiendo» y lees el poema...

M.A. Dentro de mí misma, para mí misma...

A.M. Para ti misma y en silencio... pues, si ahí, aunque en plan silencioso, está funcionando una voz física, si no estás oyendo tu propia voz, pero sí estás oyendo esa otra voz que también tiene un marco físico, un marco...

M.A. ...sí, es muy interesante lo que dices, porque en definitiva sería una oralidad soterrada, sería que estoy leyendo el poema pero no me atrevo a darle volumen, no dejo que nadie lo suba porque, como te dije, no me gusta mi voz, por lo que procuro aplacarla. A lo mejor si pudiera cambiarla... De todos modos, supongo que tiene que ver con el hecho de que se trata de un acto íntimo. Cuando acabas de escribir estás muy apegado a lo que acabas de escribir. Aunque yo sea una persona muy racional, prefiero no oír lo recién escrito. Sí, como mucho con esa voz de la conciencia, pero como mucho. Ahora veo que podría decirse que es la voz íntima de la oralidad.

A.M. O sea, una voz que funciona dentro de tu cerebro como una voz acústica...

M.A. Exactamente.

A.M. ...pero que...

M.A. ...pero que no suena, no suena porque alguien no sube el volumen. Sin embargo, está funcionando como funciona la voz con la que estoy hablando ahora.

A.M. Vale, pero ahora me pregunto algo más con respecto al rol que tiene lo que llamamos 'voz' y está fuera de la metáfora de la voz del poeta. Como pudiste entender, estoy hablando de la voz física. Bueno, según lo que he hablado con otros poetas, hay dos momentos en los que entra esta voz física. Uno es el momento de las correcciones y ya me has contestado;

mientras que el otro momento es el momento inicial. O sea, ¿qué pasa en el momento en que sabes que vas a escribir un poema, en el que sabes que estás empezando a escribir? En tu caso, ¿ahí también hay en cierto modo una voz, muda o una acústica, o un ritmo, un murmullo?

M.A. Sería la voz más muda que pueda existir, completamente inaudible. En el momento justo de la escritura no oigo la voz en lo más mínimo. Me dejo llevar más por la imaginación. Digamos que me va más rápido la imaginación que la propia voz.

A.M. Cuando hablas de imaginación, ¿te refieres a las imágenes, al sentido de la vista?

M.A. Exactamente. Veo más rápido que puedo hablar y las imágenes se me agolpan. Pero esto ocurre en el último libro. En los dos anteriores, posiblemente - no lo había percibido nunca - sí empiezo a escribir oyendo mi voz, pero en *Historial* no. Mira, ése sería un salto del tipo de poesía que hacía antes, una muy muy breve, frente a la de este poemario último donde me he dejado expandirme, me he soltado el corsé, me he dado cancha. Me dije: «voy a ponerme a escribir, pero en versículo y con poemas en prosa un poco más extensos. A ver qué pasa». Tengo que decir que quizá el tema de mi tesis doctoral sobre el poema en prosa me ha ayudado en esto, en este dejarme llevar en el que quizá he privilegiado la imagen. Luego, inmediatamente, a medida que vas escribiendo se impone el ritmo. El poema hay que oírlo, el poema es ritmo, por supuesto.

A.M. El poema es ritmo...

M.A. ¡Ritmo!, fundamentalmente. Sé que hay escuelas en España, y una escuela en concreto, que lucha contra el ritmo, que dicen que hay que romper de forma radical con los ritmos tradicionales. Entiendo por qué lo dicen, y es verdad que estamos hartos de endecasílabos, pero es que el endecasílabo es una maravilla [*se ríe*]. Además, como me sé muchos sonetos de Quevedo, de Góngora, tengo metido en la cabeza ese metro y a veces tengo que luchar para que no salga, para romperlo. Por otra parte, ya no lo sé, no sé por qué hay que romperlo. La poesía es palabra con ritmo.

A.M. Muy interesante lo que me dices, pero los poemas de *Historial* son poemas en prosa...

M.A. Bueno... [*se ríe*]

A.M. ¿Hay ritmo ahí también?

M.A. ¡Por supuesto!

A.M. Claro... [*me río*] ...claro, ¡no me esperaba otra respuesta!

M.A. No, no, claro... [*se ríe*] En la tesis hablo del ritmo de la prosa y quizás si hablo de ello me pongo muy académica. Tú me dices.

A.M. ¡Adelante!

M.A. Lo que se conseguiría idealmente con el género del poema en prosa no es repetir los ritmos versales, en el caso de que estén muy marcados, sino que la prosa alcance su propio ritmo. La crítica norteamericana habla de una 'oración generativa', que es el concepto que a mí me ayudó a escribir

Historial, y que se trata de una oración que no se interrumpe, a diferencia del verso, lo que te permite desplegarlo con más facilidad en imágenes. Lo que vertebró el texto es la sintaxis, y es gracias a ello como te dejé llevar de una forma muchísimo más libre que en el poema en verso. Por eso insisto en que permite más libertad. No es casual que las escuelas vanguardistas hayan trabajado más el poema en prosa que las escuelas realistas y más conservadoras. La 'oración generativa' te permite que la voz se dilate en el tiempo mucho más que con los versos breves que manejaba en mis dos anteriores libros. En los últimos tiempos he leído mucho versículos: los de Julieta, los de Juan Carlos Mestre, un poeta que me sirve de disparadero para la imaginación, los magníficos de Antonio Gamoneda. Todos ellos presentan un ritmo muy distinto al versal. En síntesis, el ritmo de la prosa es la sintaxis, esto lo dice también Octavio Paz en *El arco y la lira*, y como te dije la crítica norteamericana: Stephen Fredman y otros han hablado del ritmo de la prosa, de la 'oración generativa', y perdona, no te pego más el rollo. Es que en el ritmo en verso, como dice, Domínguez Caparrós, uno inconscientemente está buscando rellenar un patrón rítmico, colmar la expectativa creada. En la prosa no sucede esto. En la prosa el lector no espera, no sabe dónde va a acabar la oración ni dónde empieza la siguiente, por lo que la lectura es más desprejuiciada o libre.

A.M. Es interesante el discurso de la sintaxis. Efectivamente la métrica de la poesía en prosa es sintáctica; por otra parte, en la métrica del verso siempre hay dos polos: pienso en poemas con versos bien definidos, endecasílabos, y en la forma de leer que tiene Claudio Rodríguez, por ejemplo.

M.A. ¡Un poeta impresionante! Es hasta irritante de lo bueno que es [*se ríe*].

A.M. Pues él escribe poemas métricamente perfectos y leyéndolos lo revierte...

M.A. Los revierte y no se nota.

A.M. Pero al escucharlo te das cuenta de que quiere decir el poema y si, por otra parte lo lees tú con el patrón métrico, entonces, ahí...

M.A. Sí, sí, ahí hay una lucha, claro, entre sintaxis y métrica. Una lucha que está cubierta a menudo por el encabalgamiento. En relación con éste siempre se da la discusión de cómo hay que leerlos [*los encabalgamientos*]. Tengo que decir que en toda la poesía que he oído en mi vida no he encontrado dos personas que los lean igual. Hay personas que lo hacen sin pausa alguna entre los dos versos y otras personas que hacen una pausa mayor o menor. Surge entonces la duda de para qué se usa: ¿para respetar el metro?, ¿para dar a lo escrito una mayor o menor...?

A.M. ¿...tensión...?

M.A. ¡Exacto!, tensión. Digamos que el verso encabalgado sería el término medio entre el poema en verso y el poema en prosa; porque en el verso encabalgado ya apreciamos más las sintaxis, tenemos que cerrar la oración de alguna manera.

A.M. Y justamente en tus poemas he notado que hay muy pocas comas.

M.A. Sí, hay algunas. Meras pautas para respirar.

A.M. Pero he notado también que al recitar el poema número 2 de la parte «Fonética» de tu libro *Fragmento*, haces una pausa detrás de aquel «niño»...

2. De ser cierto que el tiempo no existe, sólo queda saberme en el espacio. Aquí con mis cinco letras inscritas en cada una de mis neuronas, en cada viaje que amplía el compás sin esfera, pasillos interminables por los que me deslizo entre un insecto y su espuma, y la mirada de un niño que, consciente de ser niño, contempla sus venas como si dos manos ahogadas...

Pero qué más da si oigo, siento o si azul el mediodía...

...ahí cuando dices «el niño | que(,) consciente de ser niño, | contempla» haces una pausa que crea tensión y que, si no hay una coma escrita, estás revolucionando el poema, esa métrica de la sintaxis...

M.A. Sí, exacto, es que es una frase en aposición entre comas... «el niño que, | consciente de ser niño, contempla».

A.M. Ya, pero al leerlo hiciste una pausa tras la palabra «niño» y no tras ese «que» donde efectivamente veo que en el texto se encuentra escrita la coma.

M.A. No, no, pues lo he leído mal... Es «la mirada de un niño [*hace una pausa*] que».

A.M. No, no lo has leído mal... [*me río*]

M.A. Sí, sí, sí... es la primera vez que lo leo. Y, claro, no me había dado cuenta nunca. Y bueno si quieres lo volvemos a leer... [*se ríe*] ¡De verdad!

A.M. No, no quiero que lo vuelvas a leer, [*me río*] ¡qué va!

M.A. Fíjate no me había dado cuenta. Lo que sí he hecho para leer este último libro es... Bueno, yo tengo, por cuestiones de enfermedad, muchos problemas de sequedad de boca (tengo que estar continuamente bebiendo, medir muy bien la respiración), y entonces para poder leer mejor, para marcar las pausas, no sólo las de puntuación, dibujo a lápiz unas pequeñas líneas que separan cada sintagma. Hoy no lo he hecho, pero es la única forma de poder vocalizar bien y para, además, no leer muy de prisa. Como te decía, cuando leo en público estoy deseando acabar lo antes posible y ésta es la única forma que tengo de facilitarme la locución.

A.M. Tal vez podrías hacerlo también al publicar. Hay autores, como Juan Gelman, que en algunos casos lo hacen; es decir, escriben en verso, con puntuación, y también ponen...

M.A. Sí, sí, unas líneas, unas barras. Pues, sí. No sé si lo haré en el próximo libro porque realmente es una idea sugerente. Pero, como te comentaba, a mí me sirve para marcar cada uno de los sintagmas de la frase. Cuando uno lee poesía se requiere una cierta parsimonia. Uno no coge un libro de poesía, aunque sean *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, y empieza a leer a toda velocidad. No. La lectura de la poesía no es como la de un

periódico, pues se supone que quien lo hace sabe ir deteniéndose donde se tienes que detener. En fin, que ese dibujo con barras lo voy a utilizar para las próximas lecturas a fin de no trabarme. La verdad es que me trabo mucho leyendo. Quiero terminar rápido y entonces me salto una palabra... [*se ríe*] o dos. A veces soy muy torpe.

A.M. ¿Quieres leer el último poema una vez más? Luego..., bueno, las preguntas que tenía que hacerte ya te las hice...

M.A. ¿Ya está?

A.M. Bueno, siempre hay más preguntas, pero necesito que me leas el poema...

M.A. [*mira el folio y se dispone a leer*] ¡Mira! Acabo de descubrir que aquí me hacía falta una coma, lo acabo de descubrir, justo antes de la lectura. ¿Ves? Sí, siempre va bien leer en voz alta... [*lee el poema*]

A.M. Perfecto. Dos preguntas rápidas: me has dicho que sí, que cuando escuchas los demás leer tus poemas.

M.A. ¡Es horroroso! [*se ríe*]

A.M. [*me río yo también*] ...y la otra pregunta es si escuchas a los poetas leer en vivo o en Internet. te ocurre o te ha ocurrido de escuchar cómo leen los poetas que te gustan, en vivo o en Internet.

M.A. Yo soy fanática de la escucha de poemas. Con dieciséis años, cuando existían los casetes, me grababa a mí misma leyendo los poemas de otros poetas para memorizarlos. Me pasaba horas y horas grabando cintas y luego escuchándolas. Claro, en ese momento estoy leyendo con mi voz, pero es el poema de otro, lo que no me causaba tanto conflicto. Esto en la era pre-Internet. Ahora rara es la semana que no me paso una o dos horas escuchando poemas de varios poetas, lo que pasa es que muchas veces decepcionan.

A.M. ¿Siempre los escuchas con la voz del autor que los lee?

M.A. Al autor leyendo su poema, sí, claro.

A.M. ¿Crees que eso es fundamental o sería mejor que lo leyera un actor?

M.A. Bueno, vamos a ver. Antes te estaba comentando que era yo quien leía los poemas de otros porque no existía Internet. Ahora es más fácil encontrar la voz del autor leyendo su propio poema, pero la mayoría de autores, no sé si englobarme, si considerarme autora o no, generalmente no somos grandes lectores. Oigo a Luis Cernuda y me dan ganas de decirle «Luis, hijo, [*se ríe*] ¡lee mejor!, que tienes entre las manos un poema soberbio y no le sacas todo el partido que podrías sacarle». Sería quizá interesante plantearse más en serio que como autores que somos deberíamos aprender a 'actuar' para leerlos bien. Hay otro problema: el apego con lo escrito recientemente. Con el tiempo es cierto que se va perdiendo esa adherencia sentimental, por eso la primera lectura de un texto es la más difícil. Hablábamos antes de Juan Carlos Mestre, que como lleva años leyendo por institutos y festivales sus poemas los recita ya como si fueran de otra persona, es decir, consigue alcanzar el juego del alter-ego con muchísima más facilidad. Te cuento una anécdota: tengo un amigo actor que se está

aprendiendo el primer fragmento de *Platero y yo*. Yo me lo sé de memoria desde hace años y el otro día empezamos a recitarlo juntos, y claro, yo lo recitaba con el énfasis de la poesía y él lo ‘decía’ de modo distinto, con una entonación mucho más prosaica. Me di cuenta que era él quien hacía la lectura correcta, la de un actor que no ‘poetiza’ vanamente.

A.M. Y ¿no crees, por el contrario, que la lectura de un autor nos dice algo diferente?

M.A. Sí...

A.M. ...que sea buena o mala, da igual. Personalmente no considero la estética una categoría útil en este caso. El hecho de que sea el autor quien lee su propio poema nos ofrece más información respecto al texto. No es indiferente si es un actor o el propio autor quien lo lee, ya que aunque lea mal...

M.A. Ya...

A.M. ...el autor me está proporcionando nuevos datos.

M.A. Sí, te está dando una información, claro. La lectura de la persona que lo ha escrito te aporta una mayor o menor calidez de voz, un tono más o menos nervioso. La lectura transmite muchísimas cosas que son las que otorga la voz, como en el caso de los locutores de radio. En relación con lo que estamos hablando, este mismo amigo actor hizo una película en la que su personaje era el poeta Jaime Gil de Biedma. Recuerdo que primero se aprendió los poemas y dejó para lo último oír al autor en las grabaciones que se conservan de él. Consideraba que escucharle era la guinda para poder entender bien al personaje. Entonces, cuando oyó recitar a Jaime Gil de Biedma, dice que entendió todo, que entendió perfectamente al personaje, cómo respiraba, las pausas que hacía, hasta qué punto era irónico y en qué punto no, dice que entendió su escritura. Supongo que ser un profesional, un actor, permite apreciar todo ello muchísimo más, pero indudablemente hay algo. Y ya te digo que yo me paso tardes enteras escuchando a poetas recitar y eso es porque me transmiten algo. Ojalá se pudiera escuchar a... ¿te imaginas poder escuchar a Catulo? O poder escuchar ¡a Quevedo! Si yo pudiera escuchar a Quevedo o a Góngora ¡me moriría! [*se ríe*] De verdad, aunque leyeran mal, cómo tú dices, algo transmitirían: su mayor o menor agresividad, su sentido del humor. Realmente el ejercicio oral es muy importante. Me parece que la lectura en voz alta por parte del poeta es una forma estupenda para que los alumnos se acerquen de forma más desprejuiciada a la poesía. Creo que, de hecho, es ‘la’ forma de llegar a la gente joven: que escuchen. Estamos con una generación audiovisual, que si escucha algo lo hace a través de internet. No nos engañemos: es raro que los muy jóvenes o no tan jóvenes vayan a abrir un libro, así que si les pones un CD o un vídeo por YouTube tal vez le presten mucha más atención, sientan la poesía como un género más accesible. Sí, creo que el audio es ‘la’ forma, uno de los relevos que podría tener la página impresa.

A.M. Bueno, ya está. Marta, muchas gracias.

M.A. A ti, Alessandro, gracias.

2.15 Mariano Peyrou

PHONODIA-M.P.



Madrid, 10 de agosto de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Las preguntas que les hago a los poetas están relacionadas al ejercicio de lectura en voz alta que acabamos de terminar y siempre, al comienzo les pregunto lo mismo que te pregunto ahora a ti: ¿te gusta tu voz?

MARIANO PEYROU Creo que todos hemos tenido la experiencia de la primera vez que escuchamos nuestra voz y es muy desagradable; muy extañadora. Me refiero a cuando uno oye la propia voz grabada, que suele ocurrir cuando uno es niño o muy jovencito. En una grabadora suena una voz muy distinta de la que se oye mientras uno habla. Esa experiencia para mi fue muy desagradable. Lo que pasa es que yo he trabajado mucho con la voz, he cantado en grupos de música, he hecho un programa de radio durante unos cuantos años que a veces escuchaba y he hecho lecturas que alguna vez he escuchado también después, entonces digamos que la parte del extrañamiento, del no reconocer la propia voz pero a la vez reconocer algo que sí que es más o menos parecido, esa experiencia tan rara, bueno, me he acostumbrado a eso y ya no me pasa. Sí, me gusta mi voz; lo que no me gusta mucho es mi manera de hablar, que son cosas diferentes pero muy relacionadas. O sea, la voz en si misma sí me gusta. No es sólo que me reconozco en ella, sino que me parece interesante, por decirlo así; pero no me gusta nada, me parece como que no tiene sentido, mi manera de hablar. No digo cuando leo poesía, pero cuando me escucho hablar es como si el sentido fuera por un lado y por otro lado la entonación; no colaboran, tengo la sensación de que no colaboran.

A.M. ¿Que la entonación y el sentido no colaboran?

M.P. Claro. Por poner un ejemplo muy tonto es como si dijera algo en lo que el sentido transmitiera enfado y la entonación transmitiera cariño. Algo así.

A.M. ¿Eso lo notas porque los demás no te entiendes o por qué?

M.P. No, lo demás me entienden demasiado bien. Lo noto. Bueno, eso me pasaba sobre todo cuando me escuchaba hablando en la radio. Como si las dos cosas estuvieran disociadas. Tal vez tiene que ver con el acento este que tengo que no es ni español ni argentino, ni nada.

A.M. ¿Qué sería tu acento exactamente?

M.P. Nada. Creo que eso sí que no lo puedo juzgar. Sin embargo, por lo que me comenta la gente, no es español, aunque pronuncio las consonantes

como los españoles, la 'ce', la 'elle'; pero no es español. Tampoco se reconoce mucho lo argentino: en Argentina, cuando hablo en argentino, les parezco español. A veces me dicen que parezco mejicano y yo no sé, creo que es una cosa medio inventada, como que sólo existe esta vez este acento.

A.M. Existe sólo tu acento... tal vez un poco mejicano si podrías sonar; antes me comentabas a mí que mi acento podía sonar un poco mejicano, pero en realidad el mejicano eres tú... [*me río*]

m.p.: [*pone un marcado acento mejicano y repite lo que acabo de decir*] antes me comentabas a mí que me acento podía sonar un poco mejicano, pero el mejicano eres tú... [*se ríe*]

A.M. ¡Eres muy bueno en esto de los acentos! Me imagino que puedes imitar muchos, ¿no?

M.P. No, no, qué va. Pero es muy interesante esto de los acentos. En argentino tengo dos, el que uso cuando hablo argentino con la gente con la que hablo argentino, que son amigos argentinos; y el que hablo con mi hermana o mi padre, que es algo como un argentino muy ligero. No sé, la verdad, ahora no estoy muy inspirado para hablar el acento argentino, pero sí puedo imitarlo hablando de una manera forzada y tal vez ponerme un poco porteño imitando y estirando algunas sílabas [*estas últimas frases la dice imitando el acento argentino*]

A.M. Es bueno que consigas imitar varios acentos y viene muy al caso, ya que está muy conectado con el oído y la voz, con la capacidad de distinguir diferentes sonidos al escucharlos y de reproducirlos. Te preguntaría si esta capacidad viene de la música: ¿has estado estudiando música desde niño? Y ¿cómo entra esto en tu ser poeta?

M.P. Sí, desde muy niño aprendí música de una manera poco sistemática; un poco de guitarra, un poco de piano. Tocaba la guitarra y cantaba como tantos chicos de quince años, y luego empecé a estudiar en serio y estudié en serio saxo y ahora en parte trabajo de eso. Siempre he pensado que hay un oído que es el mismo para la música y para los acentos. Por ejemplo, recuerdo un amigo que tenía en la adolescencia que cantaba muy bien y hablaba muy mal cualquier idioma, incluido el español. Sin embargo, ponía muy buen acento en cualquier idioma, podía imitar a un alemán diciendo cualquier cosa.

A.M. ¿Hablabas un *gramelot*? O sea, que no decía nada pero imitaba el sonido y el deje de cualquier idioma, supongo, ¿no?

M.P. Claro, y sonaba muy convincente porque tenía buen oído. Tenía esa capacidad que decías tú, de reconocer sonidos de algún modo, de hacer un análisis inconsciente y también la capacidad para reproducirlos y podía reproducir el acento francés, inglés, alemán, italiano, cualquier acento de cualquier persona que él hubiese oído repetidamente y, sin embargo, no sabía esos idiomas. Lo mismo pasaba con la música. No había estudiado nunca música, pero cantaba bien, podía hacer cosas con la voz, afinaba

y, entonces, me imagino que si uno estudia música desarrolla esa capacidad y a lo mejor algo de eso se pega o se une a lo de los acentos; pero no estoy muy seguro, esto habría que estudiarlo en serio.

A.M. Antes dijiste que tu habla va una parte y el tono va por el otro, pero no en la poesía, no en la lectura de poesía. Bueno, ¿cómo crees que el reconocerte en tu voz, esa dicotomía en el tono del habla, la capacidad de oír y reproducir estos acentos, la música, cómo crees que entra todo eso en la lectura? ¿Cómo lo interpretas tú?

M.P. A la hora de leer poesía, no de escribir, ¿correcto?

A.M. Precisamente.

M.P. Creo que cuando leo poesía trato, o en algún momento pensé que lo que tenía que hacer era tratar de neutralizar todo lo posible, de neutralizar todo. Como si la experiencia del que escucha fuera lo más parecido posible a la experiencia del que lee. Cuando uno lee, no lee una voz y no lee un acento. Tú puedes leer a un poeta mejicano o a un poeta chileno o a un poeta español o incluso a un poeta ruso traducido al español y no oyes acentos. Yo escribo poesía para que entre por la vista, o sea, escribo poesía pensada para ser leída, no para ser oída. Esa es una diferencia muy grande con respecto a otros poetas que tal vez trabajen de manera diferente, como dirigiéndose al oído o, desde luego, con respecto a la poesía de otra época. Por eso creo que lo interesante para mí era tratar de neutralizar todo, cualquier cuestión afectiva, cualquier cuestión geográfica, el acento nos coloca geográficamente, todo eso. También siempre supe que eso era una utopía, que es como un horizonte al que no se puede llegar; es que simplemente no se puede, el simple hecho de que la voz sea de hombre o de mujer por ejemplo, de adulto o de niño, ya es totalmente anti-neutro. Pero, bueno, es tratar de luchar un poco contra esa interpretación, no interpretar, que no haya nada psicológico en el timbre o en la voz, y eso era en cierto momento, hace unos años, cuando empecé a leer poesía en público o a preocuparme por eso. Ahora pienso que me da un poco igual, creo que me he relajado con eso y que no trato de hacer nada cuando leo. En general si tienes que leer un poema puedes concentrarte en eso y luchar, tratar de buscar esa especie de objetividad, pero como lo habitual es tener que hacer una lectura de media hora o de un rato largo, en la que también tienes que hablar, a veces antes y a veces después, es como muchísimo trabajo tener que hacer eso, me parece un esfuerzo que además sé que no va a tener ningún resultado. No sé, la verdad, si ése es el motivo, pero es como que prefiero relajarme y dejarme llevar y tal vez, ya que sé que hay por lo menos dos poemas, uno el que está escrito ahí y otro el que mi voz ofrece, ya que por lo menos hay dos poemas, y puede haber más versiones, de cada texto, digo, entonces cualquier poema de los que he leído hoy tiene varias versiones: una es la de hoy, otra es la de otro día que leí no sé dónde, cualquier poema tiene innumerables versiones, algunas están grabadas, otras no. Entonces tal vez sería interesante

comparar las ocho versiones del poema que tengo grabadas del poema que más leo en público y que están grabadas en recitales, en eventos; la gente graba estas cosas ¿no? y están en internet y están en distintos soportes. Sería interesante, yo desde luego no lo voy a hacer.

A.M. Tal vez lo haga un crítico, ¿no?

M.P. Bueno, a lo mejor eso le corresponde a otra persona que esté interesada en ello. También sería interesante mirarse al espejo todos los días durante una cantidad de minutos o de horas para ver como el estado de ánimo o lo que uno sueña afecta a la imagen de uno, pero no se puede hacer todo, ¿no?, no se hace. Esto es algo así. Entonces tengo la sensación de que cuando me pongo a leer trato de abstraerme de todo y meterme en el texto y de dejar que salga lo que salga cada vez y si sale una lectura que no me gusta, pues mala suerte.

A.M. Pero disfrutando, ¿no?

M.P. Tratando de disfrutarlo en el momento, aunque no sé si sería capaz de disfrutarlo al oírlo. Si media hora después, o al día siguiente, me ponen una grabación de una lectura en la que he disfrutado mucho, a lo mejor pienso es horrible como leí, pero bueno, no me importa mucho.

A.M. Te has relajado con respecto a algunos años atrás.

M.P. Sí, sí. Y creo además que es interesante, aunque sea fea la lectura o estúpida o vaya en contra de lo que yo creo que debe ser el poema, es verdadera esa lectura y entonces me interesa por eso también.

A.M. Lo que acabas de decir me parece perfecto. Antes dijiste que escribes 'para la vista', pero aunque encuentre su lugar en la página el material de la poesía es fónico, sonoro; y aunque entre por la vista nuestra forma de interiorizar el lenguaje es la interiorización de una voz que en cierto modo funciona como cuando nos hablamos a nosotros mismos y nos estamos escuchando. Pues, en la escritura hay dos momentos que me interesan, uno es el momento auroral del poema, cuando el poema va a surgir, y otro momento que es el momento final del poema en el que el autor tiene que darlo por hecho. Mi pregunta sería qué rol tiene la voz física, aunque no sea realmente pronunciada, en tu quehacer poético en relación a estos dos momentos.

M.P. Me parece que es verdad que para los que tenemos una formación convencional, o sea, no los ciegos o los sordos, que sus enfoques y sus maneras del llegar al lenguaje son tan diferentes, para los que tenemos todos los sentidos, y ya sabemos, ya conocemos el lenguaje, digamos que ya lo manejamos con cierta habilidad, es verdad que aunque veamos... está tan asociado que aunque yo vea una palabra escrita, cada letra tiene un montón de connotaciones y algunas de ellas tienen que ver con el sonido, con cómo suenan, es decir, la 'ce' tiene distintas connotaciones de la 'ele' por muchos motivos, uno de ellos es porque es redonda y la otra es recta y tiene un ángulo recto, por ejemplo, pero también tienen connotaciones distintas por como suenan, por como uno coloca su propia

boca al decirlo. Son cosas, insisto, totalmente inconscientes. Sin embargo, aquí citaré a Roland Barthes que, en un libro suyo que para mí es muy interesante y del que, aunque lo leí ya varias veces, todavía creo que se le puede sacar más jugo, habla del placer de la escritura, pero de la escritura que él llama si no me equivoco *scriptum*. Con esa palabra se refiere a algo que no es la escritura como la conoceríamos en las diversas connotaciones cotidianas, sino a lo de la mano, a lo que la mano hace, a lo que hace una mano cuando coge un lápiz o un bolígrafo, ese placer, ese placer de... no sé cómo decir, cómo cuando uno... cómo... tú estás ahora tocando la migas que hay sobre la mesa o cómo cuando uno se toca los dedos, las uñas o hace rodar o aplasta un papel mientras habla. La mano, cuando escribe, aparte de todo lo que hay ahí metido de inteligencia, afecto, cultura, etc., hay algo que tiene que ver con lo material de las letras, con el aspecto visual material, no con el sonoro material. Se me ocurre un ejemplo hablando de eso. Mi hijo me ha servido para aprender muchas cosas de este mundo de la escritura y de lo que es pensar en el lenguaje. Me acuerdo de que un día, cuando todavía no sabía escribir, no sé si tendría tres o cuatro años, se puso a hacer unos garabatos en un papel. Le pregunté qué estaba haciendo y él dijo: «Estoy escribiendo». Esto es un poco lo de Barthes, me parece un ejemplo muy bueno. Como que el placer es al margen, es anterior al placer del significado, es anterior al significado, es anterior a «estoy escribiendo una carta que le va a decir a alguien cuánto lo quiero» o «estoy escribiendo una receta que va a permitir que alguien cocine este plato como lo cocinaba mi abuela», o el poema ¿no?, o lo que sea. Es algo que es un placer que tiene que ver con el proceso de ser de una cultura, con insertarse en una cultura, un niño ve que los padres y otras personas hacen eso y él lo hace y te está diciendo «soy de esta tribu», «soy de esta especie que hace esto y me da igual no saber hacerlo, yo lo hago como puedo». Como cuando juegan a cocinar, o como cuando juegan a cualquier cosa. Entonces, creo que la escritura, la mía por lo menos, no tiene que ver con eso, con el placer de hacer letras o de dibujar, la parte de dibujo que tiene la escritura con un lápiz, pero insisto en que yo me imagino siempre las palabras sobre la página. O sea, la escritura mía es colocar palabras sobre la página, por eso tal vez nunca he escrito poemas en prosa. No sé si es el único motivo, pero es un motivo que tengo que me parece clarísimo. Yo escribo prosa también, pero el poema en prosa, desde este punto de vista, no me interesa para hacerlo yo -no digo que no me interese leerlo- porque en la poesía, no sé si lo que más me interesa, pero una de las cosas que más me interesan en la poesía es la relación entre el verso y la frase. O sea, cómo se cortan las frases formando versos o como se suman a veces las frases formando versos, esa relación totalmente antinatural me parece muy interesante. Y es una relación visual: cuando leo en voz alta mis poemas trato de reproducirla a veces, pero a veces no. ¿Por qué? No lo sé;

por cuestiones arbitrarias, porque a veces hay algo que me parece más importante, pero a veces sí que corto, respeto ese corte. No sé si estoy contestando todo lo que tú has comentado pero todo eso tiene que ver con lo de hasta qué punto el sonido influye a la hora de escribir, yo creo que ni en el momento auroral, ni en el momento ése como de corregir o de ir dejando de lado un poema, dándolo por terminado, me importa mucho eso. A veces cuando estoy trabajando en unos poemas o en un libro y todavía estoy en esa fase de corrección, los leo en voz alta, pero no siempre lo hago y no considero que sea una cosa imprescindible. Es un lugar común y muchísimos poetas lo hacen y te lo van a decir o te lo han dicho ya. En un momento de esa fase de creación, se lee en voz alta para ver como suena no sé qué. Yo a veces lo hago, pero no me parece que sea importante y muchas veces no lo hago y creo que da igual, en mi caso por lo menos, no estoy diciendo que se equivoquen los otros. Me parece que el poema está para que entre a la mente a través del ojo, lo tengo clarísimo; o sea me parece mucho más importante que leerlo en voz alta, verlo en ordenador, por ejemplo. Quiero decir que yo escribo casi siempre a mano, con un lápiz o un bolígrafo sobre un papel, pero cuando uno escribe a mano las palabras no ocupan lo que ocupan cuando uno escribe con letra de imprenta o con un ordenador o lo que sea, entonces no tiene nada que ver con lo que se va a ver en el libro. Quiero decir que un verso que tiene siete palabras ocupa una cantidad de centímetros y el siguiente verso ocupa otra cantidad de centímetros y hay una relación entre estas dos longitudes que a mí me interesa. A mano he aprendido a calcular más o menos, pero no soy muy preciso y entonces necesariamente lo paso a ordenador, imprimo esa página y veo cómo funciona. En la fase de corrección eso sí que es imprescindible para mí, nunca podría darle a un editor un manuscrito con poemas escritos a mano sin saber cómo funcionan con las letras de imprenta, pero la parte del sonido no.

A.M. Vale, en este sentido y en relación a la caligrafía eres casi un poeta visual.

M.P. Yo creo que no. Creo que lo que yo entiendo por poesía visual es otro juego diferente de lo que yo entiendo por poesía, es otra cosa directamente. El elemento visual es importante, pero no diría que soy un poeta visual. Lo que sí diría es que, como todas las artes están relacionadas, si la poesía tiene que ver muy claramente con la música y también desde hace menos tiempo con la pintura, con lo visual, yo estoy más cerca y me importa más la parte pictórica que la parte musical. Dicho de otro modo, volviendo al ejemplo de antes, pienso que un sordo puede entender mi poesía al cien por cien, y un ciego no. Eso es lo que pienso, nunca se me había ocurrido plantearlo así, pero... [*se ríe*] ...pero pienso eso.

A.M. Tu cita de Barthes y el ejemplo de los garabatos de tu hijo me hizo pensar no sólo a la poesía visual sino también a la poesía asémica. Obviamente tampoco eres un poeta visual o asémico, pero sí me gustaría que

dijeras algo más con respecto a la relación que entre la longitud del verso y la frase. En *Temperatura voz* hay muchos versos terminado con una preposición: ahí el encabalgamiento, uno de los elementos más importantes del lenguaje poético, termina con una preposición que es una parte que articula el lenguaje. Me interesaba que leyeras ese texto precisamente para escuchar como lo entonabas, como moldeabas el tono en esos punto.

M.P. Claro. En ese libro, o concretamente en ese poema, no solamente hay versos que terminan con una preposición, sino que también hay algún poema que termina con una preposición. Que un verso termine con una preposición es un encabalgamiento entre dos versos, pero que un poema termine así es más, no sé como decirlo, es darle un lugar a la preposición, o quitárselo, mejor dicho: es quitarle su función original o su función principal de conexión entre dos ideas. A ver, quería decir muchas cosas con respecto a lo que has dicho... Ah, sí, lo que me interesaba más de lo que has comentado es lo de la poesía asémica. La verdad es que esto es una cosa que me parece muy llamativa. Yo doy muchos talleres de escritura creativa y cosas así, es uno de los trabajos que hago, y una de las ideas que me parecen, o de las frases que resumen mejor todo un mundo de pensamiento, es una frase que me gusta mucho de la pensadora francesa Hélène Cixous que dice «el sentido es el opio del texto» [cf. *Hélène Cixous y Jacques Derrida, Lengua por venir, Barcelona, Icaria, 2004, 29*]. Esta idea es muy interesante porque coge la frase de Marx y aprovecha la potencia de la frase que el filósofo alemán escribió hace 150 años y también porque formula de la forma más breve y más radical, esta manera de pensar en el lenguaje, o en el arte hecho con palabras. En realidad toda la poesía tiende hacia esa idea, o esa es mi visión por lo menos, y no es sólo mía, claro. Es como que vamos a jugar con las palabras o a trabajar con las palabras de una manera en que el sentido y lo que significa no sea lo que está en primer plano como hacemos siempre, siempre hacemos esto, ya que lo que importa del lenguaje es lo que significa, ¿no?, en la vida cotidiana en los periódicos, en todo, el 99,9% de los usos del lenguaje prescriben eso. Incluso en la novela, en los cuentos, en todo; pero en la poesía es como si dijéramos, desde que se trabaja con la rima, con la aliteración, con las estrofas, con los acentos, con todo esto, es como si dijéramos «el sentido importa, sigue importando, pero lo vamos a poner en segundo plano». Es la función poética de Jakobson, todo eso está allí. Entonces, es la formulación más brutal y a la vez ingeniosa que hay, y fácil de comprender también, que te llega como un puñal, «el sentido es el opio del texto». Yo preferiría pensar que la necesidad de sentido es el opio del texto, o la exigencia de que haya un sentido. Creo que el sentido en sí mismo no duerme necesariamente al texto, lo que lo duerme es el lector que exige un sentido o el escritor que lo impone.

A.M. ¿Exactamente en qué sentido dices 'que lo duerme'?

M.P. Bueno, al hablar del opio del texto, lo mantiene en un estado de letargo e inactividad, el texto queda dormido por el sentido como, en la frase de Marx, el pueblo queda dormido por la religión. El texto queda dormido por el sentido.

A.M. La frase 'el sentido es el opio del texto' apunta también a que la atención de la gente se va hacia el sentido y no hacia al texto en tanto que signifiante. Por lo que entendí del este concepto según lo que he leído de la filósofa italiana Adriana Cavarero, uno de los placeres del texto es precisamente lo de poder pronunciar las palabras sin que haya restricción lingüística en el sentido propio, gramatical de la palabra. Pienso en la lalación de los niños, al balbuceo cuando empiezan a hablar.

M.P. Sí, sí.

A.M. No sé si Cixous lo habla directamente, pero esto daría paso a preguntarles a los poetas si van más allá de este opio.

M.P. Claro. Por eso, a mí la idea que me parece interesante es: se puede buscar una actividad... a mí me gusta usar la palabra 'juego', pero me parece peligrosa porque mucha gente la toma como algo medio frívolo o poco importante y luego hay que empezar a explicarles el *homo ludens* y no tengo ganas, así que prefiero decirlo de otra manera... entonces, una actividad en la que se trabaja con otros elementos del lenguaje, no solamente con el sentido. Y sin embargo yo trabajo con el sentido mucho también, o sea, me interesa mucho eso, he escrito algunos textos en los que está muy lejos el sentido, muy en segundo plano, quizá este que te gusta a ti, el primero de los tres poemas que hay en *Temperatura voz*, el primero es el que más, por lo menos de los que he publicado, de los que yo he hecho, es el que más se centra en el sonido y en otras dimensiones del lenguaje. En lo visual también, en las asperezas. Me acuerdo que cuando escribía eso pensaba mucho en otra dimensión. Estamos hablando del ojo y del oído, pero hay otra cosa que es el tacto de las palabras, y yo veía muchísima aspereza en ese poema y quería trabajar con la aspereza antes de escribirlo, era como una idea que tenía previa a la escritura. Quería que fuera áspero, no sólo por el sonido, sino por la sintaxis, por el encabalgamiento y por el vocabulario también. Es que hay palabras más ásperas que otras, unas sintaxis más ásperas que otras.

A.M. Eso lo noté. También porque el título es una sinestesia: para sentir la temperatura de la voz hay que tocarla. La aspereza de la que hablas sobre todo la noto en los encabalgamientos, en la posición de las preposiciones, en la sintaxis. Todo eso me daba la impresión que al leer el texto con mi voz, el texto la estaba torciendo y eso para mí es muy interesante. Igualmente interesante puede ser también leer un poema del siglo XVI donde todos los acentos están en su lugar y hay rimas fuertes. Cuando me decías que la poesía utiliza figuras retóricas del sonido como las rimas, los acentos, las pausas, entiendo que para ti - a pesar de que sea importante

lo visual – también hay, dentro de la escritura poética, figuras del sonido que te interesan. ¿Cómo ves esto?

M.P. Creo que en realidad todo esto son cosas que pensamos después de la escritura. Y que, por lo menos en mi caso, son bastantes limitadas. Quiero decir que yo releo mis libros, pienso sobre ellos, leo lo que escriben otras personas y a veces, pocas, hablo con gente sobre lo que hago. Sin embargo, tengo la sensación de que cuando me pongo a hablar, yo mismo descubro cosas que no había pensado sobre lo que hago. Con esto quiero decir que no lo he pensado mucho, no he hecho un ejercicio de reflexión muy serio y muy profundo sobre lo que yo escribo, no sé por qué... Podría haberlo hecho... Es como lo de la voz que decíamos antes. Hay muchas cosas que hacer y ésta no es de las que más me han interesado; pero sí, creo que en el momento de escribir todo lo que se pueda utilizar sirve. Yo trato de escribir así, eso sí que es una cosa que es consciente, igual que desde el punto de vista temático me sirve. Pienso, teóricamente por lo menos, que todo puede servir. A lo mejor no utilizo todo; o todos los registros posibles, pero sí que me parece que todo puede entrar y que un poema debería ser un lugar que acoja esa heterogeneidad y también lo pienso desde el punto de vista de lo que estamos hablando. ¿Cuáles son las armas de un poema, o los puntos fuertes donde se juega? El sentido es uno, el sonido es otro, lo visual es otro. Hay una serie de elementos y trato de usarlos de algún modo. Insisto: lo del sonido, a lo mejor es un sonido que no tiene que ver con la fonación sino con otras cosas. No sé como decirlo sin sonar muy místico... [*se ríe*] ...sería un sonido mudo, un sonido silencioso.

A.M. Heidegger.

M.P. El mudo o el sordo que lee también capta unos ritmos y unos sonidos.

A.M. Una voz interna al lenguaje.

M.P. Claro.

A.M. Sí, está bien. No quiero forzarte a decir algo específico. Tu posición me parece bastante clara. Hay un libro de Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte*, en el que se habla de la voz muda, de *Stimmung*, término alemán que quiere decir también 'armonía' y se refiere a una voz no sólo física [*está relacionado al término Stimme que significa 'voz'*], sino metafísica también. Pero bueno, ¿acaso has escuchado otra persona leer tus textos en voz alta? y ¿qué te pareció?

M.P. Alguna vez. Ha habido muy pocas veces que he escuchado algo así. Alguna vez he escuchado algo, pero no recuerdo ninguna impresión de ningún tipo sobre eso. Sí que ocurrió una vez, hace un par de años, que hicieron una obra de teatro con un texto mío, con un texto que era un texto teatral, no era poesía. Fue una experiencia bastante interesante y decepcionante por cosas que no vienen al caso. Interesante porque, incluso lo que estaba bien hecho, me parecía totalmente ajeno. Se trataba de una obra de teatro muy convencional, había una serie de personajes y

cada uno lo representaba un actor o una actriz y todos hablaban y leían o decían correctamente en español las frases que yo había escrito con el sentido acompañando al sonido y todo eso. En todo caso, me parecía que eso no tenía nada que ver con lo que yo había escrito. Era la misma experiencia de la propia voz grabada en un magnetófono, pero multiplicada por mil. Es curioso porque no era mi voz, eran mis palabras, pero no era mi voz lo que yo estaba escuchando; eran mis palabras con esas voces y me parecían ajenas. Había una cosa muy desagradable también, como muy de... no sé como decirlo... esto no es la verdad, esto no es la realidad, como estar en un mundo paralelo... me imagino que también una persona que se dedica a escribir teatro habitualmente o guiones para películas o televisión se acostumbra a eso, igual a un cantante o un locutor de radio se acostumbra a su voz. Pero esa primera experiencia fue, insisto, como cuando oyes tu voz pero mucho más fuerte.

A.M. Antes me hablabas de los poetas españoles que has leído con tu propia voz interna, con tu propios ojos, ¿te ha pasado de escucharles luego en vivo? y ¿qué tipo de reacción tuviste ahí?

M.P. Bueno, eso también debe ser un lugar común, ¿no? Todo el mundo dice que no todos los poetas... Que alguien sea poeta o que escriba más o menos competentemente no significa que sea capaz de leer más o menos competentemente. De hecho, lo más probable a priori es que esos dos talentos no se den en la misma persona. Si hay alguna gente que nos parece que lee muy bien quizá sea porque nos ofrecen la lectura tal como la imaginábamos nosotros antes o porque a lo mejor nos ofrecen la lectura de ese autor o autora que no habíamos leído y que encaja con cierto ideal nuestro previo, de como debe ser leído este tipo de poema, o de poemas que hablen de esto o que funcionan de esta manera técnicamente, lo que sea. Lo que creo también es que a veces hay esas sorpresas como que has leído a un autor, te lo has currado mucho, lo tienes trabajado, lo conoces en el libro y cuando oyes su voz por primera vez o las primeras veces, te parece que algo no encaja. También a veces ocurre, para decir algo positivo, que te parece que la voz o la lectura añade, potencia, te permite ver el texto desde otro lugar y lo que se ve desde otro lugar es enriquecedor. Entonces está bien escuchar a los autores leer, ¿no? Pues, sí, me ha pasado yo creo que de todo, todo tipo de cosas, es decir, todas esas experiencias que son posibles, que son las que se me ocurren como posibles, las he tenido. Lo que creo también, y es lo que me parece más interesante de todo, es que cuando tú ya tienes identificada la voz de un poeta, porque lo has escuchado varias veces... Tampoco hace falta que lo hayas escuchado cien veces, con escuchar a un poeta tres o cuatro veces ya lo tienes ahí, como que lo has registrado. Entonces hay poetas que uno escucha varias veces porque te gustan o porque son amigos y tienes interiorizada su voz, su manera de leer y cuando lees algo nuevo o algo que no habías leído antes, le pones al texto una voz que ya no es

la tuya, le pones esa voz. Me gustó mucho lo que decías de que el poema te hace cambiar tu propia voz, como una partitura no convencional hace que el interprete cambie su instrumento, toque otro instrumento, tenga que hacer cosas que no sabe hacer. Entonces esas voces de los poetas que tenemos interiorizados las tenemos ahí metidas y aparecen cuando leemos algo suyo; y a veces puede que aparezcan de una manera injusta o equivocada. No sé si es verdad esto, no recuerdo que me haya pasado, pero me parece posible que cuando leo un libro de un poeta que me gusta mucho y que conozco su forma de leer, lo leo con su voz, con la síntesis, con el recuerdo que yo he hecho de todas sus voces. Sin embargo, luego oigo cómo lee algunos poemas nuevos y los puede leer de otra manera distinta, porque la voz no se ha terminado ahí, no se ha terminado en el 2016, con el último libro; su voz ha seguido y va a seguir evolucionando, desarrollándose o buscando registros. Este tema me parece muy interesante, no por la voz en sí, que eso no me interesa tanto, o sea, habiendo instrumentos de música tan increíbles como los que hay, creo que la voz da un poco igual. Sí me parece interesante porque es una metáfora extraordinaria de la escritura y del pensamiento. Hablando de la voz simplemente, leyendo a un foniatra, podemos aprender cosas muy interesantes sobre la escritura. Es como un espejo en el que se ven otras cosas, pero que se pueden aplicar a lo que a mí me interesa.

A.M. No estoy completamente de acuerdo de que sea sólo una metáfora. En mi caso, me gusta considerarla un método para entender ciertos procesos que utilizan los poetas en el proceso creativo. Me interesan sobre todo porque son los que se despiertan de ese significado, se deshacen un poco de ese opio del texto y utilizan todo lo que tú has estado diciendo, todas las armas que hay, dependiendo también del medio con el que o en el que trabajan, si es la página, si es el ordenador o simplemente su propio cuerpo. A lo largo de la historia la metáfora de la voz se ha utilizado muchísimo, en la filosofía y en la crítica. Es una metáfora altamente polisémica y muy sugerente, pero dentro de lo que me consta todavía nadie se ha fijado en utilizar la voz física para enfrentar críticamente la creación poética, la escritura poética. No sé, a lo mejor me estoy equivocando, pero me gustaría ver si esto me lleva en alguna parte.

M.P. Claro, claro, yo no digo que sólo sea una metáfora. Digo que lo que a mí me parece muy interesante es esa dimensión, o sea, usarlo como metáfora. Me parece que es una cosa que está hablando de muchas cosas, es psicología, es acústica... Hay muchas cosas ahí metidas, pero es como si dices: «la música se puede estudiar desde un punto de vista acústico», es decir, «por la cantidad de vibraciones que produce cada nota particular», o «a partir de los timbres que cambian en función de longitudes de ondas», etc. A mí este enfoque de la música no me interesa, pero no digo que lo que me interesa a mí sea el único enfoque posible. A mí me interesan más bien la armonía, la melodía, la composición, la interpreta-

ción, etc. Sin embargo existe también ese otro enfoque, claro. Entonces es un poco eso: lo de la voz me interesa para hablar o para pensar en el pensamiento o en la parte psicológica, en cómo se constituye una personalidad, algo así, ¿no? Pero...

A.M. En esto estamos completamente de acuerdo.

M.P. Pero, por ejemplo, sería posible y, de hecho, existen poetas y músicos, o mejor dicho, poetas y/o músicos, que trabajan de manera que su materia es la voz, y no las palabras.

A.M. La poesía sonora.

M.P. Claro, yo diría que mi materia es la palabra. Hay otros que dirían que no, que su materia es la voz y entonces lo que hacen, aunque usan palabras y las palabras tengan un significado, es otro tipo de trabajo. A lo mejor es la misma disciplina, no me importa eso, pero es otro proceso. Pero, bueno, me parece muy interesante todo eso.

A.M. Por eso estoy haciendo este trabajo con los poetas como tú que en principio no les interesa tanto la cuestión de la voz y no con los poetas que se dicen sonoros. Más allá de la teoría sobre ese material vocal, o material 'voz', que han producido, creo que es más interesante tu perspectiva, ya que no renuncias a utilizar la palabra en que el significado es inescindible del cómo la dices. Y, aunque sea un sonido mudo, como tú has dicho, la palabra sigue manteniendo ese sonido, sigue manteniendo esa materia que yo llamo 'materia voz' y que es parte integrante de la construcción del texto también en tanto que partitura. Cuando escribes unas palabras en un texto poético y yo soy tu lector, aunque yo lea en voz baja, aunque lea sólo para mí, en cierto modo tú estás torciendo mi lectura. Y la primera vez que te escucho leer ese texto, que escucho tu voz que es la voz del autor, que veo como estás articulando ese texto también surge una relación interesante. Por ejemplo, fue muy bueno escucharte leyendo el texto de *Temperatura voz* porque, mientras te escuchaba, estaba intentando acordarme de cómo lo había leído yo. Surge una comparación que me parece algo muy interesante, ¿no?

M.P. Estoy pensando en un ejemplo que a lo mejor es un poco tonto pero que tiene que ver con todo eso que decíamos de cuando escuchas tu propia voz por primera vez y luego te vas acostumbrando. Algo que yo recuerdo como una experiencia de los dieciséis años, cuando escuchaba grupos de música pop, rock, etc. Entonces, digamos que yo conocía una versión de una canción, una versión que podría ser en directo. Esa era la primera versión que yo conocía, lo primero que yo identificaba de una determinada canción y la escuchaba mil veces, y al cabo de un tiempo conocía la versión en estudio que el mismo grupo había grabado dos años antes o dos años después. Claro, era diferente y al principio siempre era mejor la primera versión que yo conocía. Eso me parece un comentario muy interesante sobre la independencia de nuestro criterio estético, como que 'siempre' te gusta más lo primero que conoces, ¿qué casualidad, no?

No puede ser casualidad: es evidente que estamos totalmente condicionados por esa experiencia y que allí hay un valor psicológico conservador, como diciendo «me gustan que las cosas sean como yo creo que son», en contra del cambio. Sin embargo, cuando luego pasa el tiempo y te gusta de verdad ese grupo o esa canción y te familiarizas con las dos versiones, es como que la mente de algún modo se abre. Me acabo de acordar de ese verso de Wallace Stevens que dice «I was of two minds» de ese famoso poema «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird». Se trata de una serie de poemas muy cortos y en uno dice eso, «yo era de dos mentes», o no sé cómo se traduciría eso, «yo tenía dos mentes», «yo era dos mentes», diría yo [*en realidad Wallace Stevens, en el segundo poema breve de la serie, dice «I was of three minds, / Like a tree / In which there are three blackbirds.»; lo de 'two minds' es una locución idiomática del inglés que sirve para expresar indecisión; en su texto Stevens juega con eso exagerándolo*]; bueno, eso quiere decir que puedes de verdad entender o habitar dos versiones distintas de una canción sin conflicto, sin tener que elegir una, como estar en dos lugares a la vez, simultáneamente.

A.M. Eso me parece interesante y en línea con lo que al principio decías con respecto a la posibilidad de comparar todas las lecturas igualmente válidas que has hecho de ese o aquel poema. Esto es uno de los ejercicios que en ciertos casos se pueden hacer. Cada lectura es diferente aunque se lea el mismo poeta, aunque se produzca más o menos en las mismas condiciones y no hay una que sea mejor que otra, sino que están todas en el mismo plano. Al compararlas el crítico puede sacar algo, yo creo. Un ejemplo que me parece interesante es el que Claudio Rodríguez que tiene dos grabaciones de «Siempre la claridad viene del cielo», primer poema de *Don de la ebriedad*. Son dos grabaciones básicamente diferentes en las que Rodríguez lee el texto de forma diferente y, sin embargo, en ciertos puntos la lectura del poema es casi igual a pesar de que hayan pasado quince o veinte años.

M.P. Claro.

A.M. Estos también son datos que a mí, como crítico, me interesan. Especialmente hoy en día que hay y se producen tantos materiales audiovisuales y que gracias a Internet son tan fácilmente asequibles. Tú mismo has dicho que te han grabado muchas veces leyendo.

M.P. Claro, claro. Es muy interesante lo que dices porque podría ser que cuando yo escucho la primera versión de una canción o tú escuchas una versión de las lecturas de Claudio Rodríguez todo tiene el mismo valor, todos los elementos que aparecen en su lectura tienen el mismo valor, todos son igualmente necesarios o contingentes. Si escuchas ocho lecturas de Claudio Rodríguez y hay elementos que se mantienen en las ocho y otros elementos que varían es como que él te estuviera diciendo «esto es necesario, esto es contingente» y esa información es muy interesante para entender o para pensar sobre un creador. Aunque puede también

que eso no tenga que ver con lo necesario y contingente sino con los lugares en que uno está cómodo y ya está.

A.M. Pero si estás cómodo precisamente allí...

M.P. No sé si significa algo en este otro plano.

A.M. Bueno, el discurso crítico siempre hay que colocarlo dentro del horizonte poético del poeta que estamos investigando, del libro particular, del mismo poema, etc. Es el trabajo que hace el crítico, ¿no?

M.P. Claro, claro. Hace poco estaba pensando en una cosa que estoy escribiendo en la que hay un personaje que es un novelista y que quiere escribir una novela que ocupa doscientas páginas y que sea toda un relato sobre un llanto. Sobre un rato en el que alguien llora; o sobre un coito, o un acto, un gesto cualquiera que se puede describir o explicar, indagar en él durante doscientas página. Yo no lo voy a hacer, pero como me gusta la idea, pues, en la novela que estoy escribiendo hay un personaje que dice que lo quiere hacer y me parece que esto sería lo mismo. Como la diferencia entre la lectura de este poema y la de este otro poema, en Claudio Rodríguez o en quien sea, y dedicar, no sé, una tesis doctoral a eso. O sea, las cosas habría que analizarlas así, en realidad, para poder ver de otra manera, más allá de lo que vemos superficialmente que es «aquí ha cambiado» o no sé qué.

A.M. Sí, lo entiendo muy bien y me gustaría intentarlo...

M.P. No, no, déjasele a otro... [*se ríe*]

A.M. No, no... [*me río*] ...pues, no sé si lo voy a conseguir, pero me gustaría intentar analizar las grabaciones que estoy haciendo para Phonodia en relación a los textos. Por ejemplo, en tu caso sería interesante analizar como tratas el encabalgamiento en la lectura que hiciste. En este sentido te estoy utilizando como cobaya...

M.P. Como conejillo de Indias. Me gustaría que me dijeras, cuando lo hagas, cuál es el resultado porque creo que lo que deberías hacer y, de hecho, lo he pensado hoy mismo cuando estaba leyendo y creo que lo pienso cada vez que leo en público, es que no todos los encabalgamientos son iguales. En algunos sigo prácticamente sin hacer una pausa, ya que me interesa más la frase, la sintaxis, y no se oye el encabalgamiento, en otros lo hago muy violento, en otros medio disimulado medio evidente. Es decir, no lo hago siempre igual, a veces lo hago mal, a veces no lo hago como quiero, pero desde luego lo que quiero y lo que sé que hago... o sea en esta lectura me he dado cuenta que lo he hecho de estas tres maneras por lo menos una vez en cada caso. En los de *Temperatura voz* que me has pedido tú, he cortado mucho porque son los más ásperos, porque funciona así. En los poemas de este otro libro que son todos poemas muy largos, de varias páginas cada uno, hay encabalgamiento todo el rato y tiene su sentido, me parece que es más suave y junto más un verso con el siguiente.

A.M. Y esto tiene que ver con el texto. Siempre es la relación entre sentido y sonido, entre texto y voz. Eso es lo que está en funcionamiento siem-

pre, como en el caso de Rodríguez que en su escritura utiliza mucho el endecasílabo y cuando lee se pasa por encima de la métrica.

M.P. Claro.

A.M. Rodríguez utiliza la métrica como un molde en la que encaja el poema, pero al leerlo parece que le da más importancia a la sintaxis. Antes te hice una pregunta a la que no me has contestado y que tiene que ver con lo visual. En tu caso el molde no es la métrica, sino, como tú dices, lo visual en el sentido de la longitud del verso. Y sin embargo, en ciertos momento también hay esa necesidad de resaltar la sintaxis y te saltas el encabalgamiento. No sé si quieres contestarme ahora, pero sí hay siempre una tensión muy fuerte que tiene que ver con la escritura.

M.P. Tiene que ver con la escritura y con la concepción de lo que es la poesía incluso. Estoy pensando que es interesante lo que dices de Claudio Rodríguez. Yo diría también que él, además de utilizar metros muy cerrados, muy tradicionales, muchas veces rima, sus poemas riman y no se nota que riman; es acojonante eso, ¿no? Es como que riman porque está obligado según algún preceptor interno que él tiene. «La poesía tiene que rimar» o «este poema tienen que rimar» o lo que sea; pero ni siquiera cuando lo lees tú de la página, donde al final de cada verso hay una palabra que rima con la del verso siguiente o con la de arriba, no te das muy bien cuenta. Es como que no llaman la atención tanto como en un poeta tradicionalmente rimador. Es curioso eso, que él transmita esa sensación del mismo modo que pasa con su poesía, que transmite la sensación, a ver cómo lo digo, de hermetismo, cuando está diciendo las cosas muy claras. Entonces pasa lo mismo en esos otros niveles, también del de los acentos, de los metros y de la rima. Yo creo que era una persona que... esto ya me parece muy audaz decirlo, pero creo que estaba, a ver como lo digo, que tenía como unas concepciones más modernas de las que él mismo podía aceptar. O sea, que otra persona habría dicho «no hace falta que rime» ya en esta época. Es del año '53 su primer libro, ya hacía mucho que no hace falta que la poesía rime, ¿para qué rimar?

A.M. Sí. Creo que Rodríguez era mucho más moderno de sí mismo, como tú has dicho, de su concepción de la poesía. Era mucho más moderno de lo que él pensaba que podía ser.

M.P. Claro, algo así.

A.M. Mariano, muchas gracias por tu tiempo. Considero importante que los poetas hablen de este ejercicio de lectura en voz alta y de lo que piensas con respecto a la propia voz. Esta conversación ha sido para mí muy agradable y te agradezco mucho. Si quieres añadir algo más, adelante.

M.P. No, la verdad es que me he quedado con la sensación de que ya está hablado. Yo también lo disfruté mucho y espero que la conversación no termine por apagar el micrófono. Hablar de estos temas es enriquecedor.

A.M. Me alegro mucho.

2.16 María Eloy-García



PHONODIA-M.E.G.

Málaga, 3 de agosto de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Hace poco hablábamos de que hay poetas que leen muy bien y poetas que leen muy mal y eso es algo que se suele decir.

MARÍA ELOY-GARCÍA Sí, claro. Normalmente un poeta escribe para sí mismo y para un lector ideal concebido por sí mismo, no tanto para ser leído en voz alta. El poeta se preocupa del libro, digamos, en voz baja, no del libro en voz alta. Cuando hay que comunicar hacia afuera, al público, le faltan recursos porque no le puso tanto interés, no mimó igual las dos cosas.

A.M. Estás hablando de un poeta, digamos, tradicional ¿no?

M.E.G. Bueno, casi de cualquiera, la verdad. El poeta que lee bien, lee bien porque se ha preocupado de que esa comunicación se dé. Tímidos somos casi todos y la timidez que provoca leer tu obra en público nos pasa a todos y eso hay que superarlo de todas maneras posibles porque si no ¿para qué vas a leer?, ni se te ocurriría. Los poetas que no tienen esa preocupación tal vez creen que la propia obra es sustento único, en sí mismo. Es verdad que al leer se puede decorar, si la comunicación es más fluida y más comprensible, pero también es verdad que cada poeta tiene su momento. Mira, yo tenía aquí en Málaga un festival que se llamaba «Irreconciliables» porque quería juntar gente escénica y gente que leyera para sí mismo. Se quería dar el espacio correcto a cada uno, ya que el que lee para sí mismo es como más monótono, pero también más dependiente de la voz y necesita un espacio y un micrófono que se escuche bien y que el público esté muy cerca. O sea, necesita protegerse. Si le das eso, es posible que funcione mejor. Sin embargo, no vayas a poner una persona así en un bar porque es imposible: se lo come el espacio. Hay que mimar el espacio. Cuando invitas a un poeta le tienes que dar su espacio. Ahora bien, a un escénico sí lo puedes poner en un bar porque se come el espacio. En cambio no lo pongas en un salón de actos, porque ya lo estás matando (de todas formas un salón de actos mataría hasta al mismísimo César Vallejo). Creo que cada poeta tiene su lugar y no es ni mejor, ni peor... pero sí que también eso tiene que ver con su preocupación por comunicar... si no te preocupas porque se te entienda, no leas, no lo hagas, déjalo en el libro.

A.M. ¿Y en tu caso? Por lo que he entendido te preocupas mucho de la comunicación, ¿es correcto?

M.E.G. Mucho, muchísimo. Algo que también tiene su trampa, ya que los poetas somos muy adictos a lo que opinen los demás: ¿por qué ha comunicado o por qué no? Entender cómo, o cómo no supe comunicar, y me pongo nerviosa y uno se hace siervo de esa situación. Pero siempre me preocupa más la forma de comunicar que el poema en sí. Siendo completamente honesta, estoy en proceso de superar todo eso; es decir, a lo largo de tu vida vas cambiando de estilo, yo me aburro mucho de hacer siempre lo mismo, no me gusta repetir y el estilo diferente exige lecturas diferentes (hay que cambiar ambas cosas si quieres que sea redondo en la comunicación). Hay poemas mucho más íntimos, incluso 'crípticos', si quieres llamarlo así; estos poemas me resultan más difíciles de leer, por otro lado tienen un aliciente casi de reto, pero no entran igual al público. Siempre estoy buscando la forma de llegar, cómo sea. Soy muy exigente en general, mucho, a la hora de comunicar, dentro y fuera... dentro, es decir, a la hora de escribir el libro. Yo puedo tirar poemas sin problemas, cinco, seis, «ah, esto no me sirve» y seguir, seguir, y tardo en un libro, pues, ¿que sé yo?, en función a lo que tiro podría tardar años en escribir un libro.

A.M. Bueno, me parece que hemos empezado esta entrevista muy bien.

M.E.G. Con respecto al tema de la lectura en público controlo bastante, también desde el otro lado, no sólo desde el lado de mi persona como lectora, sino desde la posición de quien organiza lecturas (he sido público tantas veces). Mi organización tiene que ver con el hecho de haber sido público mucho, de hecho, no hay más remedio que ser público, vamos a muchas lecturas de poemas. En la gran mayoría te aburres un poco, primero porque no hay control del tiempo: dale a un poeta un micrófono... tela marinera... [se ríe] ¡Si le das un micrófono no parará nunca! No parará nunca porque no hay nada mejor que hablar de uno mismo, evidentemente todos somos ególatras aquí, ¡mucho, muchísimo! Media hora es perfecta, más allá de eso, estás dando el rollo, porqué la concentración de calidad, en veinte minutos voló. Eso evidentemente es igual en la persona que lee y en la persona que recibe, y me preocupa. Por eso prefiero ser breve y exacta. Alguien siempre te puede fascinar, pero que más allá de media hora es muy difícil quedarte con algo.

A.M. Para volver al tema de la voz, quería preguntarte algo. Normalmente la primera pregunta que les hago a todos los poetas es: ¿te gusta tu voz?

M.E.G. Cuando me oigo no. Grabada no me gusta nada. Porque parece que estoy muy segura de las cosas. Yo creo que es como una autodefensa. En realidad, a medida que cumplo años, si algo tengo por seguro es la duda de todo. Sobre todo la facilidad con que la verdad se me disuelve. Yo pensaba que iba a ser como mi abuela que era del Opus y que tenía la verdad absoluta. Y no. Parece ser que llevo otro camino. La duda para todo, para casi todo. Certezas tengo pocas y cada vez son más físicas.

- A.M. Antes me estabas comentando de la voz y ahora pienso en esa voz física.
- M.E.G. Sí, pero esa voz física la veo como de una tipa que no soy yo, porque me veo muy segura a la hora de hablar, y no; demasiado vehemente, en el sentido de tener muy seguras la cosas, y no...
- A.M. ¿Y eso cuando hablas?
- M.E.G. Cuando hablo no, cuando me escucho grabada es cuando me doy cuenta de esa seguridad tan extraña que aparento.
- A.M. Y cuando estás leyendo tus poemas, ¿cómo funciona esa voz física tan segura? ¿Cómo la sientes?
- M.E.G. Es que no me veo a mí misma, no me reconozco. Creo que soy muy insegura en general y no me reconozco de alguna manera. Es como cuando me miro, tardé muchísimo tiempo en reconocermé físicamente. Todo lo físico me cuesta, porque es como si hubiera disociado desde muy pequeña mente y cuerpo. Uno lo trabajaba mucho y el otro lo tenía como un poco, digamos, menos trabajado. El cuerpo lo tenía enormemente poco trabajado y la mente la tenía muy trabajada. Se me desarrolló mucho más la mente del cuerpo que dejé abandonado. Ahora con los años recuperaré el cuerpo. Con cierta satisfacción. Es como si siempre hubiera estado disociado.
- A.M. Hablando del cuerpo, ¿dónde pondrías la voz dentro de tu cuerpo? ¿Dentro del casillero de la mente o en el casillero del cuerpo?
- M.E.G. Creo que el casillero cuerpo, porque todo lo que hay dentro de ese mundito interior, está abastecido. Lo que se proyecta es siempre más frágil, por eso la pondría allí y por eso no me reconozco.
- A.M. Hablas de proyección...
- M.E.G. Sí, es un mostrar, porque hablar es un mostrar...
- A.M. Sin embargo toda proyección tiene un foco de partida...
- M.E.G. Sí, es un mínimo interior y un mucho de pose... [*se ríe*] Más que pose... no pose, no, porque pose sería demasiado falso y ten en cuenta que yo creo que la poesía como el arte en general es un no parar de artificio. Evidentemente, para que se den las sensaciones, tienes que hacer un artificio, de un grano hacer una montaña, o al revés. Es mucho más fácil provocar sensaciones de una manera comunicativa, pero en esa comunicación que se pretende hay mucho de ensayo también. Es complicado, es la primera vez que lo pienso, si te digo la verdad, pues, gracias por el psicoanálisis... [*se ríe*] ¡Qué duro trabajo es el tuyo! [*se ríe*]
- A.M. Sí, en efecto me encuentro con cada cual... [*me río*] Bueno, volvamos a lo nuestro. Con respecto a lo que decías de la proyección de lo mínimo interior, de ese mundo interno tuyo, ahí ¿qué es lo que pasa cuando estás a punto de escribir un poema? E refiero al momento de la inspiración, término que me gusta pensar como el espacio en el que se da el sonido

de una voz interna, esa voz que resuena aunque no es hablada, a menos que tú no vayas por la calles recitando los poemas.

M.E.G. Fíjate que hay veces que me dan ganas de ponerme un teléfono al oído para que no parezca que estoy hablando sola. Es que me pasa mucho, porque el poema necesito oírlo, necesito leerlo en voz alta y cuando voy por la calle... Mira, el otro día, iba por la calle y me venía el poema y se me iba a olvidar - porque yo tengo una memoria horrible - así que me metí en un banco, en una caja de ahorros, cogí un papel y apunté: «chicle, perro...» ...hice una lista. Yo sabía lo que significaba y para que no se me olvidara el poema anoté algunos puntos y cuando me vine para casa con la lista escrita escribí el poema.

A.M. Lo tenías en la mente hablando, de memoria...

M.E.G. Sí, es que como no lo aproveche en el momento se va. Y no caí en grabarme con el móvil porque no lo llevaba, que si te grabas es mucho mejor. Se ve que soy de otra generación, no llevaba el móvil, salí sin el móvil, salí con el monedero nada más.

A.M. ¿Y los poemas te surgen así normalmente?

M.E.G. No siempre.

A.M. Pero en este caso te surgió con toda su materia sonora, con toda la voz, ¿correcto?

M.E.G. Sí, y tanto es así que en casa me bastó ver algunas palabras para saber que quería decir sobre esa palabra o que quería decir sobre aquella y el poema salió. Otras veces no sale, también te digo.

A.M. ¿Te vienen también de otras formas los poemas?

M.E.G. Sí. Mira, lo que quería decirte a propósito de la inspiración es que creo que llamamos inspiración o intuición a un trabajo concienzudo de experimentación, de visualización, de síntesis, todo eso a la vez. Cuando a uno le sale el poema ya en tu casa y de alguna manera, digamos, inconsciente, es que está en juego todo lo que él tiene acumulado y trabajado previamente, y como sale de una manera, digamos, muy redonda, uno puede pensar que algo te ilumina, que son las musas. Yo, en cambio, creo que es un trabajo previamente hecho. Por eso digo que muchas veces los poetas, tienen una especie de obsesión compulsiva, es que están enfocándolo todo desde ahí y desde siempre. Por eso, la inspiración o intuición ¿qué es sino un montón de experiencia de estímulos latentes?

A.M. Dentro del micrófono tu voz suena muy presente, muy clara, fuerte. Se nota que trabajas mucho con ella a la hora de escribir el poema. Cuando lo escribes ¿también lo lees en voz alta para ver si funciona?

M.E.G. ¡Sí, sí!

A.M. Y la voz ¿te sirve como herramientas para corregir?

M.E.G. ¡Sí, sí, perfectamente! De hecho, yo tengo un proceso: escribo el poema, lo dejo un día abandonado, al día siguiente lo retomo, lo leo en voz alta y entonces corrijo o lo tiro. Normalmente lo exultante no me da buen resultado, con lo exultante me refiero a cuando estoy que voy

a escribir y no quepo en mí; cuando mi mente está a una altura que mi mano no llega. La mente va mucho más rápida que la mano; la mano es más tosca. Sin embargo, cuando estoy más sosegada mentalmente la mano va al ritmo. El proceso de mente y mano es curiosísimo: no van al mismo ritmo y hay que saber acompañarlas. Fíjate cuantos procesos de mentira hay en la creación: se da la experiencia, se instala en el recuerdo, de ese recuerdo pasa a la mano... y lo que llega a la mano... [*se ríe*] ...no tiene nada que ver con la realidad... [*se ríe*] ...¡afortunadamente!

A.M. Antes hablabas de los poetas que leen en público y de cómo es importante para ti eso de conseguir llegar, de la comunicación, sin dejar de lado la sustancia de lo que comunicas, de tener un anclaje en el texto...

M.E.G. Eso es fundamental.

A.M. ...pues, como tu voz está siempre presente, como está presente la lectura, la escritura, el texto se adapta a esa comunicación, ¿no? Yo lo entendí así.

M.E.G. Sí, lo has entendido perfectamente. Sí, claro. De todas maneras, esto genera siempre un proceso de aprendizaje. No solamente desde el punto de vista del escritor, de la escritura, sino del punto de vista de que hay que enfrentarte a la gente, al público, porque siempre es un enfrentarse; un mostrarse es un enfrentarse, más tarde o más temprano hay que mostrarse.

A.M. Y has escuchado alguien que no seas tú leer tus propios poemas, tal vez un actor, y ¿qué tal?

M.E.G. He tenido experiencias de todo tipo. Claro, otro asunto muy interesante es la interpretación con la lectura. Cada persona interpreta de forma completamente diferente, entonces de repente parece que el poema no es mío, que es de otro, automáticamente es de otro. Mira, una vez con un grupo de poetas hicimos una proba interesante en Málaga: salimos a leer y cada uno leímos los poemas de otro, sin decírselo a nadie. ¡Eso fue una trampa mortal! Entonces hicimos la lectura y la gente no dudó en ningún momento que los poemas no fueran los nuestros, no lo dudó en absoluto. Pues, yo creo que a la hora de leer, de ponerte frente a un público, sobre todo si te conocen, enseguida piensan que el poema que estás leyendo es tuyo simplemente por cómo lo dices. En la forma de entender un poema, a la hora de leerlo quien lee da a quien escucha muchas pistas. Por eso leer un poema en voz alta es clave para que se pueda entender tu versión de él, y por eso digo que cuando otra persona lee un poema mío me parece diferente, no me parece mío.

A.M. ¿Crees que tiene sentido que yo grabe los poemas?

M.E.G. ¡Muchísimo! ¡Tiene todo el sentido del mundo, todo! Por supuesto, tienes toda la razón al grabarlos; de hecho, hay bancos de audios, archivos con las grabaciones de las lecturas de los poetas que son muy interesantes, donde puedes escucharles y eso da una pista maravillosa de por dónde van los tiros, es más eficiente que cualquier comentario

de textos que se precie. Mira, María Victoria [*Atencia*] tiene un disco de T.S. Eliot recitando, en inglés, que me enseñó un día que fui a verla y fue impresionante. No entendí nada, pero ¿que más daba? Es música, una cosa impresionante, y por eso digo que es muy importante.

A.M. ¿Cómo lo lleva lo de la música?

M.E.G. No escucho mucha música actualmente. De joven escuchaba más. Ahora sí, cuando la escucho me interesan muchísimo las letras. Eso me pasa también cuando veo una película y me interesa mucho el guión. Desde que era muy pequeña me llamaban la atención las palabras... Entiéndeme una cosa, de niña a mi mejores amigos les decía que si por favor eran tan amables de hacerme preguntas para que me viera yo obligada a decir una palabra que escogía y que a mí me gustaba pronunciar... [*se ríe*] ...así jugaba yo...

A.M. ¡Fascinante!

M.E.G. ...así jugaba yo de niña con mis mejores amigos.

A.M. ¿Y con las lenguas extranjeras qué tal? ¿Hablas otros idiomas?

M.E.G. No, por desgracia no. Rudimentos de inglés, pero muy poco... ¡ahora pienso que hablando otro idioma sería doble la diversión! Por ejemplo, mira, me encanta la palabra «inflorescencia» que es cómo presenta un árbol su flor... pues, esa palabra no la puedo usar así a las buenas así que tienes que encontrar las circunstancias para decirla. Otra cosa interesante con respecto a las circunstancias es que como me he pasado la vida leyendo cosas de otros también, pues lo que hago es recurrir a ellas contentamente, por ejemplo, viene una puesta del sol, y me viene Aleixandre y me lo recito.

A.M. ¿Te lo sabes de memoria?

M.E.G. Sí, claro, y es un placer... me lo recito a mi misma y no necesito ni abrir la boca. Bueno, si hay alguien conmigo mucho mejor, así se lo digo sin problemas; a mí me da igual, lo suelto... Si voy por un campo, me acuerdo de Jorge Guillén o de Saint-John Perce, el de *Anábasis* (1924), de él me acuerdo mucho viendo las palmeras. Es un autor muy antillano y con él me viene mucho ese clima. Esto me sirve mucho para distraerme, muchísimo, vamos, no paro de distraerme y cuando me gusta mucho algo termino memorizándolo.

A.M. Y cuando estás con un poeta nuevo, alguien que no has leído antes, lo vas leyendo y lo vas leyendo, te pasa de leerlo en voz alta...

M.E.G. Sí.

A.M. ¿Y te parece entender más o menos?

M.E.G. Me parece entender más sin duda ninguna. De hecho, casi preferiría leerlos en voz alta siempre. Lo que pasa es que cuando leo en voz alta es siempre una segunda lectura, no sé porqué, pero nunca es la primera. Nunca en voz alta es la primera lectura. Primero tengo que ver por donde va, tengo que tenerle el pulso al poema y ya cuando está pillado, es deleitarme con el sonido. El sonido es crucial. Sí, yo gozo con

el sonido. Por eso la pronunciación de las palabras para mí es importantísima. Pero fíjate que eso es un aprendizaje que yo he hecho sola, no he hecho absolutamente nada de escuela de dicción, todo esto ha sido sin querer. Quiero decir que soy puramente autodidacta. Ha sido una búsqueda también hacia esa intención de comunicar que es importante, porque además cuando me gusta un poema de otro, se tiene que enterar todo el mundo... [*se ríe*]

A.M. ¿Cual es tú relación con el espacio de la performance? ¿Te gusta leer en público y lo haces sin problemas? ¿Cuál es la línea entre el poeta performativo y el que 'simplemente' busca comunicar?

M.E.G. Mira, no sé, yo diría que soy una poeta que busca comunicar de muchas maneras. Puedo utilizar las manos, las piernas y el cuerpo todo. Me veo luego en los videos y me doy cuenta que hago movimientos que no controlo, pero tampoco sé me va la olla...

A.M. No entras en trance, ¿verdad?

M.E.G. No, no, tanto como en trance, no, pero sí que a causa de esas ganas de comunicar, de esa pasión por comunicar me muevo y manoteo mucho. Sin embargo, la performance me parece muy arriesgada. Yo necesito que sea todo perfecto, o por lo menos que el acto se adecúe a lo que creo y una performance exige un por qué, es decir, un para qué voy a aportar información que sea necesaria o, por lo menos, que sea armoniosa con lo que estoy diciendo. Hay que preguntarse si es pertinente, si no lo es. Yo creo que tiene que surgir de una necesidad de comunicar más allá, que no puedas controlar tú contigo mismo, con tu cuerpo, creo. No se me ha ocurrido todavía pensar si podía yo añadirle cosas a los poemas, que siempre es una investigación preciosa y que lo puedo hacer, pero todavía no he encontrado una cosa que sea perfecta y que aporte, porque si no aporta nada, ¿qué sentido tiene hacerla? Es verdad de que se trata de una investigación muy divertida, sería divertido investigar cómo podría yo comunicarme más y de muchas maneras diferentes, donde intervinieran más sentidos, pero para eso uno tiene que hacerlo muy bien. Tiene que aportar, si no aporta es que no tiene sentido. He visto muchas performance de ese tipo que tú dices, pero... he visto también algunas preciosas que venían muy al caso y que además daban otros sentidos, la voz iba por un lado y la experiencia por otro, eran muy graciosas, estaban muy curradas, pero eso necesita mucho trabajo, no creo que salga tan fácilmente.

A.M. ¿Has trabajado con otras personas poniendo en escena un poema o una lectura tuya con música o video? O acaso ¿prefieres hacerlo tú sola y controlarlo todo?

M.E.G. He intentando hacerlo con música; una música es muy delicada porque o se ensaya mucho y sale muy perfecto o cada uno va por su lado. Sin embargo, eso distorsiona en vez de aumentar. Alguien tiene que acompañar a alguien. Yo creo que primero tiene que haber una idea.

Si no hay una idea clara, si no surge esa idea, no tiene mucho sentido. Pero hay gente que lo hace muy bien. Hay gente que no necesita nada, con solo un micrófono sabiéndoselo de memoria. Saberlo de memoria es clave para la interpretación porque te permite más libertad de movimiento y hay gente que lo hace maravillosamente.

A.M. Al comienzo hablábamos de que es importare escuchar cómo leen los poetas más allá de que lean bien o mal.

M.E.G. Mira, fíjate que ahora le dicen a los poetas que leen mal que contraten a un actor para que lea por ellos... bueno, no, ¡un actor no! El actor va a dar su interpretación de los hechos, del texto, y yo creo que es enormemente interesante ver al mismo poeta con su actitud vital, con su identidad.

A.M. O sea que la lectura del poeta, como tú dices, es una lectura de autor, tiene cierta autoridad...

M.E.G. Claro, seguro, yo creo que sí. Bueno, la obra, desde su punto de vista, ya que está escrita, es un poco de todos, el que la lea la va a interpretar como le dé la gana y no es ni mejor, ni peor; cada uno disfruta como quiere. Pero sí que es verdad que el punto de vista del autor siempre lo va a dar el autor.

A.M. Y esa es información...

M.E.G. ¡Claro!

A.M. ...que el lector que sólo tiene que disfrutar lo disfruta y el lector avezado puede entender ¿correcto?

M.E.G. Sí, claro, porque hay poetas que leen así, un poco torcidos, que parece que se quieren esconder de los demás, y eso te está dando muchísima información con respecto a lo que está haciendo el poeta y cómo lo está haciendo. Por ejemplo, aún así, tiene el valor de enfrentarse a la gente que no es nada fácil; y ves esa infinita ternura, también, a la vez, muy interesante. Yo creo que lo importante es darle el espacio a cada poeta, eso es crucial. Si le das el espacio correcto a cada poeta, cada poeta se luce en su espacio. Y si van a leer cuatro poetas seguidos, pues, tienes que aplicar lo que yo llamo la 'jerarquía de la lectura': no puedes empezar con un poeta muy escénico porque matas al siguiente y tienes que empezar por la máxima concentración que es la persona más retraída y luego ir aliviando con respecto a la comprensión para acabar con el escénico. Si lo haces así, yendo hacia arriba, hacia lo más leve, todo se convierte paulatinamente en una fiesta, en una diversión maravillosa.

A.M. Bueno, María, la verdad es que para mí ha sido una diversión maravillosa charlar contigo.

M.E.G. ¡Igualmente te digo!

A.M. Muchas gracias.

M.E.G. De nada.

2.17 Abraham Gragera



PHONODIA-A.G.

Madrid, 25 de agosto de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Al principio, lo que le pregunto a los poetas y que te pregunto a ti también, es si te gusta tu voz.

ABRAHAM GRAGERA ¿Mi voz tal como yo la oigo o cuando la oigo grababa?

A.M. La pregunta viene en relación a lo que acabamos de hacer, a ese ejercicio de lectura en voz alta de tus poemas.

A.G. Bueno, es que hay distinciones. Cuando me oigo a mí mismo leyendo, desde dentro, si estoy concentrado y metido en el poema y en la lectura, simplemente estoy ahí, sintonizado, y no me llama particularmente la atención; cuando la oigo grabada, desde fuera, me provoca bastante extrañeza; pero es la misma extrañeza que siento al ver una fotografía mía. Se trata de la objetivación del yo. Uno se ve en una foto y se da cuenta de lo mayor que se ha hecho, o de que está más gordo de lo normal, o de que la barba no le queda bien (cosas que la mirada subjetiva suele pasar por alto porque todos estamos obligados, en cierta forma, a darnos ánimos) y el enfrentamiento con esa objetivación de uno mismo provoca extrañeza. No es que me desagrada, pero tampoco me agrada; lo veo como... en fin, trato de ser lo más neutral posible con eso. La vida es así. No me creo mi propia impresión de mí mismo lo suficiente como para que algo visto desde fuera de mí me desagrada.

A.M. Cuando dices que estás 'sintonizado' con la lectura y tu voz ¿qué quieres decir exactamente?

A.G. Me refiero a cuando escucho el poema leído por mí en la misma sintonía en la que escucho el poema dentro de mi cabeza o lo escuché cuando lo escribía. Es decir, cuando conecto el hilo musical del que viene el poema con la música que está por debajo de las palabras del poema. Cuando noto que la voz ha sintonizado con eso, entonces todo fluye.

A.M. Lo que acabas de decir es muy interesante y me da paso a preguntarte por el proceso de creación y por el rol de la voz física. Hay dos momentos importantes a la hora de escribir un poema. Primero quería saber si, cuando terminas el poema, lo lees en voz alta escucharlo, para corregirlo y a lo mejor darlo por hecho, por terminado...

A.G. No tengo esa necesidad. Necesito, más bien, verlo escrito sobre el papel, por ejemplo, imprimirlo y verlo fuera de mí físicamente, que

oírlo, porque ya lo oigo dentro cuando lo leo; quiero decir: mis poemas nacen de una música que previamente oigo y que trato de que se encarne en palabras. Lo que busco en la escritura es lo mismo que busco cuando leo, que se sintonicen las palabras con la música que yo oigo dentro. Me oigo a mí mismo leerlo, no necesito decirlo en voz alta; me viene mejor para la objetivación del acto creativo de escritura verlo impreso, porque ahí sí soy muy consciente de los errores que hay, de los cambios que tengo que hacer, de si el poema está terminado o no.

A.M. Lo otro que quería saber es qué pasa al principio, cuando estás empezando a escribir un poema. Si, por ejemplo, hay una música o una voz dentro de tu cabeza; si hay una voz interna que suena como si fuera acústica, física. En parte ya me has contestado al decirme que te oyes, que oyes tu propia voz.

A.G. Sí, a veces sí que la oigo, en algunos momentos muy claramente, es decir, oigo los versos hechos, no los poemas enteros, ¡ojalá!, sino algún verso que me da la clave para seguir y viene a la cabeza ya hecho. Otras veces lo que oigo es algo más abstracto, una música, una música asociada a sensaciones, a intuiciones, lo mismo que cuando escucho música y sintonizo con lo que estoy escuchando. Oigo algo parecido. Sé que no necesita ser traducido, porque el acto de escribir no tiene nada que ver, desde mi punto de vista, con el de traducir. Cuando escribes poesía trabajas sobre una especie de materia psíquica que no es lenguaje - llega a ser lenguaje cuando lo escribes, cuando se hace poema - mientras que la traducción trabaja sobre un material lingüístico que viene dado. Son procesos distintos.

A.M. Y esa materia psíquica, ¿es una materia sonora?

A.G. Es una materia musical, digamos. No es exactamente una voz con las palabras, - aunque a veces sí -; es algo más abstracto que tengo que descifrar o que tengo que alcanzar, que tengo que transmitir con palabras.

A.M. Y ¿eso tiene que ver con el hecho de que eres melómano y te gusta mucho la música o, a la inversa, que por ser poeta has terminado siendo melómano?

A.G. La verdad es que no lo sé. Creo que la poesía y la música están interconectadas, que son dos caras de lo mismo. La única diferencia es que la música no es semántica y la poesía sí, porque el lenguaje es semántico, está cargado de significado; la música no. El anhelo vanguardista de escribir poemas que sólo fuesen musicales es pura ingenuidad. Las palabras significan y cuando el significado y la música van de la mano, la poesía sucede. Sin embargo, sí que comparten un núcleo común, esa especie de materia psíquica que no sé muy bien como llamar, tampoco éste término me parece muy apropiado. Las dos vienen de ese origen común de donde nacen también la danza y todas las otras artes donde intervengan el ritmo y la fisicidad. Para mí

la poesía, igual que la música, es un ser vivo, físico. No las veo como entelequias. El cuerpo siente de alguna manera ambas. Yo creo que son prácticamente lo mismo. Siempre he visto las artes como hermanas que vienen de un mismo lugar, y siempre he colocado la música en primer lugar y la poesía en segundo... [sonríe]

A.M. Entiendo. ¿Acaso eres unos de los que le gusta escuchar la voz de los poetas leer sus textos? Tal vez en vivo, o en Internet, ya que hoy en día es bastante fácil acceder a sus grabaciones.

A.G. Sí, sí, oigo a muchos poetas leer, también a mucha gente que lee poemas y no son poetas; algunos me gustan y algunos no. Hay poetas que, en mi opinión, leen muy mal sus poemas, o lo hacen de un modo no se parece nada a como los escucho yo cuando los leo. Me gusta más como los oigo yo que como los leen ellos. Hay recitadores muy cursis, muy teatrales, y otros que, por exceso de 'naturalidad' se vuelven planos. Pero hay otros muy buenos, que creo que sí que son capaces de leer con todos los matices, marcando muy bien, por ejemplo, la cesura sin que se note: son sutiles leyendo, saben cómo acentuar. Sin embargo, este tipo de escucha la practico sobre todo con lenguas extranjeras. Me gusta mucho escuchar poemas en inglés, por ejemplo, porque me ayuda a comprender la musicalidad de la poesía en esa lengua; o en lenguas que no entiendo, pero que me fascinan, como por ejemplo el ruso, el rumano, etc. En italiano también he escuchado muchos... aunque el italiano lo entiendo.

A.M. ¿Te ha pasado que algún actor, alguna persona leyera tus poemas en voz alta y cuál fue la sensación?

A.G. Me ha pasado. No un actor, pero sí en la radio, alguna vez que me han hecho alguna entrevista. He escuchado mis poemas leídos por algún periodista y no me han gustado, la verdad; estaban bien leídos, pero eran muy teatrales, muy sobreactuados, y creo que la gran mayoría de mis poemas no admiten una lectura demasiado sentimental o demasiado emocional. Mis poemas tienen siempre un punto de distancia, irónico, que si se pierde desvirtúa completamente el resultado.

A.M. Estás de acuerdo con que la lectura del propio poeta, con respecto a una lectura de un actor, conlleva cierta información que se podrían aprovechar en términos críticos. Por hacer un ejemplo musical, escuchar a Mozart tocar una sonata suya no es como escuchar un interprete cualquiera, aunque buenísimo, que no es el autor. Pues, ¿podrías concordar con la afirmación de que el hecho de que sea el poeta que escribió el texto a leerlo nos proporciona unos datos ulteriores? Que lea bien o mal...

A.G. Pues no lo sé... Sí, bueno, lea bien o lea mal, el poeta es el primero que ha escuchado el poema dentro de sí, se supone, y se supone también que el resultado, en su lectura, es mucho más veraz, se acerca más a la verdad de ese poema. De todas formas, eso toca un tema muy

interesante. Yo siempre he visto los poemas un poco como partituras. El que los lee es un intérprete. Hay buenos intérpretes, e intérpretes mediocres. Probablemente el que mejor tocaría la música de Mozart fuera el propio Mozart, pero hay grandes intérpretes de Mozart que han sabido leer su música y que han sabido transmitirla con profundidad, y desde su propio punto de vista. O sea, no necesariamente tiene que ser el poeta quien mejor lea sus propios textos, pero sí es necesario que quien quiera interpretarlos bien y quiera transmitirlos comprenda profundamente esos textos en todos los niveles, desde el más intelectual al más puramente musical.

A.M. Pienso en Mozart tocando una propia pieza y simultáneamente interpretándola y re-componiéndola. A veces, durante la lectura, a los poetas le ocurre lo mismo y cambian el texto, porque se equivocan...

A.G. Sí, es verdad...

A.M. ...o porque se saltan unas pausas o marcan unos encabalgamientos; todo eso es información que, si el que lee fuera un actor, no tendría la misma importancia a nivel de crítica...

A.G. Exacto. Eso es cierto.

A.M. ...mientras que si el que lee es el poeta, el autor, ahí uno podría preguntarse que por qué lo hace así.

A.G. Sí, es verdad, estoy de acuerdo. Yo tampoco suelo leer el mismo poema siempre igual; además, la forma de leer un poema es lo que conecta el estado de ánimo del momento de la lectura con el poema que se está leyendo. Por lo tanto la lectura cambia, pero los intérpretes saben cómo adaptarlo, o se supone. El buen intérprete es quien se mantiene a debida distancia de lo que lee; pero sí es verdad que en el caso de los poetas se nota eso, que cambian acentos, interpretan las pausas de distintos modos. Un actor te da un producto mucho más homologado, más prefabricado, y mucho más alejado, en mi opinión, de la verdad de poema. La poesía está viva, como te dije antes, es como un rostro, un cuerpo.

A.M. Antes has hablado de materia psíquica y yo al hablar de voz estoy implicando la voz física, acústica, pero también una 'voz interna' que, según Vygotsky, no funciona de forma diferente. Ese pedagogo ruso habla de la formación de la conciencia a partir de una introyección de la voz que ocurre en los niños.

A.G. Sí, conozco a Vygotsky.

A.M. Nuestro cerebro se acostumbra a escuchar nuestra 'voz interna' y así va formado la conciencia a partir de esa materia de que se constituye el lenguaje. Pues, me pregunto ¿cómo los poetas utilizan esta materia?

A.G. Es una teoría muy interesante porque tiene que ver bastante con la creación poética. El lenguaje y la conciencia son lo mismo. O mejor, el lenguaje es una forma elevada, refinada, de la conciencia. La forma

en que uno lo va interiorizando y lo va transformando se guarda en la memoria, en distintos niveles. Cuando la puerta de entrada a esos niveles se abre, de repente uno accede a esas comunicaciones. La puerta se abre por una impresión que resuena con otra del pasado y despierta una emoción que necesita ser escrita.

A.M. Y como el lenguaje es el medio terminal, un medio que viene con esa materia, esa *chora semiótica* de la que habla Julia Kristeva, esa materia sonora...

A.G. Sí, claro...

A.M. ...que resuena dentro de nosotros, en cierto modo es cómo tú cuando hablabas de 'sintonizar'...

A.G. Es eso...

A.M. ...cuando sintonizas tu propia voz externa con esa voz interna, ¿no? En ese momento, ¿estás en relación con el momento de la creación poética?

A.G. Sí, claro. Yo creo que esos son los momentos epifánicos de la creación. Es cuando sientes la felicidad impersonal del lenguaje, o algo así. Cuando uno se ve a sí mismo como transmisor. Cuando el tiempo de pronto sucede simultáneamente y lo que ocurrió hace veinte años es tan actual como en el momento en el que lo estás escribiendo. Se produce una sintonía, una especie de unión de distintos estados armónicos. Es armonía, eso es, una especie de estructura armónica que necesita ser expresada. Ese momento es bastante feliz para el que escribe. Es el que hace que uno quiera escribir poesía: engancha... [*sonríe*]

A.M. ¿También cuando lees en voz alta te pasa que vuelve a actualizar o a sintonizarte con el momento armónico de la escritura?

A.G. Sí, me pasa, pero no siempre, porque hay muchas resistencias. Uno puede ser muy tímido a veces, o excesivamente exhibicionista otras, o hacer trucos de prestidigitador o de seductor ante determinado público y esto también desvirtúa... bueno, 'desvirtuar' no es la palabra, pero, digamos, altera el proceso. Sin embargo, hay veces que sí ocurre; el estado de concentración es el adecuado, el lugar es el adecuado y esa sintonización se produce y hace que la lectura se realice, que el poema se realice y sea lo que de verdad es: el poema muestra su verdad.

A.M. Con respecto al tiempo y al lugar, una lectura como la que hicimos hoy, aquí en tu casa, que podríamos definir 'íntima', realizada dentro de un ambiente conocido, personal, diferente con respecto a una lectura delante de un público, aunque haya un micrófono, ¿qué te parece?

A.G. Bueno, es diferente cuando lees para un público con un micrófono; tienes que darle a la voz otra fuerza, otra expresión; tienes que marcar ciertos aspectos de los poemas. Cuando leo aquí, en casa, tranquilamente, relajado, tiendo a hacerlo hacia dentro. No sé si el

resultado es mejor, probablemente no, porque la lectura al fin y al cabo no deja de ser un arte, algo que ofreces a los otros, y hay que saber cómo hacerlo, hay que saber cómo leer un poema cuando estás ante el público. Probablemente cuando se produce la conexión con el público el resultado sea muchísimo más brillante que cuando uno lee para sí mismo y para escucharlo hacia dentro, aunque esto sea más gratificante... no lo sé... [sonríe]

A.M. A todos los poetas que grabo siempre les digo que disfruten de su voz y de su lectura, ya que la idea es que sean ustedes mismos el público y que en cierto modo se cree un cortocircuito. A veces hay poetas a quienes les da igual estar delante de la grabadora o de 10.000 personas, es su naturaleza; otros en cambio me dicen que lo disfrutaron mucho por no tener público...

A.G. Claro.

A.M. Bueno, ¿me quieres decir algo más con respecto a eso?

A.G. No. Generalmente yo, si puedo, me callo... [sonríe]

A.M. Vale, creo que ya me comentaste todo lo que quería saber. Pues, Abraham, muchas gracias por querer contestarme a esta entrevista.

A.G. Muchas gracias a ti, Alessandro. Me parece muy interesante el trabajo que estás haciendo.

2.18 Andrés Navarro

PHONODIA-A.N.



Valencia, 7 de septiembre de 2015

ALESSANDRO MISTRORIGO ¿Me puedes leer el último cuarto verso de la poesía que acabas de leer? Es el segundo hemistiquio del verso último cuarto y el primer del último tercero en el final de «Analicemos el paisaje».

ANDRÉS NAVARRO «Aquí la voz | corrige al pensamiento»

A.M. ¡Exacto, esto! ¿Qué quiere decir esto?

A.N. [*se ríe*] Esto está escrito hace 7 años aproximadamente y en este caso... te lo voy a leer con los dos puntos: «aquí la voz | corrige al pensamiento: | del abono nupcial crecen palabras». Bueno, esto es una visión retrospectiva de una relación fallida y básicamente plantea cómo los acuerdos verbales pueden llegar a quedarse obsoletos respecto a la propia relación; cómo el pensamiento y su formulación se contradicen entre sí y cómo al final esos compromisos - aquí habla del «abono nupcial» - el compromiso de convivencia de un matrimonio, pues, en este caso dice «crecen palabras» en el sentido de que ese compromiso está hecho de palabras y - por lo menos en esta relación concreta - no de afectos. Eso es un poco lo que venía a hablar el poema, de cómo algunas veces el mero hecho de verbalizar un sentimiento te ata a ese sentimiento incluso cuando éste desaparece.

A.M. Me parece perfecto cómo lo has explicado. Incluso lo que dices me da paso para hacerte unas preguntas con respecto a esa voz que corrige el pensamiento. Por ejemplo, esa voz ¿de dónde viene? Pero antes de que me contestes a esa pregunta, quiero que me contestes a lo que siempre le pregunto a todos los poetas cuando comenzamos la entrevista, o sea, ¿te gusta tu voz?

A.N. ¿Si me gusta voz? Pero ¿mi voz 'poética' o...?

A.M. No, no, tu voz física, la que estás utilizando ahora hablando conmigo y la que utilizaste al leer tus poemas.

A.N. He llegado a sentirme cómodo con ella, pero reconozco que, supongo como le pasa a todo el mundo, la primera vez que te escuchas... o, incluso ahora mismo, me siento cómodo con ella, pero esa convivencia ha sido un aprendizaje, porque evidentemente no es la voz que yo escucho y por lo tanto me resulta un poco ajena.

A.M. ¿Cuándo está grabada?

A.N. Sí, cuando está grabada.

- A.M. Y si tuvieras que pensar de dónde saldría tu voz que es un gesto del cuerpo, de tu cuerpo, pues, ¿de donde saldría? Me interesa especialmente cuando estás leyendo tus poemas. ¿De dónde sale? ¿Dónde te resuena?, por así decirlo.
- A.N. En mi caso resuena en el esternón. Me vibra la caja torácica cuando hablo. Eso es lo que yo noto físicamente.
- A.M. Esto sería cuando estás hablando normalmente ¿correcto?
- A.N. Sí.
- A.M. Y ¿notas que hay cambios cuando estás leyendo un poema tuyo?
- A.N. Intento que esa distancia sea la menor posible. Precisamente porque me consta que tengo una voz grave intento no añadir más gravedad a la lectura, aunque no sé si lo consigo, y desde luego no interpretarla cuando leo, no cargarla de más emociones de las que pueda tener el propio texto. Digamos que para mí la lectura ideal sería aquella que se pareciera lo más posible a la forma normal o natural de hablar del autor. Eso es lo que yo busco, otra cosa es que lo consiga.
- A.M. Vuelvo a la voz que corrige al pensamiento. En el momento en que tienes el poema escrito, digamos casi acabado, ¿lo lees en voz alta? ¿Lo lees para ti y para ver si la voz corrige ese pensamiento?
- A.N. ... [se ríe]
- A.M. ¿O no?, y el poema se queda ahí en el silencio. En otras palabras, cuando terminas un poema ¿necesitas leerlo, necesitas escucharlo por tu propia voz y la voz te va corrigiendo un poco el tiro o no?
- A.N. Sí. Sí, lo suelo hacer; digamos que es una prueba que hago hacia el final, cuando tengo bastante claro que el poema está terminado o está cerca de estar terminado; pero cuando el poema no pasa la prueba de la voz, la prueba de la lectura, y me refiero a una lectura en la que yo leo y ensayo solo, pues, en el momento en el que la lectura se entrecorta o me quedo sin aire, normalmente suele indicar que hay un problema, hay un problema de ritmo, en mi caso, más que por una cuestión silábica o de métrica o incluso de acentos, tiene que ver con la naturalidad y la comodidad con que puedo leer los poemas.
- A.M. Y en ese momento de la lectura, la voz ¿te sugiere algo? ¿Te sugiere alguna solución por ejemplo? Un encabalgamiento o incluso palabras que insertar. ¿Es un momento que dirías ‘creativo’?
- A.N. La prueba de la lectura, en mi caso, incide en la versificación o la corrección de la versificación y también en un proceso que no sólo se da cuando lees sino también cuando escribes continuamente que es el de limar, el de eliminar cosas. Normalmente la prueba de voz te marca en rojo lo que conviene que vaya fuera.
- A.M. Vale. Y en el momento en el que está empezando el poema – se diría el momento de la inspiración –, cuando todavía no has escrito nada, pues, ¿ese momento viene también con una voz? ¿Tal vez un murmullo, o algo que tu vas a lo mejor escuchando en tu cabeza?

- A.N. [*inspira hondamente*] Bueno, el núcleo germinal de un poema suele incorporar ya una parte de lenguaje, una parte de sentido y una parte de ritmo. Cuando notas que un pequeño fragmento - que puede ser sólo mental, o una asociación, rara vez es una asociación meramente visual o meramente acústica - tiene la tensión necesaria. Así que por lo menos en mi caso sí viene asociada a un sonido que es el propio sonido de las palabras. Otra cosa distinta, aunque relacionada con lo anterior, es el tono. Para mí es importante acercar el oído a esas primeras palabras del poema y ver en qué tono me hablan. Creo que el tono tiene que ver con la postura que yo mismo - de una forma a veces inconsciente - adopto respecto a un determinado tema. Puede ser condescendiente o irónica, ingenua o irreverente, y todo eso marcará el fraseo, la cadencia, y por supuesto la entonación de la lectura una vez el texto esté acabado.
- A.M. Perfecto. Escuchaste a alguien que no fueras tú obviamente leer tus propios poemas, estoy pensando por ejemplo en algún actor que da su propia interpretación a los poemas que has escrito tú y que normalmente lees tú en voz alta. Pues, ¿cuál ha sido tu reacción? ¿Te ha gustado o no te ha gustado?
- A.N. Pues... Hay unas grabaciones de algunos poemas traducidos al inglés, la distancia es mucha porque son idiomas muy distintos, pero me gusta como suena... y, hace unos años, un cantautor madrileño, Luis Felipe Barrio, puso música a tres o cuatro poemas de mi primer libro y la verdad es que me pareció un buen experimento, y lo hizo además ciñéndose a los textos.
- A.M. Y el caso de un actor: ¿tuviste la oportunidad de escuchar la lectura de un poema tuyo realizada por un actor?
- A.N. No, por un actor no. Lo que sí que he escuchado a veces, en reuniones de amigos donde hemos hecho la prueba de leernos mutuamente con los poemas cambiados, llama la atención hasta qué punto llevamos el poema de quien sea a nuestro terreno, de modo que los poemas de un amigo suenan como míos y los míos suenan como suyos.
- A.M. Vale, ¿quieres decirme algo más con respecto a esto de la voz? ¿Hay acaso algo te llamó la atención en este ejercicio de lectura que hiciste hoy?
- A.N. Bueno, tal vez que, con respecto a la voz, en mi caso fue un proceso en el que al principio lo pasaba bastante mal porque normalmente lees en voz alta delante de un público, y eso ya es un paso que implica el pánico escénico. Primero hubo que superar eso, que me costó bastante porque no tenía ninguna vocación interpretativa ni nada por el estilo. Y luego sí que ha sido un proceso de familiarizarme con el hecho de leer poemas y con mi propia voz ¿no?, cómo mi forma de escribir se relaciona con la voz que tengo.

- A.M. ¿Podrías sentirte cómodo diciendo que tu identidad y tu voz de alguna manera se acoplan? Antes me dijiste que cuando escuchas tu voz grabada no te reconoces que es algo normal, sin embargo dentro de lo que cabe en tu día a día ¿te ‘sientes’ tu voz?
- A.N. La verdad es que no reflexiono demasiado sobre ello, creo que sería difícil vivir pensando todo el rato en lo que se está diciendo...
- A.M. ...en ‘cómo’ lo estás diciendo...
- A.N. ...o en cómo lo estás diciendo se parece a ti o no; pero sí creo que las lecturas públicas al menos te llegan a familiarizar e incluso a hacer sentir cómodo. Ahora no supone ningún conflicto, al revés, me gustan; me gusta también probar los nuevos poemas con gente, con amigos, en público, en una lectura en algún sitio, es una experiencia que ahora mismo disfruto bastante.
- A.M. Cuándo lees tus poemas en voz alta, ¿vuelves a sentir algo del momento en que lo escribiste o no? ¿O simplemente la lectura es un ejercicio..?
- A.N. Sería larga la respuesta, pero lo que experimentas tiene más que ver con la sonoridad y con la fonética que con el sentido cuando lo estás leyendo. Yo no experimento cada vez que leo un poema lo mismo que sentí al escribirlo ni creo que esa sea exactamente la función. No escribo para eso, pero hay cadencias que vienen asociadas a cierta sensorialidad y eso sí se reproduce.
- A.M. Fantástico... pues, Andrés, muchas gracias.
- A.N. A ti, Alessandro.

2.19 Carlos Pardo



PHONODIA-C.P.

Madrid, 10 de julio de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Bueno, empezamos ahora la entrevista esperando que en la grabación de los poemas no hayan entrado demasiados ruidos externos...

CARLOS PARDO Sí, pues, sabes, hay una grabación de Luis Cernuda leyendo a sus poemas que es muy bonita porque él lee bien y de vez en cuando se oye algún coche. Hay mucha gente que dice que Cernuda lee muy mal, sin embargo a mí me encanta como lee porque lee un poco desganado y eso a mí me gusta; y esos ruidos de fondo tienen gracia, tienen encanto. Se mezclan con la voz. Bueno, no sé, en mi poesía, que juega tanto con el contexto, que juega tanto con la idea de que el contexto rompa un poco con la mónada estética, que haya interrupciones y demás, pues, no lo veo mal; es algo que no me molesta.

A.M. Pues, seguro que algún ruido entró... [*nos reímos*] Vale, pues, la primera pregunta que les hago a todos los poetas es si te gusta tu voz.

C.P. ...puf... no sé... Me acostumbré a ella. Me da igual. No me reconozco en mi voz, ni me reconozco en la mayoría de las cosas que escribo. A ver, te voy a contestar yéndome a otro lado. A mí me interesa mucho la escritura autobiográfica, lo autobiográfico es una cosa que me fascina, pero a la vez yo no considero que lo autobiográfico sea algo que se dé de una manera natural, es decir, que una persona tenga 'experiencias', que las experiencias sean como 'cosas', es decir, objetos cerrados que se puedan empaquetar y que uno de vez en cuando desempaqueta. Yo creo que lo interesante de lo autobiográfico, o a lo que lleva, es sobre todo a tener una especie de crisis de representabilidad de la experiencia. De lo primero que te das cuenta es de que tú no eres una persona, sino la suma de varios estilos, ninguno de ellos definitivo. Por ejemplo, yo escribo un diario desde hace años y a veces lo he utilizado para ciertas cosas y muchas veces cuando lo leo pienso «¡este tío es tonto!», pero soy yo. A mí me gusta mucho jugar con esas distancias. Jugar con las distancias con las que uno no es un gran tipo, no es una gran persona, no es dueño de una marca registrada, de una leyenda personal, sino que uno sobre todo es una persona más, mediocre, común y con taras, y a partir de ahí pues se puede empezar a hablar. En este sentido, ¿mi voz?, pues, me he acostumbrado a ella, tengo voz de pito, muy chillona, aguda; por dentro yo me escucho más viril, por dentro me escucho la

voz de Clint Eastwood, pero por fuera me sale la voz de Woody Allen, y eso, pues, es algo a lo que te tienes que acostumbrar.

A.M. Muy interesante. ¿Qué quieres decir con 'por dentro' y 'por fuera'?

C.P. Que la resonancia de la voz escuchándola con los tímpanos por dentro es de una manera y cuando la escuchas en una grabación es de otra manera, suena de otra forma.

A.M. Entonces esto supone que cuando hablas te gusta y en cambio cuando te escuchas...

C.P. ...y cuando me escucho no me gusta, pero ya me he acostumbrado, a la vez, también porque mi voz se parece mucho a la de uno de mis hermanos y entonces cuando me escucho pienso «¡ostras, si es mi hermano!» Pero yo por dentro no; si todo el mundo escuchara mi voz por dentro, es decir, cómo yo la escucho por dentro... crítica [*se ríe*]... sería insoportable para ellos... [*se ríe*]... no, no... sería una voz mucho más dulce, más suave, sería una voz viril. Pero bueno, tengo la voz que me ha tocado y ya está.

A.M. Y ¿no te reconoces en este 'gesto vocal'? Es decir, ¿no es algo que te llame la atención?, a pesar de que durante la lectura, por ejemplo, en cierto momento pusiste voces...

C.P. Sí. Claro, luego a mi me encanta la música y probablemente tanta obsesión como con la literatura tengo con la música. Y yo canto, de hecho, pero cuando canto, pues, canto de otra manera, o sea, la voz sale de otra manera; sale un chorro de voz... [*se ríe*] ...sí, sí, a mí me gusta la voz; y sí, ahora mismo, cuando me lo has dicho ya, pues mira, me gusta mi voz, me gusta mi voz aguda de pito. Sí, estoy fascinado con mi voz aguda.

A.M. Y eso de utilizar en la lectura voces diferentes para diferentes personajes ¿cómo te surgió? ¿Te surgió tal vez por cantar?

C.P. Eso me sale de manera natural, no tengo ni idea. O sea, si reflexionara sobre eso a lo mejor no lo haría. Pero supongo que una de las cosas que me interesan de la poesía es su capacidad dialógica y una de las cosas que me cansan de la poesía es su limitación como expresión de un yo lírico. A mí me interesa y me gusta mucho cuando lo dialógico entra en la poesía, cuando en el poema no está exactamente la voz de un personaje poético que se identifica o confunde con el autor. Incluso esos poemas, por ejemplo, de Jules Laforgue; o de Pound después, o Eliot, o quien sea, pero en Jules Laforgue lo veo muy bien. Esos poemas que siendo líricos, es decir, no siendo una tragedia en verso, no siendo una epopeya, no siendo una novela en verso, son poemas que, manteniendo el registro de la lírica, introducen voces que rompen con la voz del autor. Eso pasa también en algunos poemas de Nicanor Parrá, por ejemplo, pero uno de los maestros de este extrañamiento es Jules Laforgue cuando de repente después de un monólogo en el que el poeta se está quejando de su amada y demás, entra la amada y dice

«ay, sí, pobrecito, ven aquí, cucú, a la cama» y él dice «bueno, es que tu perdón me arroja una mezcla confusa de impresiones diversas» y ya se rompe el lirismo. Es anticlimático de alguna manera y a mí eso me interesa. Me gustan estos anticlímax y me gusta también que la voz del poeta tampoco tenga la última palabra y me gusta meter otras voces.

A.M. De hecho, el tono que pusiste o cómo cambiaste tu voz en la lectura de ese poema era en forma anticlimática. Le has dado un matiz mimético con tu voz, con el cómo lo estabas actuando, por así decirlo.

C.P. Sí, está al límite de la caricatura; pero eso también pasa incluso en los poemas y en los versos en que se supone que soy serio. Por ejemplo, «qué felices los árboles» [*lo dice con tono entre risueño y coloquial*], pues, este es un verso que no podría decir [*con tono entre serio y trágico*] «qué felices los árboles | juntos de por vida | y sin poder marcharse». No, no podría decirlo así en serio porque yo no lo pienso en serio, lo pienso irónicamente. Ya en sí me parece una exageración que se diga esa tontería y entonces me parece que el poema funciona en esa tensión irónica. La ironía en un sentido muy amplio, en un sentido profundo, la ironía no es sugerir lo contrario de lo que se está diciendo, una pobre ironía como burla o como censura, sino que la ironía profunda es atreverse a decir las cosas como si fueran verdad sabiendo que no son verdad aunque lo deseemos, y sobre todo que no son estables, que no son míticas y que no están quietas. Es decir, el amor es un cliché, pero nos enamoramos. Eso sí, cuando nos enamoramos, podemos aceptar que hay que empezar a trabajar el amor con cierta ironía: eso no quiere decir que esa ironía te paralice y no te enamores, sino que actúes *como si* fuera verdad, *como si* fuera posible. La ironía de la fe: ya que el mundo ha perdido la fe que lo organiza todo, vamos a comportarnos *como si* esa fe todavía se mantuviera, haciendo las cosas, pero a la vez manteniendo una cierta cuarentena para no creérselas del todo. No es la ironía postmoderna esta juguetona en la que alguien se reconoce con señas de identidad del Pop, sino una ironía romántica que sigue teniendo yo creo que una veta...

A.M. ...crítica...

C.P. Sí...

A.M. ...un actitud crítica; como un filtro, un filtro ideológico tal vez...

C.P. ...sí, un filtro ideológico, una ironía crítica y también una lucha contra el cliché y contra una cosa que aborrezco de la poesía, sobre todo de la mía, que es la falacia patética, es decir, el pensar que haya unos temas prestigiosos para la poesía o que la poesía se eleva y se siente importante por decir ciertas cosas. Me interesa bajar eso a tierra y continuamente.

A.M. Y lo haces también en tu lectura, en la forma que tienes de leer, me parece. No es un caso que al principio citaste Cernuda que lee casi

desganado; ¿es una forma de leer en la que te reflejas? ¿Piensas que cuando lees lo haces de esa forma, tal vez rebajando un poco el tono?

C.P. Es la cadencia que me sale, o sea, a mí no me salen los poemas grandilocuentes, me salen siempre o casi siempre entre una necesidad de sublimar y la tensión de tocar tierra, de sublimar desde la tierra o de sublimar la tierra incluso, entonces, esa cadencia que no se da importancia es lo que me gusta en la poesía, esos encabalgamientos en los que parece que el verso no termina nunca y que se mezcla con la frase conversacional y que no se señala, es lo que me gusta. Los poetas que me gustan son así. Carlos Martínez Rivas, o Montale, o los ingleses y los norteamericanos, toda la tradición anglosajona sigue un poco esa línea, los nórdicos, Werner Aspenström, esos poetas que son como muy coloquiales, Tomas Tranströmer, y que casi al final de la frase es cuando comprendes toda la carga que hay disimulada. Yo creo que es ahí donde entra la potencia. Eso está obviamente en los anglosajones, en Auden, en Larkin donde se ve con otra cadencia, con otro ritmo.

A.M. Me llama mucho la atención lo que dijiste con respecto al encabalgamiento y que va en dirección de lo que me interesa preguntarte ahora. Algunos poetas utilizan métrica, otros no, como en tu caso que buscas más un lenguaje cotidiano que, por lo visto, te lleva a saltarte los encabalgamientos, a no marcarlos. Pues, hay dos momentos en la escritura de un poema que me interesan mucho en los que entra la voz física, el sonido de las palabras. Un momento en que el poema surge y otro momento en el que lo das por completado. En estos momentos, ¿cuál es el rol que tiene la voz física? Por ejemplo, en el primer caso, cuando surge el poema, ¿hay alguna palabra - que no necesariamente tengas que decir en voz alta - o algo que 'suena' dentro y que llega a ser germinativo con respecto al poema?

C.P. Bueno, has dicho ahí muchas cosas que están muy bien y que tienen que ver con la esencia - por llamarla de alguna manera imprecisa - de la poesía que escribo, pero que son discutibles. Por un lado lo de la métrica: realmente yo escribo con métrica. Es imposible escribir poesía sin métrica. No es que yo lo haga porque soy muy listo y haya estudiado métrica, sino porque realmente, sobre todo en las lenguas románicas, con el tipo de acentos que tenemos...

A.M. El ritmo es fundamental y no podemos pasar de ello.

C.P. Claro y entonces hay ciertas estrategias como intentar que no haya dos acentos fuertes seguidos o que si los hay sea voluntario. O sea, toda mi obsesión con la poesía es musical y esa música depende muchísimo del ritmo y repito estructuras que suelen parecerse al ritmo clásico, al ritmo de la silva, al ritmo endecasilábico, es decir, versos de once sílabas, versos de siete sílabas, alejandrinos, que son siete y siete, y eneasílabos, que son los versos de nueve sílabas que tienen una cadencia más disimulada. Qué pasa: que cuando combinas todo esto y a la vez

hay momentos en que sabes que... bueno, esto no es una cosa que uno piensa en la cabeza, no que escriba con falsilla, con un cuadro, sino que realmente te salta naturalmente. Cuando has educado tu oído métricamente te salen las estructuras y yo tengo una tendencia a apoyarme mucho en la de eneasílabo, el verso de nueve sílabas, con acentos en la cuarta y en la octava o en la sexta y en la octava para ser más precisos... ¿qué pasa con estos versos que parecen que no tienen ritmo, pero que entran muy bien, son muy suaves, y son versos que disimulan muy bien su propia factura? Entonces, en este sentido sí que mi poesía es muy rítmica, de hecho de vez en cuando tengo unas rimas muy machaconas, rimas o cacofonías en ciertos momentos («es casi neutral | para un occidental»), ese tipo de rimas internas que otro poeta puede huir de ellas y a mí me gustan porque marcan determinados ritmos. Yo pienso en mis poemas muchas veces como piezas de música contemporánea, si me permites la pedantería, es decir, el ritmo es germinativo y va cambiando y estructurándose. En ese sentido, yo creo que el encabalgamiento es la base del ritmo de la poesía. El encabalgamiento es lo que distingue a la poesía, lo dice en algunos de sus ensayos Agamben. Tiene un ensayo en *Idea de la prosa* sobre el encabalgamiento en un poema de Sandro Penna que es muy bueno precisamente porque esa interrupción, esa suspensión para continuar, es la base de la poesía. En la prosa el ritmo es completamente distinto. Yo cuando escribo prosa no puedo pensar en esos encabalgamientos así. Es otra cosa. Noto muchísimo, sé muy bien cuál es la diferencia para mí cuando escribo poesía y cuando escribo prosa, no tienen nada que ver, no es la misma textura. Y el encabalgamiento es lo que disimula aquella musicalidad pero también es lo que la otorga, lo que mantiene en suspenso el juicio, lo que hace que puedas jugar no sólo con la música de las palabras, sino con la música de los conceptos, de los sentidos, que es algo que debe tener la poesía. En la poesía que me interesa esas dos cosas se dan, de una manera muy claras, unidas. Por volver a citar a Montale: Montale sería un ejemplo claro de poeta en el que lo musical es una música del sentido, o sea que la música de las palabras tiene que ver con la música del sentido e incluso con la música de la mirada, con una gramática de la mirada. Dicho esto, creo que te he contestado, más o menos, porque lo que tú llamas la 'voz', que es el 'habla', en el fondo, es el lugar en el que te pones, es decir, tienes que escuchar. En el momento en que escribo estoy escuchando, yo cuando escribo estoy escuchando siempre y para escuchar tienes que estar hablando; yo escucho cómo suena. Cuando estas escribiendo un poema, para trabajarlo y para terminarlo, tienes que colocarte fuera, te colocas en ese sonido y esa escucha es lo que termina el poema, esa corrección continua es lo que va marcando los perfiles. En esa escucha que dices, de vez en cuando utilizas una palabra que te suena mal, suena mal conceptualmente e

incluso musicalmente suena mal, porque muchas veces no puedes distinguir una cosa de la otra. Uno de los poemas que he leído, «Poetas en la grabadora sin entenderlos», trata algo parecido. Desde hace tiempo vivo la relación con la poesía como una relación de crisis, me cuesta mucho escribir poemas, siempre pienso que lo estoy dejando, que es el último poema que voy a escribir. Y a veces me pongo ejercicios para acercarme a la poesía. Una vez me puse unas grabaciones de poetas ingleses o anglosajones para ver si, ya que los entiendo regular, no sé suficiente inglés como para percibirlos totalmente, pero a la vez me interesa y hago el esfuerzo de traducción y esas dificultades a veces te acercan a la poesía, pues, me puse a Eliot, Dylan Thomas, Derek Walcott, varios poetas recitando, la puritana ornitóloga es Marianne Moore, y luego está Brodsky también, me puse unas grabaciones de todos ellos leyendo poemas y me pareció horrible, me deprimió, porque me parecieron todos unos 'quejicas', eran todos «zuum zuuum zuuum zuuum zuuum», todo era «ohh ohh» [*imita miméticamente el ritmo del verso con cierto afán épico*] y realmente me parecían como animales enfermos, era la sensación de estar escuchando un animal enfermo, a un 'llorica'; había poca salud ahí y, a la vez, tenía una crisis con la concepción de San Juan de que en el principio fue el Verbo, ¡a que no! En principio fue el habla, ¡el Verbo no!, ¡el Logos no! ¡Fue el habla! Fue el *speech*... [*lo dice en inglés*]

A.M. La oralidad.

C.P. Fue la oralidad, y antes el ruido. Y quizá la pisada, el ritmo.

A.M. El sonido de la voz...

C.P. ...y fue un grito, un grito bastante ortopédico que no dejaría en buen lugar a lo que ahora llamamos 'ser humano'. Y por eso digo que los poetas carecen de mística, que oímos la voz y no la palabra.

A.M. Me parece muy interesante que hayas querido escuchar las grabaciones de esos poetas leyendo sus poemas, aunque son todos poetas de una cierta época y que leen según las convenciones de su tiempo. En Italia, por ejemplo, la forma de leer de Montale, que pertenece a la segunda mitad del siglo XX, es muy diferente con respecto a la manera de leer que tenía Ungaretti, poeta que se relaciona claramente con un momento anterior. Hay diferentes modalidades o estilos de lectura según el momento histórico. Pues, ¿hay algunos poetas españoles o hispanoamericanos que hayas escuchado últimamente y que te hayan proporcionado un sentimiento diferente? O ¿las grabaciones y las lecturas en voz alta son algo que normalmente no disfrutas?

C.P. Bueno, sí, las disfruto. Durante muchos años codirigí un festival de poesía a donde llevamos a muchos poetas de todas partes de mundo y de ahí viene mi relación con la oralidad. Considero que todo lo que se escribe, incluida una novela, tiene que ser leído en alto, creo que todo

nace por ser leído en alto. Lo concibo así, lo que escriba otro me da igual, pero para mí la oralidad es fundamental, es lo que me interesa.

A.M. Lo coloquial, el *speech* que decías antes ¿no?

C.P. Sí, lo coloquial, pero también la manifestación oral, porque puede ser incluso oral no siendo coloquial, es decir, puede ser un texto muy hermético, nada coloquial y con un lenguaje muy elevado, pero que crece cuando es leído en alto, cuando abandonas el texto. O sea, a mí las fantasías y las místicas del texto me interesan menos que...

A.M. ...que su actuación...

C.P. ...que su actuación, sí. Incluso en los poetas simbolistas que me puedan gustar, la trayectoria del libro de Mallarmé y esta ideas, pues, a mí no. Hay un momento en el que no me... pues, en fin, todo esto es complicado porque tampoco Mallarmé es responsable de sus seguidores, él es un universo completo, ¿no?, y que se basa en el sonido y la superación del sonido y de las decisiones de los sentidos, la idea de la sinestesia, etc. Pero digamos que hay una cierta lectura que después de Mallarmé ha querido ver como que uno de los trayectos de la poesía iba directo hacia el texto empobreciendo las cualidades orales. A mí me gusta lo oral. A ver, no sé cuales poetas te podría decir, hay muchos. Mira, Juan Gelman, tampoco es un poeta que me entusiasme, que me parezca... o sea, no es uno de mis poetas preferidos, pero sí tiene una cadencia rítmica que cuando lo he escuchado me ha gustado y he pensado «aquí hay un gran ritmo», me encanta ese ritmo. Me gustan los poetas latinoamericanos que te he dicho, sobre todo Carlos Martínez Rivas, Rafael Cadenas, aunque es más seco, [Nicanor] Parra, Salvador Novo. Es un tipo de cadencia abierta y relajada. Hay una poeta, Mirta Rosenberg, una poeta argentina que juega con otras capas de musicalidad y esa me gusta mucho. No sé, hay muchos.

A.M. Bueno, volviendo un poco atrás, me parece bastante claro que cuando escribes desde el primer momento hay la escucha de una voz.

C.P. Los poemas se me ocurren - o se me ocurrían, porque ya no sé si me volverán a ocurrir - caminando, se me ocurren escuchándome: de repente escucho una frase y, de esa frase, me tengo que concentrar y me salen dos frases, dos versos, y sé que hay unas ideas por ahí que van a salir de un tono. Yo percibo que hay un tono que necesita desarrollarse, un tono musical, y me pongo a escribirlo; pero a veces tardo hasta que me pongo a escribirlo y mientras tanto me están dando vueltas esas ideas y esos versos, así.

A.M. Y ¿cuándo el poema ya casi está lo lees en voz alta para ver si funciona?

C.P. Lo leo ochocientas mil veces en voz alta. Lo paso a mano, lo paso al ordenador, lo vuelvo a pasar a mano para escucharme. Por ejemplo, ahora leyendo algunos poemas del libro [*Los allanadores*] he pensado en cambiar algunas palabras. Hay una repetición que al principio que

no me molestaba y que hubiera que... Me he pasado muchos años corrigiendo mucho los poemas y al final me salían garrapiñados y con el último libro he disfrutado más... Es decir, considero que esas son cosas menores como que se repita una palabra o que incluso es más interesante que se repita esa palabra en vez de jugar con sinónimos que al final son como secretos o trucos de mal escritor. Tu lees a Kafka y en una página puede repetir ochocientas mil veces la misma palabra porque necesita repetirla y porque cada vez que la repite te cambia de sentido o puede tener el mismo sentido y eso ser un efecto deseado, incluso rítmico.

A.M. ¿Has escuchado actores leer tus poemas y, en el caso de que sí, cuál es tu impresión con respecto a la lectura de un actor en relación a tu lectura?

C.P. Bueno, he escuchado alguna vez a... sí, sí, bueno, la mayoría de las veces la experiencia es traumática. También he escuchado cantar mis poemas y he pensado «¡No! ¡Qué horror!» Eso me ha pasado varias veces, no muchas pero una cuantas, y todas las veces lo he pasado fatal porque me parecía que no podían ser cantados así, me parecía como que añadían falacia patética, lo que hablábamos antes, le añadían un plus de cursilería, y con los actores me pasa lo mismo. De vez en cuando hay actores que lo hacen bien. Yo he escuchado algunos poemas míos recitados, fragmentos o poemas enteros, y he tenido la suerte - porque también está muy bien que lo hagan, uno se siente orgulloso - de escuchar en la radio o en televisión en algún momento de repente un fragmento mío y he pensado «¡Dios santo! ¡No por favor! ¿Cómo lo lees así?» ...lo-le-í-an-aa-ssí... [pone voz baja y deletrea las sílabas] ...sabes... [vuelve a deletrear] ...ee-lee-vaa-do... Era como si se dijeran «me voy a poner en modo poético»; entonces eso es horrible, pero luego a la vez hay un programa que se llama *La Libélula* en Radio Nacional en el que un par de veces han cogido poemas míos y los ha leído un locutor, en este caso con un video detrás, y fragmentos de alguna novela, y siempre que los he escuchado me parecía que lo hacían bien; o sea, era la voz de un actor, se notaba que era la voz de un actor en un caso y en otro de un locutor, y además exagerando la actuación, pero el resultado era interesante porque lo llevaba más a la actuación casi irónica. Pillaba los niveles irónicos del texto, eran un actor y un locutor que habían comprendido la ironía del texto y en este sentido, aunque yo nunca los leería así, me gustaba.

A.M. A partir de tus palabras, ¿puedo inferir que de alguna forma tu lectura o la lectura del poeta tiene una primacía? Me refiero a lo que dice Charles Bernstein en su libro *Close listening* cuando afirma que la lectura en voz alta del poeta se puede comparar con la primera impresión del texto. Me parece un punto de vista interesante: ¿crees que por ser el *autor* del texto y por haberlo frecuentado tanto algo tiene de razón?

C.P. A ver. Lo que dice Bernstein es muy interesante porque realmente se suele ver al poeta como una persona incapaz de leer sus propios textos, pero las personas que piensan eso no han tenido en cuenta que la poesía es otra manera de actuación. O sea, es otra escuela de teatro, digamos, y el poeta es también un compositor, en cierto sentido; entonces, él ha medido muy bien cuáles son los efectos vocales, rítmicos, temporales, los tempos, de su texto. Habría por los menos que respetar esa primera versión e intentar interpretarla con inteligencia, no simplemente diciendo «el poeta es un mal actor» o «sabe escribir, pero no sabe recitar», porque probablemente en muchos casos su recitado es mucho más complejo que el de un actor. Eso, por un lado, haciendo la defensa de Bernstein. En otro sentido, es decir, aparte de eso, obviamente es como un compositor de música clásica que puede ser incluso director de orquesta. Pues, bueno, él podrá dirigir sus obras, pero llega un momento en que su obra se emancipa y hay libertad absoluta. En este sentido, si los poemas tienen algún valor habrá gente que los lea y lo bueno que tiene la poesía es que, en contra de lo que dice Bernstein, cada lector se apropia del poema y por lo tanto también un actor puede ser un lector. Cada lector se apropia del poema y, si no, no se publica [*se ríe un momento*]... si no iríamos sólo con la grabación. Creo que tiene que haber libertad absoluta y que cada uno tiene que interpretar y malinterpretar [*se vuelve a reír*] en el sentido que le podría dar un autor; la historia de la literatura es la historia de la recepción de los textos, o sea de las diferentes interpretaciones de los textos que ya conocemos. Ahora, a lo mejor, somos capaces de leer con ironía textos del siglo XIX o del Siglo de Oro que en ese momento no se leerían con ironía. Yo los leo con ironía porque quiero y los disfruto; entonces, hay que ver que hay buenas versiones. Un buen actor que tenga los suficientes conocimientos de poesía, que sea a la vez un buen crítico, puede hacer unas muy buenas interpretaciones de poemas; pero claro, hay que comprender que un actor no tiene que perder aquella capacidad de ser un crítico a la vez.

A.M. Has dicho cosas que para mí son fundamentales y hacia las cuales me estoy dirigiendo precisamente como crítico. Por ejemplo, no me interesa nada juzgar si un poeta que lee sus poemas en voz alta con la categoría estética del 'bueno o malo', sino concentrarme en *cómo* lo hace, en *cómo* lee en voz alta su texto para poner en relación esta práctica con el mismo texto poético, con su escritura. Me parece algo muy interesante, algo de que se podría sacar mucha información.

C.P. Claro. Hay un poeta, por ejemplo, un poeta del que a mí me encanta su prosodia, un latinoamericano, uno de los maestros de la segunda mitad de siglo XX, que es José Emilio Pacheco. ¡Me encanta su prosodia!

A.M. Nunca lo escuché leer.

C.P. Recitando, pues, ¡es horrible! [*se ríe*] ...pero incluso con lo horrible que es recitando está bien. O sea, claro, te dice algo, aporta algo... [*se ríe*] ...no sé, en este caso, realmente, es complicado, porque Pacheco leía fatal, pero sí, sí, te aporta. A mí me gusta escuchar a los poetas, es algo que me gusta; muchas veces me gusta más escucharlos que leerlos porque cada vez tengo menos paciencia.

A.M. Entonces, ¿sabes de algunos archivos digital? Por ejemplo, he estado haciendo un poco de investigación al respecto y la verdad que en la red se encuentran muchas cosas. Además de los libros con CD que aparecen a partir de los años '90, hay cada vez más materiales de este tipo a los que se puede acceder a través de internet. En este sentido, ¿tú utilizas estos tipos de recursos o archivos en líneas - como por ejemplo Phonodia - o más bien te compras el CD? ¿Cómo accedes a estas grabaciones?

C.P. Ahora está todo en la red. Antes a lo mejor me compraba el CD de algunos, pero ahora sería incapaz de comprarme un CD de un poeta recitando sus versos. Pero sí he tenido mucho interés en saber como recitaban Carlos Martínez Rivas o el propio Cernuda; o en su momento Jaime Gil de Biedma, cuando escuchas por primera vez recitar Gil de Biedma son experiencias interesantes; o a [*Alfonso*] Costafreda... Creo que son momentos importantes.

A.M. ¿Incluso para ti como poeta?

C.P. Sí, porque son poetas que me gustan mucho y que, entonces, de repente ves la cadencia, ves la voz. A mí sí me interesa saber la voz, pero también me interesa escuchar la voz de Virginia Woolf, o de André Gide, o de la gente me que gusta como escribe porque la prosodia es interesante. Eliot tiene un verso muy famoso del Prufrock que dice «¿me atrevo a comerme un melocotón? ¿Tendré el valor suficiente como para comerme un melocotón?» Parece que no viene a cuento, pero por lo visto era una frase suya coloquial, ahora no me acuerdo quien dice eso en un ensayo, o Brodsky, o Séamus Heaney o alguien, no me acuerdo quien lo citaba esto exactamente, pero era como algo que sus cercanos lo identificaban rápidamente como una de sus expresiones. O igual está en la biografía de [*Peter*] Ackroyd, ¡ay!, no me acuerdo. Ese tipo de cosas está muy bien verlas. A ver, hay un poeta que es muy bueno, a ver si tengo los libros por allí, es un cubano, uno de los grandes poetas...

A.M. ¿Nicolás Guillén?

C.P. No, Guillén es tremendo, pero este es uno que leía muy así, parecía de risa, ¡ay!, espera te lo voy a buscar [*se levanta y va a la estantería*]. Es un poeta experimental muy bueno que vivió en Miami que murió hace poco, muy mayor, y es muy raro porque lo que hace es describir cuadros, a veces... ¡Lorenzo García Vega! ¿lo conoces?

A.M. No, la verdad que no; y ¿hace énfasis de cuadros?

C.P. Sí, y son buenísimos porque son cuadros abstractos inventados y de repente decía [*pone voz de pajarito*] «y ahí hay un pichi millo y el pichi millo se [*el audio no se entiende bien*] y son dos trazos ahí» y ya está. Y el poema era eso. Y es muy divertido, tiene un punto lúdico tremendo, experimental potente, y es un gran poeta, es uno de los grandes. Lo que pasa es que es tan experimental que no encaja, parece que está diciendo tonterías, pero es liberador escucharlo a él recitar esos poemas que son descripciones, éfrasis de cuadros, uno detrás de otro en los que de repente había una palabra que ya ahora no recuerdo como se llamaba... [*se ríe*] El gran merito de su poesía es que era descriptiva. Era un tipo de experimentación, también era narrativa, sustituía una trama de acción por una trama de descripción, como el *nouveau roman* lo hacía en su momento y como ahora lo hacen muchos escritores en la estela de [*Georges*] Perec. Él tiene un poco esa capacidad de nombrar y de crear realidad en estas descripciones; el tono de voz que tiene es muy «ui-ui-ui» [*pone voz alta y chirriante*], como de poquita cosa, muy irónico, pero tanto que se hacía el tonto y tú podías escucharlo y pensar «pero esto es una tontería» y ese hacerse el tonto era una genialidad. Con poco que prestaras atención, no sé, bueno, no sé a qué venía esto, pero bueno... [*se ríe*]

A.M. Viene muy al cuento, ya que estabas hablando de cómo disfrutas y cómo accedes a esos materiales y que ya todo está en la red.

C.P. Pues, sí, ahora todo lo encuentras en las red. A mí me cuesta, ya no lo suelo hacer, pero he tenido épocas en las que escuchar la voz de Julio Ramón Ribeyro o de Rafael Cadenas. Me parecía una locura, era como que podía comprender el poema. Luego te llevas decepciones obviamente. Antonio Porchia, uno de mis escritores favoritos argentinos y maestro de [*Roberto*] Juarroz, tenía las ‘voces’, que son como máximas, aforismos, versos, son versos, son iluminaciones, en una palabra. Además me encanta, pero después de muchos años conseguí una grabación de él recitándolas y me parecía tan engolado, tan serio, tan cursi que, en fin, no volví a leerlo.

A.M. Bueno, me parece que ya lo tenemos todo. Te agradezco porque me has dicho una cantidad de cosas que me van a ser muy útiles. Tal vez lo último sería ¿si escuchas poetas en idiomas que no conoces?

C.P. En «Cosmopoética» los escuché un montón. Poetas árabes y poetas de muchos sitios. Me gustó y a la vez me decepcionó; en algunos momentos vi que era una cadencia muy similar, excepto en el árabe, que es espectacular. Escuchar, por ejemplo, a Mahmoud Darwish recitar, sí, eso me entusiasma. O escuchar un poeta japonés. Pero hay una cadencia occidental que me enfada que es esa cadencia tirando al pesimismo, cargada de proyección, tristona.

A.M. Pues, ya está, muchísimas gracias Carlos.

C.P. Gracias a ti.

2.20 Juan Antonio Bernier



PHONODIA-J.A.B.

Córdoba, 1 de agosto de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Bueno, empezamos por el hecho de que recitas de memoria, ¿eso por qué?

JUAN ANTONIO BERNIER Supongo que tiene que ver con un par de cosas; la primera es que no suelo escribir con bolígrafo y papel, sino que suelo escribir mentalmente; y la segunda, con una intención consciente, que es escribir poesía memorable, es decir, poesía transportable aunque no se encuentre en formato de libro. Especialmente en este último libro, en el que los poemas tienen rima, además de ser muy breves, lo que se busca es que sean recordables; empiezo a olvidar ya los primeros que me salieron, los primeros que escribí de hace tres libros empiezo a olvidarlos ya. Necesito repasarlos de vez en cuando porque, una vez compuestos, ya no los llevo conmigo constantemente.

A.M. ¿El proceso de escritura, pues, es un proceso totalmente mental, donde hay una voz que repite constantemente el poema y lo va afinando y o va arreglando? Supongo, pues, ¿cómo lo explicarías tú?

J.A.B. Pues sí, básicamente es una música, es una cuestión física..., y luego por supuesto está el arte de disponer las palabras en la página, que tiene un componente visual, que no desdeño y no rechazo y que es fundamental, esa armonía de las letras, de la grafía, pero en primer lugar es una sucesión de sonidos concretos y creo que esto es una cosa que olvidan a menudo los poetas que hablan una lengua concreta; y es que esa lengua tiene una serie de armonías, una prosodia: en mi caso es fundamental, por eso el poema es mental, imagino que es un procedimiento muy parecido al que seguirían los poetas medievales, por ejemplo, que no sabían ni leer ni escribir. Tenían que componer mentalmente por fuerza y yo intento imitar ese proceso, volver atrás en el método de composición, aunque luego, en una segunda fase, no soy inocente a la hora de componer la página.

A.M. Precisamente en este momento de composición, dentro de ti, suena una voz, una voz concreta.

J.A.B. Sí, claro.

A.M. Y ¿tú la reconoces como tu propia voz?

J.A.B. Sí.

- A.M. Es que escuchándote noto que hay una frecuentación. Es que en cierto modo tu voz está ahí donde tú quieres que esté, no es que se te vaya, está ahí, me parece claro que tú frecuentas tu voz.
- J.A.B. Sobre este tema, te digo la verdad, Alessandro, he reflexionado previamente, porque es un tema que me interesa muchísimo y he alcanzado algunas conclusiones que, bueno, siempre son provisionales, pero son las siguientes: me parece que el escritor que busca su voz...
- A.M. Perdona que te interrumpa, pero cuando hablo de voz yo estoy hablando de algo físico...
- J.A.B. Es donde yo quiero llegar...
- A.M. ¡Ay, perdóname! Por favor, continúa.
- J.A.B. Entonces, en primer lugar, es importante deshacer el equívoco de quien piensa que la voz de un escritor consiste en, por ejemplo, encontrar sus temas, o su tono, su tradición, lo que en mi opinión no tiene absolutamente nada que ver. Para mí la voz tiene que ver con dos realidades, que no son temáticas, ni académicas, nada por el estilo. Una realidad es la dicción personal; con dicción personal entiendo la forma única no impostada que tenemos de hablar, de respirar, de hacer los compases, y que suele ser absolutamente personal. Dicción personal tiene mi madre, tiene mi hermana, tiene todo el mundo cuando habla, ¿no? Normalmente el poeta pierde respeto a su dicción personal cuando escribe literatura, porque piensa que está escribiendo literatura. Entonces, para mí es fundamental en mi trabajo poético el estudio de mi propia dicción y no traicionar esa dicción, y si lo hago, pues que sea conscientemente, con una intención. Entonces la dicción personal sería una de las realidades que compondría para mí la voz. Y la otra realidad es la lengua concreta que hablamos. De modo que pienso que muchos escritores no escuchan su propia lengua ni dedican tiempo a investigar cuál es su verdadera prosodia, cuáles son sus posibilidades rítmicas, cuáles son los sonidos que caen por su propio peso en determinadas casillas y en determinados lugares y, en lugar de esto, siguen cauces métricos o cauces más o menos preestablecidos, que a veces contravienen la leyes de la propia lengua, ya no digo del lenguaje, hablo de lenguas concretas. Para mí el estudio del español, como instrumento, como el instrumento con el cual hago música, es fundamental, y para conseguir oír mi lengua he seguido varios procedimientos: primero, escuchar al lenguaje cotidiano, el lenguaje coloquial, el lenguaje que no es consciente de sí, pero en el que a menudo surge la gracia, en cualquier conversación, en cualquier frase que diga alguien en cualquier momento por gente que no tiene consciencia de escribir ni de practicar un arte lingüístico; y luego, por otra parte, remontar la corriente de la literatura española en sentido inverso, hacia el origen, hasta llegar a la fuente. Yo pienso que en la poesía popular de tipo tradicional castellana, en las primeras composi-

ciones anteriores a la escritura, anteriores al prestigio del castellano como lengua literaria, es donde se encuentra el español más puro o el castellano más puro o, por lo menos, menos traicionado a sí mismo. Porque, bueno, una pastorcilla o una segadora que hace una canción y esa canción consigue sobrevivir, no tiene pretensiones literarias; que es un poco lo que nos aleja de nuestra voz. A continuación, todo el repaso a la poesía clásica hasta llegar a nuestros días me ha ayudado a ese estudio de mi propia lengua. Por lo tanto, resumiendo, atención a la dicción personal y escuchar de verdad nuestra lengua y, superponiendo estos dos planos, yo creo que se puede alcanzar algo parecido a lo que yo denominaría 'voz' y que, como tú dices, no es un concepto abstracto ni nada por el estilo, no tiene nada que ver con las intenciones, sino que es algo que reconocemos en los demás cuando se expresan, tiene una forma. En fin, es algo concreto.

A.M. Tu reflexión me parece muy interesante y, mira, siempre que hablo con los poetas y les hago esta entrevista, empiezo con la misma pregunta, que es si les gusta su voz. Y es interesante sobre todo para ver su grado de consciencia con respecto a este tema. Además muchos piensan enseguida en la voz grabada. Pues ahora te haría la misma pregunta a ti también.

J.A.B. Pues sí, yo diría que es una cuestión de inevitabilidad. Es decir, por las razones que sean, se me ha conformado un aparato fonador concreto, he desarrollado una cadencia a la hora de pronunciar y, si existe una posibilidad de encontrar una voz, pues por lo menos tiene que estar en la investigación de eso que es inevitable, ¿no?, y que tiene mucho que ver con el propio cuerpo, con la educación, con la lengua concreta que hablas, pero que, a lo que no puedes renunciar, cómo se le pregunta a un piano si le gusta como vibra, pues, no sé, vibra como vibra y es el instrumento que tienes. Entonces, por un lado es una cuestión de inevitabilidad, de fatalidad, pero por otro lado es una cuestión también que puede ser moral, ¿no?, como de fidelidad o de curiosidad por lo que uno es y, sobre todo, es una manera de evitar el riesgo de la impostación, es decir, imitar una voz que te gusta más, por ejemplo, como un cantante que canta como otro, no sé, sería como imitar la voz de Eros Ramazzotti, haciendo un chiste, ¿no? No tiene eso ningún interés. Entonces, pues no sé si me gusta más o menos, pero sí la investigo, y si alguna vez la tengo que imitar, tiene que ser de una forma muy consciente, muy consciente.

A.M. Hay dos momentos en la producción de un texto poético donde la voz yo creo que entra y tiene un rol. Uno sería el que tradicionalmente se llama de la inspiración, aunque no me guste mucho ese término, tal vez prefiero un espacio que se da, un sonido siempre está en el tiempo y en el espacio.

J.A.B. Claro.

A.M. El segundo momento es cuando ya notas que el poema está a punto o, digamos, funciona. Pues, les pregunto si en ese momento también leen el poema en voz alta y si la voz le va diciendo, le va dando pautas para que consideren el poema terminado o si a lo mejor utilizan la voz para escucharse, para cambiar. Me parece que en tu caso estos dos momentos se contraen y son el mismo momento.

J.A.B. A lo mejor en este estadio de escritura sí; concretamente en este último libro posiblemente llesves razón. De todos modos, a mí no me gusta el término inspiración, a mí me gusta 'iluminación', un término más zen, ahí a veces lo que hay es una seducción por una música que, como tú bien dices, está ordenada en el tiempo, en el espacio, pero no necesariamente tiene que ser tuya y, luego, en el momento en el que el poema 'cuadra', allí yo creo que en la mayoría de los casos hay un anzuelo en el que es muy fácil picar, es decir, cuando el poema suena bien. Por ejemplo, un poeta da por terminado un poema cuando el poema suena bien o cuando suena como un soneto o cuando suena como tal. Entonces, especialmente el segundo es un gran peligro, porque en ese momento hacer un poema es como construir un cubo de Rubik, ¿no? Cuando los colores ha coincidido, pero reflexionar o preguntarse sobre si esa música conseguida o esa música que ha sido el pistoletazo responde a una voz más profunda tiene que ver con temas que no son muy prestigiosos hoy en día, como la posibilidad de que exista la verdad, o una verdad, aunque sea perecedera, aunque sea la verdad que sentimos en una conversación íntima, que es una verdad indudable que luego se diluye. Pues, si el poema puede arañar algo de verdad, seguro que tiene que ver con la posibilidad de huir de la voces falsas, de las músicas falsas, de la composiciones ya hechas, de lo que funciona, de lo que suena bien, de lo que tal, ¿no? Sinceridad, honestidad, verdad, son palabras que hoy en día tienen poco prestigio, en las que yo realmente no creo en términos absolutos, pero sí creo en la posibilidad de que destellen por un momento, un destello de verdad, un destello de honestidad, un destello de sinceridad. Son términos que tienen mucho que ver con el compromiso con la propia voz, en mi opinión, sobre todo si lo que vamos a ser nosotros como poetas son voces que pasan, somos voces que pasan y, en un tiempo finito, tenemos una única oportunidad de decir algo de un modo. Quizás tenga que ver con todo esto de que estamos hablando creo yo, ¿no? Sobre todo con el rechazo de las fórmulas, de las imposturas, de negar tu propia voz, negar tu propia lengua, negar lo que realmente querías decir, simplemente por haber conseguido decir algo... [*se ríe*] No sé, yo creo que hay que hacer ese planteamiento que te pone un poco al borde del precipicio.

A.M. Me gusta mucho lo que dices. Te voy a hacer otro tipo de preguntas, ya que creo que nos estamos entendiendo. Bueno, este tipo de

ejercicio que hicimos hoy al grabar tus poemas de una forma 'íntima', ¿te ha gustado? Leer en voz alta es algo que haces también delante de un público y ¿cómo es cuando lees en público?

J.A.B. Para mí es fundamental en una lectura generar las condiciones de silencio y concentración entre el público, si no es así no se va a producir el efecto que estoy buscando. El tipo de poesía que escribo no cohabita bien con experiencias perfo-poemáticas, ni con proyecciones, ni con música de acompañamiento de ningún tipo, ni con todo lo que no sea sonido atravesando el espacio en una conexión lo más íntima, como tú dices, o por lo menos de concentración. Eso es fundamental. Y eso no se puede exigir al público, ¡eh! Y, aparte, no lo puedes exigir tampoco a los sitios donde vas a leer. Cuando vas a leer en un bar no puedes exigir ni puedes esperar esas condiciones, sin embargo, si la lectura va bien, mi experiencia es que acaba generándose aquella atmósfera donde no se mueve ni una mosca y todo el mundo está escuchando. En ese proceso normalmente se pierden tres, cuatro, cinco, seis poemas que tienes que sacrificar y cuando, de repente, se enciende ese momento, pues es fantástico. Yo me acuerdo que... Uno, cuando habla en público, tiene la tentación de ser simpático, de intentar ser gracioso ¿no?, captar la benevolencia, y yo alguna vez he comenzado la lectura, sobre todo si he tenido unos compañeros que han leído anteriormente y tal, de decir, bueno, yo lo siento mucho pero no voy a decir cosas graciosas, no voy a intentar ser simpático, voy a leer unos poemas, sin más, voy a leer poesía, sin más, no hay más, no hay más. Y dicho esto comienzo a leer. Entonces, bueno, sí que estoy acostumbrado a la lectura íntima, de hecho, busco el escenario ideal, porque si no las palabras cómo de verdad van a resonar, cómo van a ir de mi boca al cerebro, ¿no?, de otra persona.

A.M. Pasando por el oído...

J.A.B. Pasando por el oído, claro, por las ondas sonoras, por el aire, tiene que haber una concentración total, más cuando tu terreno de juego, como el mío, es la poesía breve, o muy breve, donde el poema llega y se ha ido instantáneamente. Estoy cómodo en este tipo de situaciones íntimas, de lectura íntima.

A.M. Con respecto a la voz de los demás poetas, por ejemplo, ¿buscas o has buscado en algún momento escuchar la voz de algún poeta que a lo mejor te gusta y es algo que ha sido importante para ti?

J.A.B. [*suspira*] En poesía es complicado, eh... Sobre todo cuanto más nos acercamos a nuestro tiempo. Oigo la voz de un pastorcillo o de un segador en la lírica o de un guerrero en cualquier tipo de lírica popular de cualquier cultura, aunque sé que todo esos textos están manipulados y realmente se someten a convenciones que son académicas, pero ahí hay algo muy puro. Ejemplos más recientes... yo creo

que hay poetas en la tradición española, por ejemplo como Juan Ramón Jiménez, que tienen...

A.M. Perdóname, pero quiero salir de la ambigüedad, ya que tal vez no fui claro como quería: lo que quiero preguntarte es que si escuchas o has escuchado grabaciones.

J.A.B. Ah, ¡grabaciones! Vale, vale...

A.M. Sí, pues, tal vez precisamente de Juan Ramón Jiménez...

J.A.B. Sí, entiendo, como las de Alberti, etc.

A.M. Exacto, y si las has buscado, si te parece te que sea útil escucharlas.

J.A.B. No, no suelo buscar grabaciones de autores, la verdad, no me interesa nada, no, no, porque la partitura ya la tengo yo, o sea, la partitura, si está bien hecha, la partitura está sobre la página, igual que un violinista puede interpretar a Bach y no necesita escuchar a Bach tocando el violín, pues a mí me pasa lo mismo con cualquier libro en mi idioma. Atención: ¡en mi idioma! En otro idioma, evidentemente, si no lo domino, es imposible, pero la partitura está aquí [*señala la página*] y no necesito escuchar una grabación de Juan Ramón Jiménez para escuchar la voz de Juan Ramón Jiménez, porque si su partitura es correcta, mi interpretación debe ser la correcta.

A.M. Con respecto a tus partituras, ¿has escuchado a alguien diferente, una voz diferente, un actor, por ejemplo, recitar o sonar tus poemas? Y si es que sí, ¿cómo fue la experiencia?

J.A.B. Pues, la mejor experiencia que tengo en este sentido es cuando, en relación a cualquier poema, un estudiante mío quiere leer un poema en voz alta y entonces le hago esta indicación: simplemente lee lo que dice ahí, cíñete al texto, a la música que tiene en sí, al sonido de las palabras que son lo que son y léelo, no me gusta la palabra 'con naturalidad', sino intentando ceñirte a la partitura. Y el estudiante lo entiende rapidísimamente; sin embargo, a un actor le cuesta más trabajo entender esto, un actor piensa que hay ciertos trucos, un actor quiere gustar, intensificar determinadas partes. Soy contrario de ese tipo de intervenciones sobre el texto en principio, bueno, depende, tampoco es que sea ortodoxo, ni radical en este sentido, pero yo pienso que la partitura es la que es y, evidentemente, como toda partitura, es interpretable, como pasa con la música clásica, claro, pero ya es una cuestión de matices, una cuestión de violación de la partitura, como sucede a veces. Esto ocurre con muchos poetas que directamente no están leyendo su texto, cuando leen en voz alta no están leyendo su texto, están leyendo un texto que manipulan en el momento de la lectura y que a veces tiene muy poco que ver con cómo sonaría realmente si lo leyeran con honestidad, ¿no? En fin. No sé si respondo a tu pregunta.

- A.M. Sí, sí, claro, contestaste muy bien. Aunque no me dijiste, de forma muy diplomática, si te gustó o no te gustó cuando leyeron tus poemas en público.
- J.A.B. [*suspira*] No sabría decirte, pero no recuerdo ni disgusto, ni gusto; quiero decir que, no sé, igual fue una cuestión de amabilidad: simplemente con que alguien lea un poema tuyo, pues ya, en fin, no me siento horrorizado ni todo lo contrario.
- A.M. Bueno, hasta aquí hemos ido muy bien, te lo agradezco mucho, pero ahora me gustaría hacerte una pequeña provocación, justamente con respecto a lo que me has dicho.
- J.A.B. ¡Adelante!
- A.M. Bueno, no sé si has escuchado a Claudio Rodríguez leyendo sus propios poemas, hay una grabación en Visor, no se sabe de dónde la sacaron, pero en fin. No sé si a lo mejor te referías a él cuando decías que algunos poetas no leen sus textos, sino que los manipulan en el mismo momento en que los leen.
- J.A.B. No me refería a él, ahora mismo no la recuerdo, aunque seguro que sí la he escuchado, pero no la recuerdo. No, no me refería a él; creo que es algo muy, muy extendido ¿no?
- A.M. En el caso de Rodríguez, desde mi punto de vista por lo menos, hay una cuestión. Por ejemplo, en su lectura un texto en el que todos los versos son endecasílabos no suena como si todos lo fueran. Quiero decir, al leerlo en la página, Rodríguez no es un poeta fácil, tanto que cuesta entenderlo a veces y, por otra parte, a mí me ocurre que cuando lo escucho leer en voz alta el poema se abre, su voz lo abre y lo moldea de una forma que digo: ¡claro!
- J.A.B. ¡Ahora sí! [*se ríe*]
- A.M. Sí, ¡ahora entiendo! y, entonces, de ahí ya... A lo mejor es una de las cosas que me interesan, o sea, entender que el autor tal vez tenga esa 'autoridad' - otra palabra que en estos tiempos es igualmente desechable - para, de cierta forma, desvelar algo de su poesía precisamente a través de su voz, de su lectura puntual, que es un evento y se da en un espacio y un tiempo establecidos, para arrojar cierta luz sobre su texto. ¿Crees que todo esto de alguna forma pueda ser útil y ayudar los críticos?
- J.A.B. Yo creo que Claudio Rodríguez, precisamente, es un buen compositor, pero tiene dos dificultades: la primera es que escribe básicamente en endecasílabos, y el endecasílabo es un tipo de verso que tiene un sonido casi autónomo de lo que se haya escrito en él, y más en nuestro tiempo, que ha abusado de él, sobre todo en el siglo XX en España ha sido tremendo, ¿no? Eso por un lado y, por otro, aunque sean cuestiones muy técnicas, pero creo que hay que hablar de ellas: los encabalgamientos. Los encabalgamientos son muy fuertes en su caso y entonces, claro, él controla muy bien a la hora de interpretar su

partitura dónde el encabalgamiento hay que hacerlo con una sinalefa incluso, y dónde no. No se puede hacer la pausa como si fuesen los versos troceados, ¿verdad? Aunque tengamos la disposición visual de un poema en el que parece que todo tiene la misma medida, incluso de longitud en centímetros, vamos, o en milímetros. Entonces, yo creo que, al ser un buen compositor, seguramente es además un buen intérprete, un buen interprete de su poesía, pero lo valores que despliega en la lectura y que de repente tú comprendas ese poema y tal yo creo que están ya en...

A.M. ...en el poema...

J.A.B. Sí, sí, ya están en el poema, lo que pasa es que tiene esa dificultad que proviene de la herramienta, del utensilio que emplea.

A.M. Bueno, Juan Antonio, muchas gracias por esta entrevista, que ha sido muy interesante y placentera, un verdadero diálogo.

J.A.B. Yo veo que tu investigación, de algún modo te he confirmado algunas intuiciones tuyas, ¿no? Por dónde vas, adónde quieres llegar, bueno, he notado eso, y me alegra muchísimo; pero, Alessandro, nada más que el hecho de que estés planteando el tema de la voz, eso ya es un síntoma de que, vamos, cuando me has dicho que tu tema era la voz y el procedimiento que estabas utilizando sabía que nos íbamos a entender, o tenía la esperanza de que fuera así. Aparte de que para mí es realmente un tema fundamental de reflexión, ¿no? ¡De verdad! Y piensa que queda fuera de los conocimientos poéticos habituales, y no reflexionar sobre ello lo que produce es una serie de poetas en cadena con cierta corrección y tal. Pero los que arañan cierta verdad, o reflexionan sobre estas cosas, o han llegado a soluciones que dan respuestas a este problema de forma intuitiva o, de otro modo, lo que no han hecho es engañarse, eso seguro, ni engañar.

A.M. Juan Antonio, lo dicho: muchísimas gracias por tus palabras y por acogernos aquí en la Fundación Rafael Botí de Córdoba. Ha sido un gran placer.

J.A.B. Muchísimas gracias a ti, Alessandro.

2.21 Gonzalo Escarpa

PHONODIA-G.E.



Madrid, 9 de julio de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Bueno, antes de empezar la grabación me estabas comentando un poco eso de la poesía oral, de la oralidad; o sea, lo que has estado haciendo en los últimos diez años, ¿correcto?

GONZALO ESCARPA Sí. Yo saqué muy rápido tres libros, *Fatiga de materiales*, *No haber nacido* y luego *Mass Miedo*, en editoriales muy marginales en aquel entonces. *Fatiga de materiales* se publicó en Valencia, en Ediciones Trashumantes, una editorial que ya no existe y que tenía una edición muy cuidada por su director, que era diseñador gráfico. Yo empecé a publicar por eso, porque me parecía muy interesante el trabajo con el papel, el trabajo con el diseño, con la tipografía, con una idea muy mallarmeana de la construcción del texto. Entonces trabajaba sólo con editores que entendían esa visión y tuve la suerte de encontrarlos. Trabajé con David Trashumante, que ahora está muy activo en Valencia con el festival Vociferio, y con Pepe Olona de Arrebato Libros. Ahora él también tiene mucho éxito y lleva el Festival Poetas. También trabajé con Fabio de la Flor de Delirio en Salamanca. Eran editores que tenían la misma idea de trabajar con los materiales y de atender los deseos del autor. Luego no volví a encontrar ese perfil de editor y entonces empecé a hacer auto-ediciones. Trabajé con La conservadora, de Sebastián Fiorilli, que hace latas, enlatando poemas al vacío, y me interesaba mucho más la parte objetual, experimental o ensamblada y sobre todo la parte del recitado, del contacto directo con el público. En aquella época, hace diez años, no era habitual que se vendieran libros en las lecturas. Ahora curiosamente sí; ahora estamos viviendo un boom brutal de los recitales y de la poesía. Por primera vez hay autores que están vendiendo muchísimos libros de poesía. ¡Incluso hay editoriales especializadas en autores superventas! Entonces, bueno, cuando volví de México, precisamente me puse a editar cosas para venderlas en las lecturas y la verdad es que el resultado fue sorprendentemente bueno. Hay cada vez más autores que practican la auto-edición o que distribuyen sus propios libros a lo largo de recitales y de festivales. De estos también cada vez hay más, lo cual me parece un fenómeno muy positivo porque en 2007, cuando yo dejo de publicar, era muy raro encontrar ciclos de poesía que llevaran mucho tiempo existiendo, era muy difícil encontrar gente que practicara eso de la oralidad o la poesía recitada.

Había pequeñas excepciones, dentro del campo de la polipoesía. Pero siempre en el terreno de lo que yo hago, en realidad, es bastante clásico: son poemas que incluso están dentro de la métrica tradicional, pero a los que trato de darles otra significación en la lectura. Intento hacerlo de otra manera y eso cada vez tiene más acogida, a través del SLAM Poetry, del Spoken Word, todas esos sistemas híbridos que partiendo del lenguaje llegan hacia otros géneros.

A.M. Si no me equivoco para tus trabajos utilizas el término ‘perfopoesía’, ¿es correcto?

G.E. Sí, perfopoesía. Yo empecé a trabajar con Claudia Faci, que es una autora, una performer muy interesante, y simplemente juntamos sus conocimientos performativos con mis conocimientos poéticos y los tratamos de fusionar en un espectáculo que se llamaba «Reparaciones perfopoéticas». A raíz de eso empecé a utilizar ese término para referirme básicamente a eso, a concebir el poema como una partitura escénica.

A.M. No sólo musical, sino también escénica.

G.E. Exactamente. Empecé a hacer anotaciones en las cuales marcaba determinadas entonaciones, determinados ritmos, determinadas cadencias de lectura y acabé haciendo efectivamente partituras escénicas, casi pequeños libretos teatrales. Incluso empecé a escribir directamente para eso; es decir, empecé a practicar la ‘perfo-escritura’, escribir directamente para un público, sabiendo que lo que escribía iba a ser leído en voz alta. Una escritura discursiva que estaba claramente destinada al libro yo empecé a destinarla a teatros, a públicos abiertos. Y eso altera el propio texto. Empecé a trabajar con audios pregrabados o con altavoces que repetían voces o simplemente cambiando la persona del verbo o la manera de dirigirte a los espectadores que están allí y bueno... En eso sigo. Ahora he tenido la suerte de estar en un teatro de Madrid, en la Sala Off Latina, donde hemos estado once meses, representando *Dentro de mí hay mucha gente en casa*, que es un espectáculo basado en poemas, pero con otras derivaciones y partiendo de la improvisación, del juego rítmico, de la fusión con música.

A.M. ¿En el espectáculo actúas tú?

G.E. Sí, claro. Justo cuando volví de México descubrí esa escena, nueva para mí, que hay aquí en Madrid y en España y me he visto muy beneficiado por ese público que ahora sí existe realmente en este tipo de eventos. Antes era muy complicado convocar a la gente en torno a un recital y por fortuna cada vez es más sencillo y habitual.

A.M. Bueno, la familiaridad que tienes con respecto a los mecanismos y los lugares de la oralidad, con la poesía performativa, un poco me inhiben a la hora de hacerte la misma pregunta que siempre le hago a los poetas que entrevisto. Sin embargo, justamente por esa misma razón, me parece interesante registrar tu respuesta a esa pregunta. Por eso, ahora te pregunto si te gusta tu voz.

G.E. [*se ríe*] ¿Mi voz física o mi voz poética?

A.M. Estoy hablando de la voz física, es decir, lo que estoy grabando en este momento.

G.E. Pues, es una muy buena pregunta. Sí, la verdad es que estoy bastante conforme con mi voz. La he querido educar. Yo estudié teatro durante mucho tiempo y me basé sobre todo en la parte de ortofonía y dicción porque creo que hay incluso un placer físico y erótico en la pronunciación de determinadas palabras. Yo estoy con Paul Valéry cuando dice que el lenguaje poético es un lenguaje que oscila entre el sonido y el sentido. Clarísimamente me posiciono del lado del sonido, es decir, creo que el sonido transmite significado exactamente igual que el contenido; incluso que está en un nivel superior de capacidad de significación. Por eso me interesa la poesía visual, por eso me interesa la poesía fonética, la poesía sonora y por eso hago juegos. Los textos que leí para Phonodia son los que pertenecen a mis libros que son, diríamos, más discursivos, más tradicionales, y me interesa tener esta dos vías de trabajo, la vía escénica y la vía estrictamente literaria, o discursiva, si se quiere. Creo que no es una obligación del poeta trabajar la dicción y trabajar la vocalización y la forma de recitar los poemas, pero sí es interesante. A mí particularmente me interesa mucho, pero, por eso, por un interés como de filólogo me interesa mucho la parte fonológica, la parte fonética del lenguaje, la parte de la pronunciación de los fonemas y creo que a partir de allí se pueden hacer grandes trabajos también. Partiendo de qué es una coma, o de por qué la 'ge' se pronuncia como se pronuncia podemos encontrar caminos de exploración lingüística y literaria muy interesantes. En el poema «Babel» que leí antes, por ejemplo, lo que defiendo es la capacidad que tiene un sonido de ser... de compartir un significado polisémico. Me interesa el hecho de que la poesía no siempre se comprende completamente: a veces el público está obsesionado con el tema de que la poesía es muy difícil de comprender y en mi opinión se trata... es que no la percibimos de una manera intelectual que deba ser comprendida en su totalidad, sino que estamos hablando de diferentes niveles, de diferentes capas y una de ellas es simplemente la recepción del sonido. En ese sentido creo que mi voz sirve para difundir algunos significados que a mí me interesan. Es una buena pregunta... [*se ríe*]

A.M. Claro, son significados que están ahí en la voz y no directamente en el texto.

G.E. Claro.

A.M. En este sentido te pregunto enseguida: ¿tú eres el medio de tus propios poemas o, mejor dicho, tu voz es el lugar donde tú piensas tus poemas? ¿Los escribes a partir de tu voz?

G.E. Si, en mi caso efectivamente escribo para mí. Me considero una especie de dramaturgo lírico que escribe obras pensando en un actor que soy yo. Mi caso es particular, de hecho, Alberto Pérez, un cantautor

maravilloso que formó parte de *La Mandrágora*, siempre habla de que recitar un poema es escribir en el aire, escribirlo en el aire, y a mi me gusta especialmente esa idea. Efectivamente yo trabajo cada vez más con lo que se conoce como polipoesía, la poesía que procede de diferentes fuentes de sonido, y me gusta mucho trabajar con mi propia voz pregrabada, mezclada con la voz a tiempo real, en vivo. La tecnología también nos permite hacer todo tipo de modificaciones, con el pitch, con la duración, con el tono. Creo que los poemas leídos por sus propios autores tienen una connotación que se pierde absolutamente si en cambio el poema es leído por un actor o por otro poeta, por otra persona. Yo soy especialmente fan de las lecturas poéticas en la voz del autor; de hecho, no se me ocurre otra manera mejor. Lo único que, sí, en diferentes medidas, los poetas que trabajan en el SLAM son muy conscientes de su aparato fónico mientras que otros poetas más tradicionales no tienen por qué serlo. Evidentemente un autor que haya publicado siempre para los libros, pues no tiene por qué leer sus poemas en voz alta.

A.M. La forma en que un autor lee su poema te dice también con respecto al texto y a su manera de concebir la creación poética, pienso yo. Si no lo hace es porque evidentemente no es tan importante en su escritura. En cambio, si lo hace y si escribe directamente para su propia voz, lo hará porque eso es muy importante en su postura poética, ¿no?

G.E. Claro. ¡Así es! Sí, es una decisión un poco como la que tenía Joan Brossa frente a su discípulo Chema Madoz. Brossa trabaja de una manera muy ajena a los materiales con los que trabajaba, las peanas que él usa para su obra objetual, por ejemplo, son de madera de pino, es decir, muy pobre; o si piensas en que firma con el lápiz sobre los objetos... Por otro lado, Chema Madoz trabajó siempre con grandes formatos, con una gran calidad de luz, materiales perfectos. Creo que es una decisión ética y estética que tiene que tener cada creador: ¿hasta que punto uno trabaja los materiales que utiliza en la expresión de su trabajo poético? Y la voz es uno de estos materiales; el cuerpo es otro, la presentación más o menos espectacular es otro, etc. Es la misma decisión en mi opinión que cuando uno trabaja con la poesía visual y tiene que seleccionar la tipografía el tamaño, el color, etc. Son decisiones estéticas que tienen mucho de ética también.

A.M. Hay dos momentos que me interesan con respecto a la voz y al proceso creativo. El momento en el que surge el poema y el momento en que el poema se da por completado, terminado. El principio y el final del proceso creativo. Pues, me gustaría entender en tu caso qué rol tiene allí la voz física, aunque tal vez no sea una voz ya completamente articulada sino sólo un *inner speech*, una voz acústica interna que actúa en el momento de la escritura.

G.E. Estoy absolutamente de acuerdo contigo. Para mí el poema no termina hasta que no lo escucho, hasta que toma forma en el aire por lo que

te decía de Paul Valéry. Yo estoy absolutamente con él: es a partir de la música de donde surge la poesía. Para mí el ritmo y toda la retórica como maquinaria constitutiva de ese ritmo es lo que diferencia la poesía de la prosa. Hay muchas definiciones al respecto, pero es evidente que en la poesía las palabras bailan, tienen... hay una satisfacción en la perfección de su sonido. Jorge Luis Borges hablaba de la *word music*, que es la propia música que tiene el lenguaje de forma inherente. Es algo que además ayuda mucho al poeta. Al respecto, Julio Reija decía que la poesía es un 'defecto auricular', es un problema del oído. Cuando uno no escucha bien, genera distorsiones semánticas que son absolutamente poéticas. El texto predictivo de los móviles también es una gran herramienta poética porque realmente lo que está haciendo es generar torsiones, generar esguinces en la gramática tal y como estamos habituados a utilizarla. En ese sentido, la musicalidad, la cadencia, el ritmo, son elementos básicos constitutivos del poema. Me interesa mucho lo contrario también: hay un poeta que se llama Roger Wolfe, asturiano de ascendencia inglesa, que lo que hace es anular absolutamente la música del poema. Para mí es un poeta interesante porque es un poeta absolutamente anti-retórico. Es uno de los pocos poetas anti-retóricos que hay en España, sabiéndolo... [*se ríe*] porque anula la adjetivación, utiliza verbos muy sencillos, sus poemas son muy breves, muy adelgazados, un poco a la manera de la anti-poesía de Nicanor Parra. Lo que consigue es un efecto profundamente poético, anulando todas las herramientas que solemos utilizar los poetas. En mi caso, como te decía antes, hay un paladear el lenguaje que pasa por decirlo. Por eso para mí son tan importantes las lecturas. También porque es un momento de encuentro con un público que legitima el poema. De hecho, sucede muchas veces que cuando vas a leer un verso, lo modificas, lo cambias porque descubres que no era acertado, que no era lo más adecuado. Es una especie de corrección *in situ* que se hace en las lecturas. O, incluso, terminas el poema de otra manera. El hecho de tener a personas escuchando el poema es un campo de práctica asombroso. Evidentemente es mejor terminar el poema previamente, pero la confrontación con el público es un gran reto y una gran lección.

A.M. ¿Te pasa de leerte los poemas antes de estrenarlos?

G.E. Sí, claro. Ya te digo, para mí la última revisión del poema siempre es oral. Me los leo a mí pero si lo puedo compartir con alguien próximo a mí mucho mejor. Ahora me dedico a grabar todo lo que hago; lo grabo y lo escucho, o sea me lo digo a mí mismo.

A.M. Con respecto a la diferencia que hay cuando te escuchas hablando y cuando te escuchas grabado, ¿cómo la ves?

G.E. Claro, claro. Bueno, me parece un elemento también interesante. O sea, creo que todo lo que tiene que ver con lo fónico, con lo sonoro, es un material muy interesante. La perversión del sonido pasando por

nuestra cavidad craneana que hace que no percibamos nuestra voz como la perciben las demás me parece algo muy divertido. Yo parto de la base de que la realidad no existe y, entonces, el hecho de que nuestra voz tampoco sea percibida por nadie de la misma manera me parece un elemento entrópico maravilloso y alucinante. Como poeta me parece interesante que cada persona reciba el significado como quiere. Es por eso, decía Nicanor Parra, que cada diez versos hay que escribir uno que no tenga sentido. Él está de broma, pero es verdad que a mí cada vez me interesa más cómo suena que qué dice el poema, porque si no escribiría ensayo, ¿sabes? El poeta se puede permitir que lo que diga no tenga ningún sentido.

A.M. A veces a los poetas que se escaquean un poco de la cuestión les pregunto de dónde ellos creen que sale su voz. Les digo que tal vez pueden indicarme una parte del cuerpo. Aunque supongo que ya sabes cómo funciona el aparato fónico, me parece interesante que me cuentes tu experiencia.

G.E. Mi caso es un poco particular porque me he dedicado a investigar y a conocer un poco los mecanismos que yo tenía para la proyección de la voz también por lo que he estudiado como actor. Bueno, intento apoyar la voz en el diafragma, conozco las diferentes respiraciones que se pueden realizar. Sin embargo, es curioso porque una de las cosas que yo suelo hacer en los recitales es forzar mucho la voz, cambiar la respiración de manera heterodoxa. En resumen, sería como sobre-actuar; o sea, yo en la lecturas grito mucho, levanto mucho la voz y fuerzo un poco la máquina para ver qué sucede. Últimamente trabajo también con objetos en la boca de una manera más performativa. Leo a Lope de Vega con esponjas en la boca de tal manera que se distorsiona lo que estoy diciendo y se generan otros textos, sub-textos. Juego mucho con eso e intento que la voz parta de diferentes lugares. Te decía antes que estoy trabajando con la octofonía, que consiste en desplegar diferentes altavoces, y que la voz esté paneada en diferentes canales. Sé que la mayor parte de los poetas se sienten incómodos y no les gusta realmente el hecho de leer. Hay autores que no leen que directamente prescinden de eso o delegan en a un actor. Yo no soy un experto ni muchísimo menos, pero aunque no continué con los estudios del arte dramático sí me gusta mucho trabajar con las pequeñas herramientas que desarrollé, forzarlas y ver que sucede con ellas. Practico, escribo muchos textos que parten de esa circunstancia, poemas que no terminan, versos truncos, poemas que no están correctamente puntuados, que no están correctamente acentuados, porque creo que cualquier dificultad supone un reto importante. Es decir, como creadores de lenguaje, nos interesa absolutamente cualquier detalle, cualquier cuestión, la dominemos o no la dominemos, ya que cualquier ignorancia, cualquier desconocimiento nos puede permitir generar algo que cubra eso. Es en ese sentido que tenemos que ser

creativos. Hay poetas que tienen voces que realmente son complejas, pero bueno, se le puede dar una vuelta, se puede trabajar con polifonía, se puede trabajar con poli-poesía. Personalmente creo que es muy interesante. Últimamente estoy trabajando cada vez más como director de escena y me interesa mucho trabajar con voces de otros autores. En los talleres de poesía – soy profesor desde hace muchos años– siempre practicamos la grabación de los poemas de los participantes para que se escuchen, para que entiendan qué sucede, qué resonancia tiene su propia voz, cómo pueden trabajarla, de qué manera modifica el texto hacer una lectura heterodoxa o una lectura ortodoxa. La verdad es que sí me interesa especialmente este tema.

A.M. Con respecto a las grabaciones de las lecturas de los poetas, en línea hay un montón de material. Creo que eso constituye una veta de información muy importante. El problema es cómo tratar esa información, ya que es complejo. Phonodia nació para tener ese material de primera mano y poder trabajar con ello. No es el primer archivo digital ni será el último y tampoco el mejor, pero en otros casos por ejemplo no siempre está claro de donde vienen los materiales. En el caso de Phonodia yo sé que todos los poetas están grabados más o menos en la misma situación, sin público, en un medio ambiente ‘íntimo’. A partir de eso estableces un corpus homogéneo y puedes trabajar con ello. Me interesa la grabación como objeto de estudio en relación con el texto, que son dos medios diferentes: uno corresponde a la escritura en la página y la otra es la voz que está en la grabación...

G.E. Estoy completamente de acuerdo.

A.M. Me interesa, pues, cómo las dos cosas interactúan y el ejemplo que siempre hago es el caso de Claudio Rodríguez que escribe en endecasílabos, por lo menos los primeros libros, y si lo escuchas leyendo dices pero eso...

G.E. Sí, se pierde completamente.

A.M. Exacto, se pierde, o le da mucho más impulso a la sintaxis que a la métrica.

G.E. Sí, Claudio tiene una lectura que cambia, que modifica el texto. Sí, eso es de lo más interesante; adquiere una dimensión semiótica cuando estás compartiendo el texto, es curioso. Sí, eso me ha apasionado siempre. Además, como tú bien dices, es muy importante utilizar técnicas de documentación y archivo para estas cosas, porque Internet pierde mucho el origen de las fuentes. Yo empecé un proyecto que se llama «Discopez» cuya idea era grabar poetas y distribuirlos en CD. Grabamos sólo a dos poetas que puedes encontrar en internet: Jesús Urceloy y Ángel Guinda. Dos poetas muy interesantes de generaciones anteriores. Ángel Guinda es un poeta que tiene una voz maravillosa y que trabaja mucho con la dicción del texto. Grabamos veinte poemas para cada uno y ahora curiosamente lo vuelo a recuperar, ya que pedí subvenciones

para hacer un fondo catalográfico de voces de la poesía española. Las instituciones no lo querían apoyar, no lo ven importante, no lo ven relevante y yo, en cambio, creo que sí que lo es, mucho más que el videos incluso. Hay muchos poetas de los que no tenemos grabaciones y es una pena absoluta porque ayuda mucho a comprender verdaderamente el texto. Las grabaciones de Julio Cortázar y de Eduardo Galeano son muy interesantes sin ninguna duda. Imagínate si tuviéramos a Lorca grabado, ¡sería una cosa fabulosa! Ahora no se dan cuenta de eso, pero creo que algún día habrá un fondo a la manera del archivo fílmico que está generando Jonas Mekas que ha habilitado una página web donde recibe cualquier tipo de grabación de cine de cualquier manera, de cualquier género, y trabaja con ello.

A.M. Un archivo de ese género crearía un problema de taxonomías, algo que irías construyendo a partir de grupos muy grandes de materiales homogéneos para luego definir más elementos, por ejemplo, si hay o no hay público, si es video o sólo audio, si está grabado en estudio o al aire libre y luego hay que considerar la calidad también. Lo que estoy haciendo con Phonodia es que todos los materiales tengan más o menos la misma calidad y que las condiciones sean más o menos las mismas.

G.E. Eso es muy importante, si no es un caos. Desde este punto de vista, yo soy un autor poco convencional porque trabajo con *creative commons* y todo lo que hago es de dominio público absolutamente y no hay ningún problema en su utilización. Creo que es contradictorio cualquier otro tipo de actitud en la poesía. La poesía necesita difusión y lo que estás haciendo es un trabajo arduo, yo sé lo que cuesta lo que haces, y te los tenemos que agradecer todos. Hablando contigo ahora se me ha ocurrido otra cosa. Como me dedico sobre todo a la gestión cultural, trabajo sobre proyectos y el último proyecto que se me ha ocurrido es hacer un vinilo con poetas, porque han vuelto mucho los vinilos. ¿Sabes que SONY el año que viene empieza a publicar otra vez vinilos? Además, casi todo el mundo tiene un plato en casa, ¿no? «Discopez» lo dejamos de hacer justamente porque dejó de tener sentido el CD; o sea, que realmente los CD ya no se utilizan. Se utiliza la USB y hay incluso autores que están vendiendo sus poemas en un USB, pero no es bonito. Entonces se me ha ocurrido volver al vinilo que tiene esa carpeta tan bella y lo que quiero hacer es un vinilo con diez poetas de todo el mundo y de diferentes idiomas, 5 poetas por cada cara.

A.M. Considerar poéticamente el soporte – y en particular el vinilo – me parece una idea fenomenal. ¿Cómo ves lo de e-book para la poesía?

G.E. Yo estoy muy interesado por el e-book, mucho más que por el papel. Para mi trabajo creo que me gusta más el formato digital, que la gente pueda tenerlo en el lector de e-book o en pantalla. Hay un autor catalán, Jaume C. Pons, que trabajó con el libro multimedia, un objeto muy bonito, un libro para iPad que tenía incorporados videos, voz, etc.,

una maravilla. Se titula *Unlimited sobrassada* (Barcelona: AtemBooks, 2011), pero no ha prosperado demasiado, no hay muchas editoriales que están trabajando en España con ese formato que para mí es adecuadísimo. Claro, depende mucho del tipo de poesía también. La poesía de Carlos Pardo, por ejemplo, encaja perfectamente en un libro, la mía me plantea problemas, tengo que dejar fuera muchas obras, que no son visuales y que son sonoras.

A.M. Cuando compré tu libro *Mass Miedo* mi curiosidad era precisamente ver como habías puesto en la página ciertos poemas.

G.E. Bueno, hay algunos textos que los puedo reconvertir. Son poemas que tienen diferentes versiones, la gráfica y la sonora, ya que son ideas y las ideas se pueden plasmar en diferentes formatos. Pero luego hay muchos poemas que se quedan fuera, evidentemente, pero bueno, tampoco pasa nada... [*se ríe*]

A.M. Pero también hay muchos medios diferentes, muchos soportes...

G.E. Sí, claro. Mira, por ejemplo, me interesa mucho la cyber-poesía. Aunque para mí lo más importante es el recital entendido como plataforma de difusión y re-significación del texto. Cada vez más se habla del lector, del receptor como receptor re-configurador y eso en un recital se puede vivir de forma absoluta. Los poetas que publican sólo en libros sufren una soledad total porque no hay feedback. Yo, en todos los libros que publico, pongo el email, la web, pero el feedback es mínimo. Sin embargo, en una lectura poética es inmediato y mucho más grande. Álvaro Tato lo comentaba hace mucho años: cuando él se pasa al teatro, descubre en primera persona que es mucho más fácil llegar a mil personas en un teatro que publicando un libro. Con un libro llegamos a mil personas en toda la vida del libro. En cambio, con una buena lectura puedes conseguir comunicarte con quinientas personas. Además al acabar la lectura el público puede acudir a ti y hablar contigo y eso se provoca también con la voz. La voz es un fenómeno mágico casi, ¿no? El hecho de que nosotros podamos elevar pensamientos de forma física es una cosa verdaderamente sorprendente y, como te decía antes, para mí resulta erótica, casi pornográfica. Hay determinadas palabras, como por ejemplo 'mascar', que da gusto decirlas... [*se ríe*] sobre todo en italiano... [*se ríe*]

A.M. ¿Hablas italiano?

G.E. No, no, pero lo disfruto... [*se ríe*]

A.M. [*Me río*] Vale, pues, Gonzalo te agradezco mucho, estoy muy contento de haber podido hablar contigo de estas cosas.

G.E. Gracias a ti, Alessandro.

2.22 Julio Reija

PHONODIA-J.R.



Milán, 31 de enero de 2015

ALESSANDRO MISTRORIGO Julio, ¿te gusta tu voz?

JULIO REIJA A veces sí, a veces no. Además, ya sabes que uno no oye nunca su voz como la oyen los demás. Como la oigo yo. Pero cuando la oigo fuera de mí, cuando la oigo grabada, muchas veces no me termina de convencer y por eso (y también porque creo que son poemas un poquito escénicos y tienen giros que hay que marcar) a lo mejor a la hora de recitar la imposto un poquito; aunque, por ejemplo, este poema que voy a leer ahora es un poema mucho más íntimo, que habla de mis padres y mi relación con ellos, y de cómo los veo yo, y por eso se lee de otra manera... [*lee el poema «da quando non avesti più travaglio», del libro Despiece peatonal / Respiración continua (2010) de una forma muy tranquila e íntima, con una voz casi susurrada*] Cuando me pongo a recitar, y sobre todo cuando se me está grabando, soy muy consciente de cómo estoy leyendo, y eso me entorpece a veces.

A.M. Con respecto a la voz me gustaría preguntarte qué es lo que para ti quiere decir leer en voz alta. Anteriormente me has dicho que eres muy consciente de tu voz.

J.R. Sí, pero precisamente porque yo tampoco... o sea, no me he prodigado mucho en los escenarios, no he leído demasiadas veces. En la escritura me siento comodísimo, y es un ejercicio íntimo aunque sea una comunicación; pero a la hora de leer... de verdad, a veces yo he leído y me ha parecido estupendo y a la gente le ha encantado, y a la siguiente lectura me ha parecido que estaba faltando todo.

A.M. A mí me parece evidente que tienes buena conciencia de tu voz. El hecho de que sepas, entre comillas, cambiar de estilo en la forma de leer, por ejemplo, entre los poemas más escénicos de *Despiece peatonal* y este último, que es más íntimo. Me parece claro que sabes cómo hacerlo, pues, supongo que cuando vas a leer un texto que has escrito tú, ya tienes en la cabeza la articulación vocal, sabes cómo lo quieres leer.

J.R. Sí, pero también siempre hay varias formas de leerlo, y a veces dudo. Dudo según lo estoy leyendo, y ahí es donde me entorpezco a mí mismo, porque sobre todo estos poemas se pueden leer de muchas maneras distintas, y hay poemas que me gustaría leer pero son larguísimos, y entonces es mejor dejarlos. «Madrid.raw», por ejemplo,

tiene muchas voces dentro. Sí, soy consciente de mi voz. Yo siempre he odiado el recitado, esa lectura clásica que es de cura, desde el púlpito, o que es monótona. Es como si fuese «los caballos blancos del apocalipsis» y «pa-pah, pa-pah, pa-pah» [*imposta la voz y recita con cadencia muy monótona*]: un rollo patatero que se vuelve monótono. Estamos en una época totalmente distinta; yo no sé ahora mismo qué está haciendo la gente y cómo estará leyendo; supongo que habrá un poco de todo. Además, ahora, con todo lo que se ha absorbido en poesía de la *slam poetry* y de la poesía performativa. Yo creo que la gente, la gente que escribe ahora, es un poco más consciente, pero también me faltan referentes.

A.M. A la hora de escribir, ¿qué papel juega la voz física? Cuando hablo de voz, siempre hablo de voz física. O sea, antes me decías que cuando estás escribiendo es fundamental para ti leer el poema en voz alta, ¿correcto? Supongo que para ver si funciona.

J.R. Sí, la dimensión fonética de un poema la tengo siempre en la cabeza, y cuando escribo lo primero que me sucede es que oigo el verso en mi cabeza, lo oigo con mi voz, o sea, hay ritmos, aliteraciones, explosiones oclusivas, fricaciones, asibilaciones, asimilaciones, tonalidades. Solamente en el caso de los poemas visuales es distinto; pero cuando estoy escribiendo un poema textual, primero es un hablar conmigo mismo, porque nace de una necesidad de entender un momento en el que estoy o algo de mí mismo en relación con lo que me rodea, o incluso entender algo que me rodea, y entonces es un diálogo interior, al igual que cuando te pones a reflexionar sobre cualquier cosa cotidiana o sobre algo que necesitas hacer o que es importante para ti, lo que es reflexionar, que yo creo que para mí es siempre un diálogo interior; pues oigo las palabras según estoy antes de escribirlas.

A.M. Antes de escribirlas...

J.R. Antes de escribirlas; luego, al escribir, se añaden otras capas del lenguaje y se reescribe también: entonces se pasa al diálogo entre el texto que estoy ya viendo en la página y estoy leyendo, ya que hay también una lectura. O sea, hay una parte de la escritura en la que tú eres lector de ti mismo. Primero es un diálogo en mi cabeza que va pasando poco a poco a los versos escritos, y en cuanto están escritos releo y empieza a haber un diálogo entre el texto, que ya no es yo y que me está diciendo algo, en el que las ideas se están conectando entre ellas en el conjunto de versos. Porque el diálogo interior, la voz en mi cabeza, lo que me digo a mí mismo viene verso a verso, concepto a concepto; luego, al releer, al ver esos conceptos juntos ya el texto me está diciendo algo nuevo, y yo, como lector, escucho lo que me dice el texto y veo si me parece verídico, acertado, hasta qué punto se queda corto o enriquece lo que al principio me parecía que había que decir

y dialogo con ello; y ahí empieza todo el proceso de reescritura que, para mí, hay en el propio momento de la primera escritura.

A.M. Me decías también anteriormente que tú no eres un poeta clásico en el sentido de utilizar la métrica cómo una herramienta primaria.

J.R. Sí, es verdad.

A.M. Pero al mismo tiempo me decías que tienes un oído métrico, que los versos «te suenan a once», o «te suenan a siete» o «a cinco».

J.R. Sí, tengo unos ritmos naturales, o que me resultan naturales, que yo creo que es algo que tiene que ver con ritmos propios del castellano. No te sé decir por qué. Al no haber estudiado Filología, al no haber estudiado historia de la literatura, al no haber estado estudiando a los poetas tal y como lo ha hecho mucha gente... Ya que yo no los he estado estudiando, los he leído a mi manera, no guiado por los filólogos y, además, he leído mucho más a poetas extranjeros - con lo cual, muchas traducciones o textos originales en otros idiomas -; entonces, no he estado absorbiendo, no he estado estudiando los ritmos, no he estado pensando en cómo escribir de una manera formal. Se trata de cosas que me han ido saliendo y que muchas veces responden a mi oído. Así he ido encontrando con el tiempo mis ritmos. O sea, ese diálogo interior, ese decirme, esa reflexión interior empieza con los conceptos, pero a la vez va tomando ya un ritmo, como va tomando un ritmo una conversación cuando uno se oye hablar a sí mismo. Probablemente mucha gente no lo hace, no se escucha a sí misma, pero lo que tenemos, esta relación particular con el lenguaje, yo creo que... a mí por lo menos me pasa, que escucho y oigo no sólo lo que estoy diciendo, sino también cómo lo estoy diciendo.

A.M. ¿Te refieres a que no eres un poeta formalista en el sentido clásico del término? Ya que tus poemas a veces parecen muy atentos a la forma en la página, no sólo tus poemas visuales.

J.R. Que sí son muy formales...

A.M. Los poemas visuales ni siquiera se pueden recitar, no se pueden hablar, son directamente el concepto que encuentra una forma en la página sin pasar casi por la palabra, en el sentido sonoro del término. En cambio, los poemas que estás leyendo...

J.R. Sí, los poemas más discursivos.

A.M. Esos poemas más discursivos también buscan una forma propia en la página, ¿no? Eres diseñador gráfico y también trabajas como maquetador; por eso serás muy consciente del espacio-página.

J.R. No me considero formalista, en el sentido de que yo no me digo «voy a escribir un soneto» y luego lo relleno; relleno esa forma con los conceptos. Vamos a ver: sí, he hecho ejercicios - como ha hecho ejercicios todo el mundo - y he escrito poemas de ocasión y poemas cómicos, o poemas en diálogo con otra gente, que ahí sí te impones una forma inicial. No soy formalista en el sentido de pensar primero

en una forma y luego rellenarla; pero sí que me gusta considerar que a mí el contenido me pide la forma, que el «qué» me pide el «cómo». Por ejemplo, de los poemas de *Despiece peatonal / Respiración continua* hay muchos que son de crítica social, de protesta; en cierto sentido, en contra de una realidad y en contra de un *nosotros*, de cómo vivimos esa realidad, de cómo nos la imponemos a nosotros mismos y la impostamos. Y, además, el mío es un discurso que en sí está roto, porque tampoco tengo toda la razón. No creo tener toda la razón. Me parece que es un discurso que tiene mucho que ver con cómo vivimos hoy en día, con los medios de comunicación y cómo influyen en nuestra forma de pensar, que se vuelve más hipada: tras pasar a través de Internet y de la televisión, nuestra capacidad de concentración se ha visto afectada. Y ahí suelto yo todo ese discurso que quiere decir y protestar y ofrecer un *afuera* y a la vez se siente *dentro*, ya que no estoy hablando desde un púlpito externo: soy parte de esta sociedad, soy parte de todo esto. Por eso he buscado esa forma con cortes, por el hipo mental que tenemos, que además nos lleva en varias direcciones y sentidos a un tiempo. Y luego está el diálogo de tú a tú con un quién desconocido, pero del que al menos sé que está tan enredado como yo en esta realidad social y urbana. Al escribir así, al buscar ciertos estilemas formales, al buscar ciertos mecanismos que me llevaban al contenido y también hacia otro lado. La relación entre fondo y forma yo creo que es bidireccional, y muchas veces, al ponerme a escribir esos poemas. Por ejemplo, al cortar una palabra en un sufijo y un lexema – o de forma más caprichosa –, separarla y darle después otra posibilidad de fusionarse con la palabra del verso siguiente, de repente me quedaba ahí... no bloqueado: me quedaba pausado un momento en esa palabra, y al haber llegado a ese punto de articulación. Por ejemplo, escribía «cono | cimiento» y ese «cimiento» luego me llevaba a elegir otra palabra, a empezar el verso siguiente con otra idea. La forma me llevaba hacia otros contenidos, a veces haciendo un derrape y cambiando totalmente de dirección. A mí me parece muy interesante que el lenguaje mismo te lleve hacia otros lados. Tú empiezas queriendo decir «x» y terminas diciendo más o menos «x», pero también «y» y «z» porque el propio lenguaje te ha llevado de un lado a otro. No es una mala lección de humildad para un escritor, la experiencia de ser tan sólo el coautor de sus textos.

A.M. Es como si fuera un flujo continuo que, sin embargo, se articula justamente en el corte...

J.R. Sí, es así.

A.M. Es casi paradójico ¿no?

J.R. Sí.

A.M. En el corte de una palabra como «cono» y «cimiento» que en sí son dos palabras diferentes, en el vacío de ese corte, en el hiato que

se abre está la articulación para dar otro paso, para seguir con el flujo. En ese espacio de articulación también se puede dar el cambio de dirección que el mismo lenguaje te sugiere y así también la forma extrae de su escondite el sentido, le dice al sentido «sal afuera». Se trata de una forma no estilizada, sino de la que vas en busca y a la que le pides que te enseñe otro fondo.

J.R. Sin duda, en ella me apoyo, claro.

A.M. El «paso» es interesante también: no habría ritmo si no hubiese el hiato, el vacío entre el golpe y la elevación. Si no hubiese un momento de silencio, no podríamos mantener el ritmo, y lo mismo ocurre al andar. Sólo que es un caminar con un compás hecho pedazos.

J.R. Sí, sí, porque el despiece es algo que se hace en carnicería; es el corte, pero no es el corte final, del filete, por ejemplo, sino el corte inicial del animal por sus articulaciones. Platón decía, ahora no me acuerdo exactamente dónde, pero era una cuestión relacionada con la Filosofía que proponía que un tipo de despiece, era coger la realidad como si fuese un pollo y, claro, no lo puedes cortar por cualquier lado si quieres aprovecharlo, o sea, si quieres entenderlo, y pues lo tienes que cortar por las articulaciones naturales que tiene, tienes que hacer un despiece que te ayude a entender. La metáfora es bastante destructiva, pero sí es cierto que cada corte en ese libro es a la vez un bloqueo y también una proposición, una propuesta de seguir adelante, es un poco... bueno, a mí me lleva siempre a la metáfora del diálogo. En el diálogo, cuando estás hablando con otras personas, esas personas te cortan, te interrumpen, prosiguen tu discurso, lo cambian. Hay un toma y daca que en realidad enriquece y hace que se vaya adelante o que te disperses hacia otro lado cuando quieres hablar de una cosa y terminas hablando de otra. A mí me pasa eso con la poesía. Yo quiero... o tengo la intuición de que necesito llegar a entender algo, y entonces me pongo a rumiarlo, a darle vueltas a qué es lo que necesito expresar o expresarme a mí mismo para entender, ya sea de la realidad externa o de la interna, entender algo. E incluso escribiendo un texto más normal, un poema que simplemente va verso por verso, con un cierto ritmo, emplazando conceptos y dándoles una estructura rítmica más normal, más habitual, más clásica, pues, me pasa incluso ahí que en realidad la forma me lleva a otro lado, porque de repente el concepto que estoy tratando de decir o de expresar en el verso no llega exactamente a ser. O sea, las primeras palabras con las que descende a la página no tienen un ritmo que encaje con el ritmo del resto del poema, por ejemplo. Pasan esas cosas y entonces la propia exigencia del ritmo - porque, además, has escogido una cadencia ya, y cuando empiezas a escribir te empieza a salir un ritmo y vas cogiendo ese ritmo - es como una especie de canción, y una cosa que tiene la música es que te lleva hacia delante, te permite intuir

qué es lo que viene después, lo cual es una cosa preciosa, cómo razonamos escuchando música. Pero bueno, que me pierdo; pues que las exigencias del ritmo terminan por obligarte a cambiar el concepto: por muy parecido que sea el sinónimo que encuentres, comunica ya algo menos o algo más, es decir, es siempre una alternativa.

A.M. La música, las pautas son una previsión del futuro.

J.R. Claro, y ya tiene ese ritmillo. Es como cuando, si te pones a leer a un poeta que tiene un ritmo marcado, ese ritmo se te queda en la cabeza y a veces, ya antes de conceptualizar lo que estás tratando de pensar, lo haces con ese ritmo, con esa candencia, con ese tarareo interior que ya tienes y que estás siguiendo. Otras veces es más importante, es más... como que te empuja más el contenido que necesitas decir, y que viene sin esa forma, y entonces le tienes que buscar esa forma luego, y a veces esa forma te está cambiando el contenido, o a veces consigues que encaje, a veces la forma te lleva hacia ciertos otros contenidos y otras veces el contenido que necesitas decir es más... como que te crea una presión, y necesitas retorcer la forma del poema para seguir sin que empiece a ser feo o que no encaje con la unidad que estás creando. Sin llegar a que resulte fea, empiezas a retorcer la forma hasta que consigues que diga lo que necesitas decir.

A.M. Julio, ¿sabes que todo lo que has dicho será utilizado en contra tuya?

J.R. Lo sé, hombre, lo sé... [se ríe] ...muchas gracias.

A.M. Muchas gracias a ti.

2.23 Jesús Malia



PHONODIA-J.M.

Madrid, 27 de agosto de 2015

ALESSANDRO MISTRORIGO ¿Te gusta tu propia voz?

JESÚS MALIA Sí, como suena desde dentro sí; pero con el tiempo me voy acostumbrando también a escucharme desde fuera, escucharme en grabaciones. Me reconozco en grabaciones desde hace mucho y ya perfectamente. Pero desde luego no sé si me gusta mi voz. Uno se acostumbra a escucharse desde fuera y ya se admite. Y el primer impacto es negativo, no siempre se reconoce en ello; pero lo que me gusta de mi voz es la proyección que hago de ella, el uso que hago de ella. Eso sí. No sé como suena, pero desde luego yo creo que pongo toda mi energía en darle el cariz que yo creo a cada texto, así que intento explotarla, intento utilizarla.

A.M. Se nota claramente en la lectura que haces. Es una lectura que interpreta el texto. ¿Has estudiado acaso interpretación o algo que tenga que ver con la dicción, por ejemplo locutor de radio?

J.M. No. He podido tener alguna experiencia de este tipo pero desde el principio, desde que empecé a escribir poesía la concebí para leerla en voz alta y leerla en público. Esta es una cualidad que siempre he tenido: yo siempre he hablado muy bajito y sin hacerme significar demasiado, pero de sexto a octavo de EGB, a este chaval que hablaba tan bajito que casi no se le oía, Don Diego, mi tutor, mi profesor principal, en la FB, cuando había un momento de bullicio en el aula me mandaba leer, porque siempre ha sido ahí cuando he sacado la voz, cuando había que leer un texto. Así que ahora lo hago con los míos, pero siempre lo hice con otros, siempre el momento de la lectura, siempre, para mí fue un momento de interpretación en voz alta, de compartir. En fin, no sé. No sé realmente lo que había en esos textos ya hechos para que cobrara aquella especial relevancia para mí el darle de verdad toda la energía posible. Así que es un rasgo intrínseco, yo creo, en mi carácter.

A.M. Dijiste que cuando escribes concibes los textos como para que se lean en voz alta y supongo que esta voz sería la tuya propia. Pues, ¿alguna vez has escuchado algún actor leer tus textos? Y ¿qué tal te pareció?

J.M. Bueno, ¿qué voy a decir? Que cuando lo han hecho amigos, que fue maravilloso... [se ríe] ..y ¡ojalá que repitan más! Pero, no me ha

pasado demasiadas veces la verdad. Y, bueno, pues sí, uno tiene que tener la humildad... uno cuando accede a ponerse por escrito, a transmitirse a través de las palabras, pensadas, elaboradas, combinadas en la forma de poema, uno asume humildemente dos cosas. La primera: que todo lo que tenga que decir sobre el tema ya lo ha dicho en el verso y no cabe decirlo de otro modo, renuncio a todo modo de expresión que no sea el poema. La segunda: que lo que uno escribe no es necesariamente lo que se interpreta y lo que los demás observan del texto, el texto es de quien lo recibe y de quien cree identificarse en él porque no leemos nada que no llevemos dentro. Así que uno tiene que asumir humildemente la lectura que otros lectores hagan de él y, evidentemente, estar muy agradecido por ellas.

A.M. Me interesa mucho el rol que tiene esta voz. Ya que dijiste que siempre está presente, desde el principio, que concibes el texto para que se lea en voz alta, pues, me parece que estás consciente del medio.

J.M. Sí, puede que tal vez yo sea un poeta himnico más que otra cosa. Tal vez sea la vocación principal, ¿no?, a hacer himnos, no sé. Tal vez hay una cierta vocación de sacerdocio... [se ríe] ...en la parte de la oratoria. Tal vez son esos los principales motores.

A.M. ¿Y en ese momento en el que empiezas a escribir el texto, ahí también actúa esa voz física ?

J.M. Sí, por supuesto. Al principio sí que necesitaba decirme los textos para saber cómo sonaban. Supongo que como quien empieza a componer música tiene que tocar las teclas del piano para saber como suena aquello, pero... hombre, sin quererme comparar con Beethoven, que cuando se queda sordo no necesita tocar el piano para saber como va a sonar aquello... en fin, yo no soy Beethoven, pero llevo unos 19 años escribiendo y sin necesidad de leerme los textos en voz alta, pues, ya conozco mi voz, ya conozco mis ritmos, ya conozco mis cadencias y ya sé como eso puede sonar. Así que ya no necesito hacer el ejercicio de verbalizarlos según lo voy escribiendo o una vez contruidos los poemas, ya no necesito leérmelos delante del espejo o caminando por casa... [se ríe] ...pero sí, pues, sí, conozco aquella faceta de cómo suenan.

A.M. ¿Y esto lo sabes 'por dentro', por una 'voz interior'?

J.M. Sí claro, por experiencia.

A.M. Quiero decir, cómo si estuvieras escuchando esa voz interna y física, ¿estoy en lo correcto?

J.M. Sí, uno se proyecta mentalmente y se hace ese recitado mentalmente.

A.M. Entonces, cuando estás terminando un texto, cuando un texto está más o menos acabado, aunque no necesites leerlo en voz alta, ya que su ritmo y su sonido se van acoplando a aquella forma mental de la que me acabas de hablar, ¿te ha pasado que hayas cambiado algo del

poema, alguna palabra, por ejemplo, precisamente guiado por esa voz mental o física, acústica?

J.M. Eso me ocurría sobre todo al principio, cuando empecé a escribir, pero ahora ya no me ocurre prácticamente.

A.M. ¿Qué piensas con respecto a los poetas que sobreactúan sus propios textos? Es decir, no siempre lo que estamos escuchando en una lectura pública corresponde luego al texto si lo leemos en papel. Entonces parece que ahí la performance es más importante del texto escrito.

J.M. Como decía antes, cuando uno escribe un texto tiene que asumir humildemente que el lector puede interpretarlo de una manera diferente a como lo ha escrito, y eso es parte esencial de la escritura. Yo, por lo menos, a pesar de ese carácter himnico o sacerdotal que he podido señalar o puedo buscar, no pretendo dar discursos o convencer de nada, sino que la mayor parte de mis textos a lo que tienden es a sugerir, a insinuar, a decir y a buscar expresiones en las que quepan otros, en las que el yo personal queda diluido, ya que la poesía no es discurso. Entonces, el significado de las cosas, el sentido de las cosas, pues, el mío me vale a mí evidentemente, pero tengo que asumir que no le vale a los demás. Precisamente mi primer poemario no utilizaba ningún signo ortográfico para potenciar esa confusión que un 'como' que puede ser comparativo también puede ser interrogativo o exclamativo. Yo siempre lo suelo leer como una comparación abierta en la que solamente se ofrece un término, pero asumo desde el momento en que lo escribo que lo normal es que el lector lo perciba como interrogativo o exclamativo porque hay un solo término de aquella comparación, no se cita el segundo... entonces, pues, qué más da... lo que importa es que el lector se haga con su poema y ese poema evidentemente no tiene que por qué coincidir con el mío. Importa que él encuentre elementos de valor que le atrapen, claro.

A.M. Gracias, Jesús, por estas palabras.

J.M. ¿Te puedo repetir unos de esos poemas que te decía para que escuches cómo leo yo ese 'como'? Por ejemplo, este... [*lee el primer, el quinto y el sexto «respiradero o poesía» desde el libro la cinta de moebius (Leganés: Patrañas, 2007)*]. Estos son ejemplos de lo que te decía.

A.M. Muchas gracias.

2.24 Elena Medel

PHONODIA-E.M.



Madrid, 11 de julio de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO ¿Te gusta tu voz?

ELENE MEDEL No, no me gusta mi voz. Por lo general intento no verme cuando me han grabado en vídeo, o cuando me han hecho fotografías mientras estoy leyendo. Para mí la voz y la imagen tienen una esencia ajena a los poemas. Básicamente, no me gusta recitar e intento evitarlo si puedo, porque para mí el acto de la escritura no tiene nada que ver con la puesta en escena y con la ‘vida pública’ del poema, que es algo con lo que no me siento cómoda. No me gusta escucharme, no me gusta verme, porque es algo que para mí es algo totalmente ajeno a la propia escritura.

A.M. Pero ¿pudiste escucharte alguna vez?

E.M. Alguna vez me he tenido que escuchar porque me han dicho «mira, hemos grabado esto», y me han pedido que lo escuchara para que confirmara si estaba bien. Pero procuro evitarlo, porque es algo con lo que no me siento cómoda.

A.M. No te sientes cómoda porque, por ejemplo, ¿no reconoces tu voz?

E.M. No, es más bien porque no me siento cómoda con la cuestión social. Es algo que tiene que ver con mi personalidad. Entiendo que es un peaje que tengo que pagar, que para que más gente pueda conocer lo que escribo tengo que recitar, tengo que intervenir en festivales o en mesas redondas, pero en general hablar en público no me gusta, y si lo puedo evitar lo evito. Yo soy escritora y escribo. Es lo que me gusta, y lo que no tiene que ver con la escritura me resulta muy ajeno.

A.M. En todo caso, desde mi punto de vista, demuestras una cierta familiaridad con el gesto de recitar o leer en voz alta tus poemas que obviamente conoces bien y sabes cómo poner en voz.

E.M. Para mí la música del poema es muy importante. Soy muy consciente de que para mí la lectura ideal de un poema es la de alguien que está solo en casa, leyendo un libro, y por supuesto su manera de leer el poema, digamos, en su cabeza – ¿quién recita en casa en voz alta? –, su manera de recrear el poema, decía, será siempre particular y muy vinculada a su propia manera de hablar y de decir. Pero me gusta también un poco ‘acotar’ esa música. Es algo que intenté trabajar en los poemas, medir mucho dónde coloco los signos de puntuación, donde finaliza el verso, cuál es el juego con los silencios. Es

algo que me interesa mucho trabajar. Por ejemplo, en el último libro, en *Chatterton* (Madrid: Visor, 2014), para mí el trabajo con esa música del poema, esa manera de decir, es fundamental; más incluso que en los anteriores, o por lo menos es algo que yo con cierta conciencia intenté trabajar bastante.

A.M. Ese decir del poema, esa música. Hay dos momentos que a mí me interesan en particular con este estudio. Es decir... son todas metáforas, siempre utilizamos más o menos las mismas metáforas cuando hablamos de este tema de la voz. Yo estoy intentando salir de estas metáforas y llamar las cosas con su propio nombre. Es difícil, pero bueno, los poetas ya lo hacen. Estoy pensando en la voz, la voz es lo que articula el decir del poema, es una materia incluso en la que hay cierto placer. Entonces en cierta forma tu me confirmas eso...

E.M. Es más, incluso: es muy curioso porque cuando yo escribo y corrijo la voz está profundamente presente, pero después, en el momento en el que ya doy por finalizado el poema, es un elemento que desaparece por completo. No es exactamente lo mismo, pero hay una idea que a mí me gusta mucho de Antonio Gamoneda. Él apela al lector como re-escritor del poema; no tiene tanto que ver con el decir como con lo que se dice en el poema, porque él considera que es el lector - desde su lugar de lectura, desde su circunstancia de lectura y de vida - es el que va 'completando' el poema, y también en cierto modo formalmente el lector lo completa, porque adapta su propia manera de decir al poema.

A.M. Y en tu caso cuando empiezas a escribir ¿hay un decir, una voz, una música? ¿Y eso cómo funciona?

E.M. No exactamente. Para mí es distinto en cada poema: el germen del poema tiene que ver con la acumulación quizás de estímulos, casi siempre hay una lectura, una experiencia, pero también una música de un poema ajeno que me ha interesado o una imagen que me ha despertado algo. Muchas veces hay poemas que yo 'guardo' porque sé que en algún momento me van a servir. Desde el punto de vista formal me ha interesado mucho la manera de encontrar un decir; por ejemplo, en *Chatterton* hay un poema («Una plegaria por las mujeres solteras») del que tenía la idea clara, sabía lo que quería decir y sabía más o menos cómo lo quería decir, pero para mí en todos los borradores fallaba la música...

A.M. ...ese decir... esa voz...

E.M. Fallaba esa voz, ese decir. No terminaba de dar con la forma de articular, con el tono, porque me parecía demasiado solemne. Es una plegaria, un remedo de una oración, pero me parecía tan excesivo que rozaba el pastiche, la caricatura, y era lo que quería evitar. Hubo un poema de Anne Sexton, una serie de poemas, la de los ángeles; ella apela a los ángeles cotidianos, por así decirlo. Yo la había leído hacía

tiempo, y hubo un momento en el que me dije que quizás el ritmo que yo estaba buscando era un ritmo cercano, por así decirlo, familiar a ese poema. No tanto a ese poema, sino a su traducción. El decir de esa traducción a mí me ayudó a encauzar ese poema.

A.M. Ese decir y esa voz que tu escuchas, ¿la oyes dentro de ti como, por ejemplo, una voz interna? Es que me gustaría saber el rol que tiene ese decir, esa voz en el momento en que estás escribiendo.

E.M. Claro. Sobre todo porque yo creo que cada poema tiene su propio eco. Incluso en el mismo libro para mí es imposible replicar la manera de decir el poema, de decir la escritura.

A.M. ¿Y ese decir, esa voz se manifiesta también cuando estás a punto de terminar un poema? Por ejemplo, ¿lo necesitas escuchar y lo lees en voz alta? ¿La voz tiene ahí también un rol como de prueba?

E.M. Para mí es fundamental la lectura en voz alta, sobre todo, para detectar posibles carencias del poema. Aunque yo no escribo para recitar, como te comentaba antes, sí que tengo amigos que tienen un escritura más performativa, más escénica. En ese sentido yo tengo una escritura más orientada a... bueno, digamos que yo intento evitar las lecturas... [*se ríe*] No escribo para eso, pero la lectura en voz alta me permite sentirme ajena al poema, separarme del poema y ver sobre todo los posibles defectos de rimas internas.

A.M. Las eufonías o las cacofonías.

E.M. Como editora eso lo trabajo muchísimo. Leo en voz alta todos los libros que publico. Cuando me llega el original es uno de los planos que trabajo porque muchas veces tú mismo no te das cuenta, pero es fundamental incluso en libros muy pero muy limpios en cuanto a que son espléndidos poemas, muy bien organizados, con un trabajo de arquitectura interna del libro brillante, y eso es algo que no se suele atender. Yo creo que esa lectura en voz alta te permite salir del poema y mirarlo desde otra posición.

A.M. ¿Incluso escuchar la articulación del poema?

E.M. Claro.

A.M. Y entonces aprovechar de otro canal cognitivo, otro canal perceptivo ¿no? Sería un poco como cuando se lee internamente.

E.M. Eso era lo que te estaba diciendo. La verdad es que no suelo recitar en voz alta cuando estoy leyendo el libro de otras personas. No me pongo en mi casa a leer en voz alta, pero sí es cierto que esa música se va recreando en la cabeza, entonces sí que creo que, por lo menos para mí, como poeta y sobre todo como editora, es algo que trabajo muchísimo.

A.M. ¿Has escuchado a alguien leer tus propios poemas? Por ejemplo, algún actor...

E.M. Sí.

A.M. Y ¿cómo lo ves?

E.M. [*suspira*] Me parece rarísimo... [*se ríe*] Pero bueno, a mí me parece muy extraño, claro, porque para mí los poemas tienen mi voz y mi tono, y además no sólo mi tono de voz, sino mi manera de recitarlos. Por lo general me suele llamar la atención que, cuando un intérprete se encarga de recitar un poema, el poema se vuelve muy artificial en muchas ocasiones. Para mí la recitación posiblemente tiene que ver con la traslación de palabras poéticas a palabras cotidianas. Yo intento leer como hablo, intento no afectar la lectura; yo recito como hablo porque, para mí, es muy importante esa insistencia en la palabra del día a día, en el uso de esa palabra del día a día y ese lenguaje de la vida para hacer literatura. La dignificación de la palabra que usamos en la conversación con nuestros amigos, con la familia. Es algo que siempre me ha llamado mucho la atención: he ido últimamente a varios recitales de poesía con actores y actrices y, salvo en una ocasión que sí que me gustó bastante, la mayoría de la veces me ha sorprendido. Cuando se trata de mis poemas, sí que me sorprende mucho porque mis poemas tienen mi tono y tienen mi voz; y tienen sobre todo, por lo menos yo lo intento, esa voluntad de recitar como se habla.

A.M. Un poco rebajar el tono... ése clásico...

E.M. Para mí, sí. No soy intérprete y no soy profesora de recitación, pero sí que es cierto que a mí me choca siempre mucho.

A.M. ¿Te ha pasado de ir en búsqueda de las voces de los poetas que tú conoces o que te gustan y a lo mejor que no pudiste conocer personalmente? Es decir, ¿te llama la atención el hecho de que haya grabaciones en línea? ¿Es algo que buscas?

E.M. He buscado alguna por una cuestión de mitomanía casi... [*se ríe*] A mí me gusta muchísimo Sylvia Plath y he escuchado poemas de ella, también poemas de Wisława Szymborska, pero sobre todo por lo que te comentaba antes; es decir, de intentar recrear el tono con el que ellas pensaban en el poema.

A.M. Claro; es que escuchar su voz quiere decir también entrar...

E.M. Sí, claro, por lo que te comentaba. Ahora, por ejemplo, estoy leyendo un poema de Szymborska en mi casa y yo lo leo como yo lo hubiera escrito, por así decirlo...

A.M. ...con tu voz, con esa articulación del decir tuya.

E.M. Sí, con mi voz; pero, no sé, lo enfocaron ellas en la escritura y por eso, entonces, me resulta curioso.

A.M. ¿Tu hablas polaco?

E.M. No, claro que no; pero sí que es cierto que si tienes la traducción delante más o menos puedes ir siguiéndolo, y diciendo «aquí de repente hace una pausa», «marca el encabalgamiento o no lo marca». Es curioso seguirlo con la traducción porque ves cómo toma las pausas, pero es el mismo tono. Pienso en dos poetas muy diferentes. Cómo

afronta Szymborska una poesía no humorística, pero sí más luminosa, aunque muy amarga también al mismo tiempo, y todo lo contrario: la poesía de Plath, que es oscura, muy pasional, muy torrencial. Para mí he buscado, en algunos casos, por mitomanía y por esa curiosidad de saber.

A.M. Me parece muy bien y no creo, por ejemplo, que el hecho de saber una lengua sea fundamental para escuchar. Uno puede incluso dejarse llevar por la música de una lengua que desconoce. Con respecto a lo que dices, a ese lenguaje poético, a esa voz poética, esa voz – estamos hablando de algo físico, algo que se graba, algo relacionado con el cuerpo de cada uno –, pues, yo grabé poetas de Rusia y Vietnam no sabiendo nada del ruso o del vietnamita, pero sí, al escucharlos, te das cuenta que eso no es un discurso normal y corriente, sino que es poesía.

E.M. De hecho, fíjate, yo empecé a escribir poesía cuando tenía once o doce años. Mi profesora de lengua, cuando hice el cambio de colegio a instituto, como sabía que me gustaba tanto leer, me regaló una antología de la generación del 27. En España es muy típica la de Cátedra, que es la colección de clásicos más difundida, y que se lee en el instituto y en la universidad. Me encontré con la selección de Federico García Lorca, que era sobre todo de *Poeta en Nueva York*; yo no entendía nada, absolutamente nada. Aquel lenguaje me apabulló, pero me ocurrió como cuando escucho una canción en un idioma que no conozco. Es el tono de la voz, es la música, yo puedo estar escuchando. Acabo de venir de un festival en Rumanía y yo no hablo italiano, pero en ese festival había una poeta italiana y preguntándole, más o menos, pude comprender sus poemas. Me ocurrió con Lorca lo que me ocurre con esas canciones: no entendía lo que dice, pero cómo lo dice para mí puede significar mucho más, porque me obliga a recrear la ‘letra’ en la cabeza. Con Lorca me pasó eso. No entendía absolutamente nada... [se ríe] Imagina a una niña de once o doce años que lee *Poeta en Nueva York*... pero era la música, la voz, las imágenes que iba recreándome. No tiene que ver, pero para mí tiene que ver; es importante ese enfrentamiento a un lenguaje desconocido. Para mí, en el fondo, la poesía es un lenguaje; es más que un género literario, es una forma de contar y de cantar. A mí me pasó eso, escribí animada por ese lenguaje que no conocía.

A.M. Muy interesante, ya que has dicho que la poesía es un lenguaje, una forma de ‘contar’ y de ‘cantar’ que representan un poco lo que hacemos nosotros cuando hablamos; producimos palabras, con su significado, pero también producimos ciertos sonidos que se realizan a través de nuestros cuerpos, nuestros pulmones, nuestras gargantas.

E.M. Para mí el poema tiene varios planos fundamentales. Por supuesto que es lo que quieres decir, pero también es importante cómo. Cada

vez es algo que me interesa más, porque en el fondo evidentemente ya está todo escrito a estas alturas...[se ríe] Pero para mí la clave es *cómo*, por supuesto.

A.M. Antes decías que, incluso con Szymborska, a pesar de no conocer el polaco puedes reconocer cuando hace una pausa, por ejemplo. Esto es la relación de cómo el texto toma cuerpo a través de la voz del autor. Pues, ¿crees que de alguna forma la voz del autor pueda tener una cierta primacía con respecto a otras interpretaciones? Me refiero a lo que has dicho antes que tu poema tiene tu voz.

E.M. Pese a eso, yo creo que la voz del autor es una de las interpretaciones posibles. En el momento en que publicas el poema o difundes el poema, el poema ya no te pertenece. A veces me he encontrado con lectores y lectoras que me han dicho «este poema trata de eso», y no, en absoluto, todo lo contrario. Pero si para esa persona significa eso, ese poema en ese momento significa eso. El poema por supuesto es mío, lo he escrito yo, para mí tiene las connotaciones que tenga, pero en el momento en que se publica y hay alguien leyéndolo...

A.M. Cuando vuelves a leer un poema en voz alta, por ejemplo en el ejercicio que acabamos de hacer, un poco más 'íntimo' donde no hay público y que no es un recital, ¿vuelves de alguna forma a hacerlo tuyo a través de la voz?

E.M. No. Quiero decir, en el caso de todos estos poemas, tienen ya años de escritura. Hay uno de los poemas, el primero que leí y que pertenece a mi primer libro, *Mi primer bikini* (Barcelona: DVD, 2002) que podría tener diecisiete años, que es más de la mitad de mi vida... [se ríe] Es algo que yo sé que escribí, pero muchas veces no recuerdo las circunstancias ni la situación, además, porque para mí la escritura es un periodo muy prolongado. Desde el momento en el que empieza a forjarse el poema y lo doy por acabado, pasan generalmente años, sobre todo a partir de la escritura de *Tara* (Barcelona: DVD, 2006), que es el segundo libro. Puedo saber que esta imagen viene de esa lectura, o que terminé de escribir ese poema en tal fecha, porque recuerdo que lo leí por primera vez en este recital; pero no. Hay algunos poemas un poquito más recientes que tienen cinco o seis años... [se ríe] Quizás el poema «Un cuervo en la ventana de Raymond Carver» es el más reciente, yo creo que este tiene que ser de 2012. Para mí son recientes porque llevo cuatro años sin escribir, pero en realidad no lo son... [se ríe]

A.M. Me parece muy bueno lo que me has contado. Hemos estado hablando muy bien y además me has dicho cosas muy interesantes. Pues, tal vez me gustaría preguntarte si hay algo más que me quieres decir con respecto a lo que hemos estado hablando sobre la voz.

E.M. Estoy pensando en algo que igual te pueda resultar curioso. Es algo que he pensando últimamente porque no me había dado cuenta

hasta ahora. Si te fijas, he leído los poemas en orden cronológico: desde el primer poema, que es del primer libro, creo que he escogido tres o cuatro del segundo libro, y el resto son del último. Los dos primeros libros los escribí cuando estaba viviendo en Córdoba, todavía, con mis padres, y el último libro ya es de la etapa de Madrid. Si te fijas, cuando leo los primeros libros tengo acento andaluz. En los poemas del último libro sigo teniéndolo – es imposible que yo pronuncie la ‘ese’ final, eso es científicamente imposible... [*se ríe*] ...igual dentro de cuarenta años –, pero el acento está mucho más...

A.M. ¿Suave?

E.M. ...suave. Es algo que no sé por qué ocurre. Creo que a lo mejor tiene que ver con ciertas experiencias, por así decirlo. No sé, porque sigo teniendo mucho acento, pero sí que es cierto que en Madrid, si no hablo con alguien de Andalucía durante mucho tiempo, el acento lo tengo más suave, pero cuando voy a Córdoba a visitar mis padres, el acento se desata, por así decirlo, ya que estoy todo el tiempo escuchando a gente que habla con ese acento y, entonces, se vuelve a despertar. Es algo muy curioso en lo que he pensado últimamente, porque no me había dado cuenta hasta que en una lectura alguien me lo comentó que en algunos poemas tengo un acento mucho más fuerte y, en cambio, en otros poemas no. No sé por qué, pero eso es lo que me ocurre.

A.M. Muy interesante lo que me cuentas. Casi que como idea o razón para intentar explicar lo que me dices pensaría que como al escribir estos libros...

E.M. ...en otra etapa diferente, que está vinculada a otra ciudad y otro entorno...

A.M. ...entonces, también ese decir que tenías dentro y con el que trabajabas, esa materia vocal, esa voz física, esa voz cuya fisicidad sonora sería justamente el acento andaluz, está ahí, está en la pasta, en el ‘grano’, como diría Barthes, de la voz de esos poemas ¿no?

E.M. Claro.

A.M. En cambio viniendo a Madrid y empezando otra etapa...

E.M. La voz se va acostumbrando. Es eso. Incluso, muchas veces supongo que ocurre si estás mucho tiempo en un lugar que tiene otro acento. Inevitablemente, es como cuando aprendes otro idioma. No es lo mismo aprender castellano en Madrid que aprender castellano en Buenos Aires. No vas a hablar de la misma manera, evidentemente hay mucha diferencia. No es lo mismo aprender castellano en Madrid o en Cádiz, la manera de hablar va a ser radicalmente diferente, y cada vez me imagino que se va amoldando también.

A.M. De hecho, hay una relación muy fuerte entre lo que escuchamos y cómo lo escuchamos, y cómo podemos reproducirlo imitándolo.

E.M. Yo creo que la voz, la manera de decir, de escuchar, son muy porosas en cuanto a que están muy abiertas a impregnarse de estímulos diferentes. Pienso, por ejemplo, a lo mejor no tiene nada que ver, seguramente no tiene nada que ver, pero bueno... Pienso en mi inglés que es bastante precario y de supervivencia: puedo leer, pero me cuesta mucho más escuchar y hablar. Además, para mí el acento de Estados Unidos - hay miles, claro - me resulta mucho más fácil. Cuando voy a un festival me resulta mucho más fácil entender a un poeta de Estados Unidos. Igualmente me resulta más fácil hablar con un poeta estadounidense que con un poeta inglés, porque mi oído está mucho más acostumbrado a ver películas rodadas en Estados Unidos y escuchar canciones grabadas en Estados Unidos que a películas o canciones británicas; y ni hablar de otras partes del mundo como Australia o Nueva Zelanda. Recuerdo que coincidí con una escritora de Nueva Zelanda, y para mí era imposible entenderla. Es que el acento de Nueva Zelanda es especialmente complicado. Lo pasé fatal porque hubo un momento en el que dije «no nos vamos a entender». Luego me escribió lo que quería decirme y yo, claro, eso lo entendía perfectamente... [se ríe]

A.M. No entendías la formulación fonética...

E.M. Si tienes el oído más acostumbrado, más familiarizado con cierto código, me imagino que es más fácil entenderlo y también reproducirlo, ¿no?

A.M. Absolutamente sí; totalmente cierto. Pues, Elena, ha sido un placer. Mucha gracias.

E.M. Gracias a ti.

2.25 Almudena Vidorreta

PHONODIA-A.V.



Valencia, 25 de junio de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Lo que normalmente les pregunto a los poetas cuando hacemos este ejercicio de lectura en voz alta, un poco diferente con respecto a una lectura con un público, es: ¿te gusta tu voz?

ALMUDENA VIDORRETA [*se ríe*] ...pues, qué pregunta más difícil... ¿no? Bueno, yo me he oído la voz varias veces porque trabajé un poco en doblaje. No en doblaje, mejor dicho poniendo voz de fondo a cosas en algún documental y me he escuchado bastante. A veces me extraño un poco de mí voz. No sé si me gusta mi voz, pero sí que me gusta mucho leer en voz alta. Cuando escribo, leo mucho en voz alta; para corregir los textos y montar el libro leo mucho en voz alta; necesito escucharlo.

A.M. Es muy interesante lo que me dices. Si entiendo bien, te gusta mucho leer en voz alta y lo utilizas como técnica para corregir tu escritura. Sin embargo, te extraña un poco oírte grabada: ¿por qué? ¿Acaso tienes algún conocimiento con respecto a ese fenómeno? Me refiero al hecho de que tu voz suena diferente cuando la escuchas grabada.

A.V. En realidad, me resulta más incómodo verme que sólo escucharme. Si escucho alguna entrevista en la radio y me oigo, me extraña un poco, pero no me resulta tan incómodo como verme en grabaciones de vídeo, eso sí que me choca... [*se ríe*]

A.M. Y cuando lees en voz alta, delante de un público o a solas, ¿dónde resuena esa voz que utilizas? ¿De dónde sale? ¿Está en algún lugar de tu cuerpo? ¿Dónde sientes que resuena?

A.V. ¿De dónde sale? o ¿dónde resuena? Porque son cosas muy distintas, ¿no?

A.M. Pues, las dos cosas... [*me río*]

A.V. Bueno, es que yo hice teatro muchos años, entonces la voz sale de mi diafragma, que es de dónde sin querer presiono los pulmones para hablar; la voz sale de ahí y resuena creo que en mi cabeza. Si en cambio me preguntas por el lugar físico dónde resuena y yo me oigo, tengo una habitación en la que trabajo y escribo, y ahí, cierro la puerta, y puedo leer sola todo cuanto quiera porque nadie me molesta.

A.M. Volviendo al momento de la escritura, según has dicho, utilizas la voz como herramienta: pues, ¿cuándo exactamente entra en juego esta voz y la lectura en voz alta? ¿Sólo cuándo el poema ya está y lo

quieres terminar, o también al principio o durante su escritura? ¿Cómo funciona la voz en tu caso? ¿Qué rol tiene en tu escritura?

- A.V. Siempre, siempre, siempre, con todos los poemas, utilizo la lectura en voz alta cuando siento que estoy dándoles una forma definitiva o los estoy cerrando o corrigiendo, o sea cuando ya he construido algunos versos y estoy viendo la estructura del poema; pero muchas veces utilizo la voz también durante la escritura previa, o sea cuando arranco los poemas con versos sueltos o con algunas palabras. Intenté explicar este proceso en un poema pero no se si salió; pues, de esas palabras o versos que me van rondando, después de que los tenga en la cabeza mucho tiempo durante el que me van acompañando por la calle y por los lugares, la vida y el trabajo, los pongo en papel y, a veces, para juntar unos con otros, cuando siento que estoy hablando del mismo tema, que se trata del mismo poema, los leo en voz alta para ver como suenan... ¡qué sinestesia! ...pero sólo algunas veces lo hago durante la escritura y siempre, siempre, siempre cuando el poema está avanzado y estoy ya corrigiéndolo para terminarlo, o para medio-terminarlo.
- A.M. La sinestesia que has utilizado es muy interesante y me parece que entra en dos momentos muy diferentes de la creación poética. Uno que se podría definir de forma muy imprecisa como el de la 'inspiración'; es decir, el momento en que arranca el poema, como tú has dicho; pues, en ese momento ¿hay una palabra, un verso que te acompaña dentro de tu mente, de tu cabeza?
- A.V. Sí y además casi siempre se acompaña también de la gestualidad; porque yo la poesía la escribo siempre a mano primero y sólo cuando ya siento que eso que estoy escribiendo tiene más o menos forma de poema lo paso al ordenador y siempre que lo paso al ordenador lo leo en voz alta. Normalmente ocurre que cuando siento que a mano está terminado, lo leo una vez y cuando siento que aquello suena, lo paso al ordenador y de ahí seguimos trabajando. Siempre los primeros pasos son a mano, no sé por qué... en cambio la prosa la escribo directamente en el ordenador: los trabajos académicos, los artículos, toda la prosa; pero la poesía no, no me nace así, me nace de la gestualidad.
- A.M. Y antes de la gestualidad caligráfica, de escribir un poema en el papel con un bolígrafo, esa palabra, ese verso que te acompaña, ¿suena dentro de ti? O sea, ¿lo sientes como alguna voz? Tal vez como una 'voz interna' que viene contigo, quiero decir, la escuchas sin que tú la estés vocalizando, pero de alguna forma está dentro de tu cabeza.
- A.V. Pues, no lo sé. Es que yo siento que siempre soy así, que vivo así. Es decir, yo no me recuerdo a mí misma sin escribir, desde que tengo uso de razón siempre he jugado a escribir. No 'escribía', obviamente, pero en cuanto empecé a saber escribir ya jugaba con las palabras, a hacer dibujos con las palabras, a tratar de escribir versos. Todavía ni sabía lo que era un verso, aunque leía mucha poesía. No me recuerdo

sin escribir y siento que para mí esos fognazos, esas primeras palabras son maneras de ver las cosas, que cuando uno las está viendo las verbaliza de una manera que quiero poner después en papel, y creo que si lo hago a mano es porque el tiempo que me toma escribirlo a mano y el tiempo de ir formando las palabras en la escritura con el bolígrafo es mucho mayor que el que me toma hacerlo en el teclado de un ordenador, que es como la velocidad, y entonces no le das tiempo a la misma escritura. Es mucho más rápida la mano que la cabeza, y yo necesito darle tiempo a que aquello vuelva a fluir para ver...

A.M. ...'fluir', ¿también en términos sonoros?

A.V. ...físicos por la caligrafía, pero al mismo tiempo sonoros, sí, sonoros...

A.M. O sea, que ahí, dentro de ti, de alguna forma ya estás escuchando una voz, ¿tu propia voz?

A.V. Creo que sí. No sé, creo que sí; que es sin querer, pero supongo que sí. Yo creo que sí, creo que sí, no sé...

A.M. A mí me parece que tu forma de leer es muy consciente. No me interesa la cuestión puramente estética de la recitación, de la ejecución o de la vocalización. Personalmente considero que cualquier poeta, dependiendo de cómo escribe, a la hora de hacer este ejercicio de lectura en voz alta, pone en juego una relación particular con el propio texto. Entonces, cuando te digo que hay una conciencia en la forma en que lees, es porque hay una frecuentación con el ejercicio de la lectura y la presencia de la voz. Me parece que estás presente en tu voz mientras lees; pues, me pregunto si eso tiene que ver contigo. ¿Tú crees que tu voz eres tú cuando lees?

A.V. ¿Me estás preguntando por mi voz poética o mi voz en la recitación?

A.M. Yo estoy hablando siempre y sólo de una voz: la voz física con la que me estás hablando ahora mismo.

A.V. Pues, sí, claro, es mi voz.

A.M. ¿Y te sientes bastante...?

A.V. No, no no no... bueno, es maravilloso porque para mí, en realidad, la literatura, como el teatro, es mi cuerpo y es mi voz, pero lo que te permite es ser flexible y darte la vuelta como un calcetín y canalizar y convertirte en otras personas y otras voces... impostar... no ser tú siendo tú... tengo que usar mi cuerpo, que es mi canal para expresarme en el escenario, o tengo que utilizar mi voz, que es lo que se escucha cuando leo en voz alta los poemas. Obviamente, cuando estoy escribiendo, ahí va a haber una parte esencial de mí que no se pierde porque es mi voz y mi forma de verbalizar las cosas, pero estoy impostando, y estoy fingiendo, y estoy jugando a transformarme en una voz, o muchas voces, y eso es apasionante, ¿no? Es lo más divertido.

A.M. Eso tiene que ver con tu experiencia en el teatro, ¿verdad?

A.V. Yo creo que sí. Empecé los cursos de teatro a los doce años, hice teatro de los doce a los veintidós años, y creo que en realidad va

todo de la mano. También aprendí música. Es como una necesidad de expresar con todo el cuerpo todo lo que está alrededor, o que, de alguna manera, hemos almacenado dentro, o que escuchamos, o que vemos para canalizarlo o expresarlo, sacarlo afuera. Lo que pasa es que creo que mi cauce más implícito, o que más forma parte de mí, es la poesía y, por eso, no es que haya ido desechando el teatro y la música, sino por razones de tiempo lo he dejado un poco a un lado. Sin embargo, no sé vivir sin poesía, no me concibo a mi misma sin los poemas... no sería yo.

A.M. ¿Te ha pasado escuchar a otras personas leyendo tus poemas?

A.V. Sí... [se ríe]

A.M. ¿Te gustó o no te gustó? A lo mejor, teniendo experiencia como actriz, tal vez puedes tener un juicio sobre eso; un juicio técnico, quiero decir.

A.V. Sí, pues, hubo veces que no me gustó nada, que sentí que estaban rompiendo totalmente el ritmo. Además, las pausas versales son mis pausas de lectura; creo en los encabalgamientos, pero los encabalgamientos tienen un silencio, si no, no estarían cortados, para mí, pero bueno, en fin... [se ríe]. Sin embargo, a la vez me ha resultado... o sea, cuando no me ha gustado como estaban leyendo un poema, igualmente me resultó bonito, porque creo que precisamente la maravilla de poder publicar un libro y que lleguen los poemas a alguien es que cada uno los hace suyos como quiera. Una vez he tenido una experiencia en un programa de radio donde me iban a entrevistar y, primero, pusieron una actriz recitando uno de mis poemas y ya empecé la entrevista malamente... [se ríe] ...aquella vez ¡la tengo grabada en la memoria! Otras veces, me han invitado a institutos o a colegios a hablar un poco con los chavales que han leído el libro un poco antes, a conversar con ellos, a dar una charla y, entonces, pasó que me obsequiaran con una lectura y ha habido cosas... ha habido de todo... han hecho también *collages* y cosas así... es muy emocionante ver como lo hacen suyo; entonces, incluso a veces se me olvida de que no me está gustando el ritmo de la lectura. Me gusta mucho que alguien lo haga suyo, igual que supongo que yo leyendo en voz alta poemas de muchos otros poetas no me aproximaré lo más mínimo a lo que es el ritmo que tendría para sus autores; pero es que son para todos; son míos porque los he firmado yo, pero lo que quiero es que sean de otra gente también; así que, sentir por un momento que lo destruyan a su manera me da igual; me gusta, de hecho.

A.M. Hay una diferencia de la lectura impostada del actor y la lectura un poco más, no sé si 'sencilla' es el adjetivo correcto, en todo caso más normal, digamos, de una persona que no sabe leer profesionalmente y sin embargo consigue hacer propio el texto...

A.V. Sí...

A.M. ...allí donde lectura más impostada o incluso histriónica del un actor puede traicionar el texto...

A.V. Sí, puede pasar, puede pasar... y puede haber desastres... pero bueno.

A.M. Sospecho que en tu caso la experiencia del doblaje ha sido incluso más importante que la práctica del teatro.

A.V. Lo del doblaje ha sido algo *amateur*, no ha sido para nada profesional, ha sido en una ocasión. En unos de los cursos de teatro me dijeron que si podía grabar una frase y lo hice. Luego hice programas de radio en el instituto, todo a nivel *amateur*, nunca a nivel profesional. También cuando trabajé con documentales de divulgación científica... eran cursos... veíamos todo el proceso de producción, post-producción, rodaje, todo. Estábamos trabajando con muchos documentales y varios equipos en el mismo centro y como no había fondos, ofrecí mi voz. Fue una experiencia muy chula, ya que era como hacerlo de verdad, profesionalmente, sin ser un profesional, porque no lo era, pero luego se ha difundido o sea que... bueno, me gusta mucho la radio y ese tipo de cosas.

A.M. ¿Escuchas radio normalmente?

A.V. Pues, ahora poco, me gusta vivirla, pero la verdad es que últimamente escucho poca radio.

A.M. ¿Escuchas lecturas *online* de poetas?

A.V. Sí, y me gustan mucho las lecturas de los poetas.

A.M. ¿Prefieres escuchar la voz de los poetas en vez que la voz de un actor o una actriz?

A.V. Sí, prefiero escuchar a los poetas. Me gusta escuchar los poetas y me gusta leer los poemas mientras los autores los están leyendo. De esta forma veo como ellos entienden el ritmo. Verás, yo he estudiado y estudio poesía del Siglo de Oro, donde las estrofas tradicionales son muy importantes y uno no se puede salir mucho de ahí, son bastante encorsetadas. Sin embargo, cuando uno escribe con el verso libre, o más o menos libre, me gusta ver un poco la estrategia que ha utilizado, tratar de entender la voz del ritmo de la escritura. Para eso hay que escuchar el aliento del poeta, si no, no... Porque podemos leer el mismo texto de manera muy distinta. Me gusta cuando siento que estoy siguiendo el mismo ritmo del autor y eso me reconcilia mucho con la vida... [*se ríe*] ...con el poema y con todo.

A.M. Esto que acabas de decir me parece muy interesante, además, porque entiendo que acudes a soporte multimedia para escuchan los poetas. Soportes como Internet, por ejemplo...

A.V. Sí, ahora es muy fácil escuchar lecturas *online*, a través de los *podcasts*, por ejemplo. Nunca es lo mismo que estar ahí en el mismo espacio y en directo con el autor, pero sí me gusta hacerlo, me gusta mucho escuchar grabaciones *online*. Sobre todo ahora, por ejemplo,

que vivo en Nueva York, y a veces me cuesta mucho conseguir libros que quiero leer porque tardan más en llegar hasta allí. Como para lo académico sí que leo mucho en digital, para las cosas creativas todavía me resisto, no me gusta, necesito el libro en papel. Pues, mientras tanto no pueda conseguir el libro, me gusta escuchar lecturas para ver un poco de qué va la cosa, y es una manera de entrar a la lectura. Pero si puedo escuchar al poeta leyendo el poema mientras tengo delante el texto, para mí es una experiencia sublime, sobre todo cuando siento que estamos en la misma música, que hay algo que no se puede explicar pero está ahí, está ese ritmo. Me parece que va marcado por la prosodia, en fin... aunque tengamos distintas entonaciones, lo que sea, eso es para mí una experiencia insuperable.

A.M. ¡Fantástico! ¿Dónde buscas? ¿Dónde encuentras estas lecturas?

A.V. No, no, no busco demasiado: estoy conectadas con muchos escritores que suelen - solemos - colgar en la red, postear y retuitear nuestras propias intervenciones... [*se ríe*] ...yo he sido siempre un poco tímida para todas estas cosas, pero es que, si no lo haces, es verdad que se pierden en la red: ahora mismo es imposible, hay tanta cantidad de información que es muy difícil encontrar o discernir dónde están estas cosas, pues, posteamos y retuiteamos nuestras cosas y, entonces, por suerte, puedo escuchar a muchos de los poetas. Por ejemplo, hay una web de un chico de Zaragoza que recoge muchos poetas y lecturas, con poetas conocidos y desconocidos. Se trata de un proyecto bonito porque, a la vez que escuchas la grabación, puedes pasar las páginas del libro en la pantalla de tu ordenador.

A.M. Muy interesante. Bueno, pues, creo que hemos terminado. Muchas gracias, Almudena, ha sido un placer charlar contigo.

A.V. A ti, Alessandro, muchas gracias.

2.26 Laura Casielles

PHONODIA-L.C.



Madrid, 3 de septiembre de 2015

ALESSANDRO MISTRORIGO La forma en que lees tus poemas es muy personal, con una voz muy firme, me parece. La primera pregunta que te quiero hacer es la que he hecho a varios poetas y es si te gusta tu voz.

LAURA CASIELLES Sí. Sí que me gusta. He ido descubriendo que sí me gusta y me he ido sintiendo progresivamente más cómoda con ella. Es verdad que con el tiempo he ido dándole más importancia a la lectura de viva voz de los poemas. Quizás en principio no había prestado tanta atención a esto, pero sí que se ha ido convirtiendo en algo con el que disfruto mucho y que me gusta y con lo que sí que me siento cómoda.

A.M. Si tuvieras que ubicar tu voz en el cuerpo ¿sabrías dónde colocarla? O ¿desde dónde viene, de dónde resuena?

L.C. ¡Uy! Pues, diría que la parte alta del pecho... como... sí, por debajo de la garganta, pero más arriba que el corazón, por así decirlo. No sé como se llama esa parte del cuerpo, en realidad... [*se ríe*]

A.M. Y ¿cuando estás leyendo la sientes ahí? ¿Sientes que resuena ahí?

L.C. Diría que sí. Pues no lo había pensado hasta ahora, pero diría que sí; y quizás lo haya pensado más bien por descarte, porque sí que tengo la sensación que de mi voz no es diafragmática y quizá debería serlo... [*se ríe*] Quiero decir, que un poco por descarte he ido sintiendo dónde y, sí tengo la sensación de tener la energía concentrada más en la parte alta del pecho. No sé, pero no lo había pensado... [*se ríe*] Es algo curioso, la verdad.

A.M. Acaso ¿has trabajado con la voz? Por ejemplo en la radio... o, tal vez, ¿puedes cantar?

L.C. Ambas cosas, pero muy poquito. He hecho algo de radio, pero simplemente porque soy periodista y en algún momento me ha tocado trabajar con la voz, pero puntualmente. No ha sido un trabajo que haya hecho mucho; y con respecto al canto, pues sí que estudié música durante toda mi adolescencia, pero no tanto canto en sí: yo tocaba un instrumento, tocaba el saxofón; pero, claro, en las clases de solfeo y durante aquellos años recuerdo que algo había que cantar. Tampoco era algo que se me diera muy bien... [*se ríe*] En todo caso sí tengo una breve aproximación a ambas cosas.

- A.M. Cuando terminas de escribir un poema, ¿lo lees en voz alta? Quiero decir, para ti misma, como si hiciera parte del proceso de creación. O sea, si lo lees en voz alta para que la voz te vaya diciendo más o menos por donde va el poema, si a lo mejor tienes que cambiar algo, una palabra, un verso.
- L.C. Sí, sí, sin duda. Es así. La sonoridad tiene para mí importancia todo el tiempo: en determinados momentos eso se traduce efectivamente en leer el poema en voz alta; pero aún cuando no es así, por lo que afecta a la propia concepción de la escritura, en mi manera de percibir el poema cuando escribo, digamos, en mi cabeza sí está funcionando mucho la sonoridad, frente a que, por ejemplo, podría estar funcionando una imagen, o más el plano racional, o incluso lo de contar la métrica. Sin embargo, sí que es verdad que para mí, en la escritura, resuena mucho el sonido también en el momento en que estoy escribiendo. Pero, independientemente de eso, a medida de que el poema va avanzando, voy leyendo mucho en voz alta y antes de darlo por cerrado el poema tiene que funcionar de viva voz, si no, no me interesa. Y de hecho ocurre que, cuando vuelvo sobre algunos poemas del primer libro en el que este tema de la lectura y la voz no me preocupaba en absoluto, hay algunos poemas que ahora no leo porque a la lectura en voz alta no me funcionan.
- A.M. Si no me equivoco, has dicho que utilizas la sonoridad de la voz también en el momento de la escritura; es decir, en ese momento que la tradición define como ‘inspiración’, o momento auroral del poema. Pues, ¿tienes ahí una voz en tu cabeza que funciona de alguna forma con un sonido, una armonía?
- L.C. Eso es, sí: en mi cabeza funciona mi voz y además por la manera en la que suele producirse el mecanismo de escritura tiene mucho que ver con el hecho de que yo tardo mucho en escribir el poema, realmente apuntarlo, y antes de que llegue ese momento, el momento de fijarlo en papel, el poema ha estado como girando mucho en mi cabeza. Digamos que cuando llego a escribirlo ya suele estar bastante cerrado. A veces no, a veces anotas sólo una idea, pero para mí es bastante habitual que el poema se lleve construyendo mucho en mi cabeza y, ese irse construyendo, ese irse puliendo, es efectivamente sonoro, sí.
- A.M. O sea, es la voz...
- L.C. Sí.
- A.M. ...al igual que una voz interior...
- L.C. Sí, sí.
- A.M. Cuando, por ejemplo, escuchas a otras personas, digamos unos actores, leer tus poemas ¿cómo lo llevas? ¿Cómo te parecen?
- L.C. Es curioso: me gusta mucho, pero me sorprende mucho también, evidentemente. Y siempre hay esa sensación de un gran cambio de

sentido, sobre todo cuando alguien lo lee bien. A veces sí tengo esa sensación de decir: «¡no quiere decir eso!» Pero sí que me sorprende mucho y me gusta cuando otras personas leen mis poemas. Hace poco tuve la ocasión de trabajar o, mejor dicho, de hacer un experimento muy interesante para una puesta en escena de unos poemas míos y de otra poeta amiga, Marta Asunción Alonso. Hicimos ese experimento con gente que hacía algo entre danza y expresión corporal, y también nosotras nos pusimos a trabajar un poco en ello a la vez de la lectura, y me llamó mucho la atención que una de las cosas que nos insistía mucho la persona que montaba esta puesta en escena y que era la directora era que leyéramos nuestros poemas de distintas maneras y que fuéramos probando muchas maneras de ponerlos en juego. A mí me sorprendía lo difícil que me resultaba ese ejercicio y la resistencia que mi propio cuerpo y mi propia voz oponían al leer los poemas de otras maneras. Creo que debe tener que ver con que en mi propio proceso de escritura los poemas ya se configuran en cierto modo por cómo van a ser leídos, porque realmente era algo que me resultaba difícil. Me resultaba muy interesante y me gustaba mucho hacer ese ejercicio, pero descubrí que efectivamente tenía una dificultad para hacerlo. Hay un automatismo en lo de leer tus poemas de una determinada manera y eso para mí tiene un cierto sentido bastante construido junto con la lectura.

A.M. ¿Crees, pues, que la lectura del poeta, es decir, del que escribió el texto, tenga un lugar privilegiado? Y ¿que, a lo mejor, de ella se pueda sacar información con respecto a la escritura de un poeta particular?

L.C. Sin duda creo que se puede sacar información, aporta mucha sobre la intencionalidad, la emoción, las connotaciones que un poema tiene en el modo en que lo lee la persona que lo ha escrito. Pero, sin embargo, no creo que eso signifique que esa lectura tenga un lugar privilegiado frente a otras: la riqueza del texto poético reside en buena medida en su polisemia, y en ese sentido toda lectura que se haga tiene el mismo valor, y en su conjunto van generando toda una red de sentidos del texto.

A.M. ¿Quieres comentar algo más con respecto a la voz? Algo que a lo mejor te ha surgido de la lectura o de la conversación que tuvimos.

L.C. Sólo se me ocurre recordar y celebrar un poco el aprendizaje de lo que estamos hablando, el momento en el que yo empecé a tomar un poco conciencia de que me importaba la oralidad de los poemas, el cómo se ponían en voz. Porque, como te decía antes, al principio, en mi primer libro, no era algo en lo que yo hubiera pensado mucho porque quizás no había asistido mucho a lecturas de poesía... Esto de poner oído a la poesía, pues, tuvo absolutamente que ver con encontrarme con una serie de gente y con algunos poetas que para mí son referentes de los que me sorprendió, me conmovió muchísi-

mo, su manera de poner en juego su escritura con la voz. Entonces creo que para mí hubo como un salto en el momento en el que me di cuenta de eso y dije: «espera a ver, que esto así es otra cosa, ¿no?» Si se trabaja un poco esto y sobre todo se toma conciencia y no se hace de cualquier manera sino que se piensa un poco sobre ello, el salto es muy grande... Para mí sí, fue un descubrimiento que me gusta señalar. Además, luego tengo la sensación de haber vivido ese descubrimiento también en otra gente, poetas también amigas con las que he trabajado y a quienes les ocurrió quizás lo mismo que a mí, al hacer cosas juntas y llegar a decir: «oye, espera, que tú esto lo haces así por algo» e ir viendo también ese aprendizaje que creo que cuando ocurre para todo el mundo resulta revelador sobre tu propia escritura. Que luego haya gente a la que no le guste en absoluto, que no entre en ello o a la que por otros motivos no les apetezca, da igual. Pero en mi experiencia, sí, es algo que hace descubrir cosas.

A.M. Querida Laura, creo que ya está. Muchas gracias.

L.C. Muchas gracias a ti.

2.27 Virginia Navalón



PHONODIA-V.N.

Valencia, 8 de agosto de 2015

ALESSANDRO MISTRORIGO La pregunta que quería hacerte es si te gusta tu voz.

VIRGINIA NAVALÓN [*se ríe*] ...difícil pregunta. Sí, yo creo que sí, forma parte de mí. No me lo había planteado nunca, pero creo que sí.

A.M. Y ¿cómo la oyes? ¿Cómo te oyes? ¿Qué quieres decir cuando dices que «forma parte de ti»?

V.N. Supongo que expresa lo que soy o cómo soy.

A.M. Cuando estás leyendo unos poemas, ¿de dónde escuchas salir tu voz, si es que hay un lugar en tu cuerpo donde está esa parte de ti que es tu voz y donde la sientes más material, más física?

V.N. Depende de si estoy leyendo mi poesía o estoy leyendo cualquier otra cosa, o si estoy hablando. Es diferente. Parece que cuando leo mi poesía sale del corazón, del pecho, de lo más íntimo y, en cambio, si estoy hablando, no sé, sale de mis cuerdas vocales, es un poco obvio, pero supongo que es así.

A.M. ¿Y cuando lees poemas de otros?

V.N. Depende del grado de implicación o de si me gusta el poema, si puedo entrar en él, o si por el contrario me provoca rechazo.

A.M. Estoy intentando entender. Pues, si el poema te gusta lo lees mejor, sientes que la voz es más fluida y sale de esa íntima parte del corazón.

V.N. Del estómago quizás.

A.M. Y en cambio si el poema no te gusta tanto no consigues hacer el esfuerzo de leerlo en voz alta de esa forma tan implicada y a lo mejor sale de las cuerdas vocales como cuando hablas, ¿verdad?

V.N. Sí, algo así.

A.M. Me interesan dos momentos particulares de la escritura poética, del proceso de creación, y ambos están relacionados con la voz. Pues, quería saber si cuando escribes, a la hora de terminar el poema, lo lees en voz alta para escuchar de tu propia voz cómo suena el poema, si ahí hay una prueba de que el poema funciona o no y si la voz en ese caso te sugiere algunos cambios.

V.N. Sí, sí que utilizo la voz para ver si el poema funciona. Al acabar o al pensar que he acabado el poema, porque el poema nunca acaba, lo leo en voz alta, pero no pensando en la voz, sino en el ritmo del

- poema. Y la voz, digamos, me da la herramienta para darme cuenta del ritmo, de si funciona el ritmo del poema o no. Si suena mal o suena bien. En principio lo leo en voz baja y luego sí que lo leo en voz alta.
- A.M. ¿Te ha pasado que la voz te dijera aquí hay que cambiarlo un poquito más?
- V.N. Sí; no claramente, pero sí que me da una orientación, una idea de que el poema suena bien o suena aceptable. No me da el error exacto del ritmo, por ejemplo.
- A.M. ¿En qué sentido?
- V.N. Quizá a veces hay sílabas que chirrían un poco y entonces eso sí que me lo da la lectura, pero tiene que ser algo muy puntual. En principio lo que me aporta es si el poema suena bien o suena mal en general. No me da el momento exacto o el verso exacto en que suena mal, pero sí cuando hay una suma de muchos sonidos similares, por ejemplo.
- A.M. ¿Te lees sola o a lo mejor con alguien de confianza que te escuche?
- V.N. Lo hago sola. Si hay gente por supuesto no lo hago, aunque sea mi pareja.
- A.M. La relación que tienes con los actos públicos: ¿te gustan?, ¿no te gustan?, ¿acaso sientes que la lectura que haces sola es diferente con respecto a la lectura con un público?
- V.N. En una primera lectura al acabar un poema, cuando estoy escribiéndolo, sí que hay diferencias con respecto a cómo lo leo en público. Ahí en principio lo leo para detectar errores, como una herramienta; y cuando tengo un recital o un acto donde voy a leer el poema o los poemas, sí que me hago una leída de todos los poemas que voy a recitar, pero no pensando en errores o en cambiar el poema, sino en proyectarlo al público. Para mí es un poco difícil, ya que mis poemas son muy breves, entonces, captar la atención del público en ese segundo exacto, allí donde se dice la palabra clave, se me hace muy difícil y a veces pienso que no lo voy a conseguir.
- A.M. ¿También la voz te funciona como herramienta en el momento que tradicionalmente se llama 'inspiración'? Quiero decir, cuando estás empezando a escribir un poema, ¿te pasa que surja algún ritmo, alguna palabra o verso y que eso tenga un sonido, una voz, tu voz?
- V.N. Sí, todo pensamiento se materializa en palabras, en una voz en mi cabeza que coincide con mi propia voz. Para mí escribir un poema es tirar del hilo de una idea, que es un pensamiento formado por palabras, y que, por tanto, tiene voz. Las palabras de ese pensamiento son las que escribo, aunque luego las modifico para que sean las más precisas, las que más se ajustan a la idea. En todo momento está presente mi voz.
- A.M. ¿Has escuchado a algún actor o actriz leer tus poemas? y ¿qué te pareció? ¿Prefieres leer tú misma tus poemas o, digamos, te da igual?

V.N. A actores no, pero sí he oído a algún poeta leer poemas míos, como a Elena Escribano o a algún miembro del taller de poesía Polimnia 222, dirigido por Elena muchos años en la Universidad Politécnica de Valencia, y en el cual he tenido la suerte de participar. Siempre me ha gustado más escuchar mis poemas en boca de otros que en mi propia boca, quizá porque eran buenos lectores.

A.M. ¿Se te ocurre algo más que quieras decirme con respecto al ejercicio de lectura y grabación que hicimos y sobre las cosas de las que hablamos en esta entrevista?

V.N. No. Sólo añadiría que me gustaría conocer las conclusiones de tu investigación. También te agradezco la oportunidad de reflexionar en voz alta sobre este tema.

A.M. Muchas gracias, Virginia.

2.28 Ángela Segovia

PHONODIA-A.S.



Madrid, 27 de agosto de 2017

ALESSANDRO MISTRORIGO Me decías que trabajas con grabaciones, ¿es verdad?

ÁNGELA SEGOVIA Sí, últimamente trabajo muchísimo con grabaciones de audio. Es un proceso en el que lo más importante no es el texto escrito sino cómo funciona la voz. Trabajo los cambios del texto grabándome una y otra vez y volviéndome a escuchar e introduciendo los cambios a partir del sonido, últimamente hago mucho eso.

A.M. ¿Y este trabajo lo hacías ya con los libros anteriores? Ya publicaste dos libros, ¿no?

A.S. Sí. Mi primer libro se titula *¿Te duele?* (V Premio Nacional de Poesía joven Félix Grande, 2009), con una pregunta, y el segundo se llama *de paso a la ya tan* (ártese quien pueda, 2013) que es un título un poco raro porque dicho así no se entiende muy bien, es como una frase cortada con unos puntos suspensivos que no aparecen en el texto. Bueno, por ejemplo en ese libro se nota que ya hay mucho trabajo con el tipo de encabalgamiento que tú comentabas antes de empezar a grabar. Este libro lo escribí sobre todo cuando estuve en París. Fue cuando di un cambio en mi vida, dejé la carrera de publicidad, y me fui de viaje. Ese año fue como un poco un corte, como de repensar las cosas. En París conocí a muchos poetas latinoamericanos que estaban viviendo ahí, que me despertaron ciertos intereses y también curiosidades. Yo había leído ya mucha poesía latinoamericana porque sentía una afinidad muy fuerte con aquello, mucho más que con la tradición española que, de hecho, me da vergüenza decir que la conozco poco con respecto a lo que conozco de Latinoamérica. Siempre estuve muy vinculada a la poesía latinoamericana. Bueno, aparte de esto en París conocí el contacto diario con otra lengua y con el paisaje parisino. Es curioso el paralelismo que se estableció entre la perfección del entorno y de una lengua castellana que yo percibía como nacional y que se veía rota por los otros castellanos que venían a circular a mi alrededor; también la ciudad se veía rota por los suburbios y toda la mezcla de clases que de pronto es muy violenta en esa ciudad. Todo eso produjo una transformación en mi forma de concebir la escritura y en mis prácticas de escritura. Entonces *de paso a la ya tan* es un libro que quizás tiene algo de confuso, que tiene mucho de romper y es

un poco violento. Tiene textos muy extensos y barrocos, porque está todo ahí, cocinándose, las preguntas haciéndose y respondiéndose muy rápido. Creo que *La curva se volvió barricada* (Segovia: La uña RoTa, 2016) se apoya un poco en todo ese aprendizaje y en ese sentido forma parte de un trabajo de pensar el lenguaje que va evolucionando y que considero que todavía sigue produciéndose con el siguiente libro que estoy escribiendo.

A.M. El libro tiene una contra cubierta donde hay una cita tuya que empieza diciendo «Estoy pensando la poesía como falla de la lengua [...]». Eso me interesa mucho. Escuchado tu lectura y sin ver los textos, sólo escuchándolos, noté como cortas los encabalgamientos y me preguntaba si eso viene a lo mejor de una tradición o de algunas lecturas que has hecho. En cierto modo me sonaba la referencia de e. e. Cummings, pero me decías que es algo intuitivo.

A.S. La falla de la lengua no sólo se refiere a los huecos, también se refiere al error. Se trata de pensar la lengua ahí donde se supone que falla, ahí donde se desborda de lo correcto. Con respecto al sonido creo que el manejo que hago es intuitivo; pero es una intuición meditada que genera un contenido. De hecho, cada vez más. Incluso llega a un punto en el que, bueno, en principio sí, por supuesto, que leí a Cummings, pero tampoco es un autor que me haya roto la cabeza realmente como, por ejemplo, Cesar Vallejo. Cuando lees un poema muy encabalgado se siente como si corrieras muy deprisa en una dirección y de pronto toparas con un abismo. En ese abismo sucede un impacto sentimental, eso lo primero. Después, te quedas mirándolo y te preguntas, y ahora qué sigue. En el plano semántico un encabalgamiento produce multiplicación de sentidos. Pero en el plano sonoro produce una angustia. Me gusta cuando pasan ambas cosas a la vez, el viraje sentimental y el clic del significado, por eso pienso en Vallejo, también en Celan, más que en Cummings.

A.M. En este sentido, ¿cuáles serían tus referentes? ¿Conoces a poetas que hagan esto?

A.S. Esta es una pregunta rara porque yo cada rato tengo un referente y se me olvidan los previos. No me acuerdo. A ver, fundamentalmente Cesar Vallejo creo que está en la base, en la columna vertebral de mi formación como poeta. A partir de él, según los momentos vitales, las ramas van cambiando, he leído a Beckett muy intensamente, en muchas épocas, a Paul Celan. Sin embargo, imagínate que lo que estoy leyendo ahora ávidamente son novelas de caballería... [*se ríe*] ...y me están afectando mucho. A medida que uno avanza en su obra las búsquedas van cambiando, porque las necesidades cambian. Por eso a veces tengo la sensación de que sólo las lecturas del presente importan, las otras quedan atrás, dejaron de afectar, aunque permanezcan en la base, como la alfabetización permanece a la base de todo acto de

escritura. En ese sentido es cierto que en mi base hay mucha poesía latinoamericana, mucha poesía chilena y argentina también. Hace años que preparo una tesis sobre poesía chilena postgolpe, trabajo con la parte más vanguardista. Zurita – ¡es impresionante escucharle a Zurita! –, Juan Luis Martínez, Elvira Hernández, de la que hace poco se ha traducido al italiano *La bandera de Chile*. Diego Maquieira también. Mucho Gabriela Mistral, cuyo ritmo me obsesiona. Luego hay autores más contemporáneos como Yanko González. Básicamente trabajo sobre todo cuestiones de experimentación con el lenguaje.

A.M. Te interesa mucho la poesía chilena, ¿verdad?

A.S. Sí, hay una parte que me interesa muchísimo de la poesía chilena posterior al golpe. Pero también me interesa la poesía concreta brasileña y el neo-barroso argentino. Todas las tradiciones más lúdicas de la poesía argentina de los '90. Creo que en todo eso hay lenguajes muy diferentes, y que puestos en comunicación – que no sé hasta que punto se hace – pueden salir cosas muy interesantes. Por ejemplo, ¿qué pasa si juntas la oralidad y lo lúdico con un trabajo más bien hermético de los signos? ¿qué pasa cuándo juntas todos esos tipos de lenguajes? A mí me interesa esto... o sea, me aburre que la escritura sea muy plana. Me interesa mezclar las cosas; por ejemplo, que una cosa sea muy oral y que parezca muy comunicable, y a la vez, que no sea tan legible, me gusta ahí donde aparece un misterio inesperado. Para eso juego a entremezclar los códigos.

A.M. Te hago la pregunta que hago a todos los poetas: ¿te gusta tu voz?

A.S. La verdad es que antes no, pero ahora sí. Como estoy trabajando grabándome mucho. Además me está pasando algo bonito. Estoy acostumbrada a grabarme sola y realmente es como que necesito entrar en un estado. No es tan fácil entrar en este estado del que hablo, requiere un estado interno, no sólo concentración, es un estado emocional. A través de las grabaciones me he estado dando cuenta de que empiezo a hacer cosas muy sutiles con la voz. Me ha pasado sola y también en recitales. Si prestas atención a la voz vas entendiendo su territorio de forma cada vez más delicada. Es como si pusieras un microscopio y de repente te das cuentas de pequeños cambios en la disposición de tu cuerpo. Parece que a veces la garganta se ensancha y como que sale un flujo de voz diferente más cargado de matices. ¿De dónde viene la voz? ¿Desde dónde esta saliendo? ¿Desde la garganta? A veces es bonito que salga de la garganta porque viene como ligada, como con un nudo, viene muy cargada de materia, pero es bonito también cuando sale desnuda desde muy adentro, y parece incorpórea. Son cosas que no he pensado todavía mucho, pero que empiezo a notar. Estoy disfrutando mucho de la voz, no se trata de que me guste o no me guste, se trata de entenderla, conocerla y utilizarla, uno no puede

renegar de su propio cuerpo, y de sus características, puede aceptarlas y cultivarlas.

A.M. ¿Puedes contarme como funciona el proceso creativo a través de las grabaciones?

A.S. Sí, claro. Bueno, no hago esto siempre, pero hay una serie de poemas que estaba haciendo hace poco y que forman parte de mi último libro todavía inédito y que saldrá el año que viene. Son una serie de poemas que desde el principio fueron concebidos más como sonido que como texto. La parte textual funciona más bien como una partitura. Por eso le decía a mi editor que no tenía sentido incluir la partitura en el libro, que lo que tenía sentido era que los poemas se escucharan. Sin embargo, hablándolo con él, es cierto que si está la partitura luego se puede interpretar de muchas formas y cada lector puede hacer una interpretación propia. Por eso el lector tiene que ir avisado de que eso no es el poema, es una partitura del poema, éste habita en el sonido: y los símbolos que están incluidos han de ser explicados. Se trata de una partitura con símbolos inventados tal y como hacen los compositores contemporáneos. En música, si quieres incluir en tu composición un sonido de algo chocando contra una porcelana, tienes que inventarte una signatura para ponerla dentro de tu partitura y eso es muy interesante porque además es como inventarte el lenguaje, inventarte el símbolo, el referente simbólico de un sonido. Es curioso porque cada uno tiene su propia forma de dibujar estos símbolos; es muy gracioso. Del mismo modo, al final voy desarrollando mi propia signatura y mi propio código para marcar cómo suenan los textos para mí, cuál es su naturaleza sonora, que para mí es el alma del poema que estoy trabajando en concreto. No la parte escrita. Se trata de grabar el texto e ir haciendo las transformaciones normales que vas haciendo en un texto escrito, corrección, revisión, etc. por medio de escucharlo, grabado, introducir cambios, regrabarlo, escucharlo de vuelta, regrabarlo, etc., un trabajo de escucha y reescritura vocal. Es un poco más aparatoso y se tarda mucho rato, pero mientras dices el poema y lo escuchas las ideas van acudiendo, directamente en forma de sonido, y así, además, se guardan tempos más complicados, que la sola pauta acentual no alcanza a presentar.

A.M. Me parece muy interesante. A mí me interesa el rol que tiene la voz no sólo en la composición, sino también en el momento de la lectura en voz alta, en la interpretación del poeta, del autor. Hay dos momentos en que la voz es importante a mi manera de ver: el primero es el momento que tradicionalmente se llama de la inspiración, término que me gusta sólo si se considera la palabra literalmente, y el momento final, cuando el poema casi está hecho. Muchos poetas me dicen que necesitan leerlo en voz alta para ver si funciona y que la voz le va

sugiriendo cambios. ¿Qué te ocurre a ti que estas trabajando tanto con la voz en estos dos momentos?

A.S. Para mí estos dos momentos ya están fundido. Cuando estoy escribiendo el texto ya está la voz en mi imaginación y a veces sucediendo en mi boca también. Llega un momento en el que no puedo separar lo sonoro del texto.

A.M. Tú directamente escribes con la voz...

A.S. Bueno, muchas veces no hago ese procedimiento de grabación desde el principio, o sea que normalmente escribo como notas. Pero finalmente, aunque redacte entero el poema, acabo grabándolo porque escucharlo con la distancia que proporciona la grabadora, me ayuda a entender su sonido. Lo que quiero decir es que el momento de la inspiración va ligado a la mano - ahí hay una velocidad con respecto a la mano que también es un tema muy interesante -, pero incluso en ese momento hay una consciencia de la voz y del sonido que está muy presente. Luego, cuando lo pasas al cuerpo, a la voz real, cuando lees el poema en voz alta aparecen otras cosas. Es la materia, ¿sabes? Para mí es obvio, está totalmente ligado. Siempre está el sonido. También es cierto que depende de los textos, porque hay veces que el sonido es el motor del texto y hay veces que el sonido es la muleta del texto. Es distinto. Cuando se trata de un texto más narrativo o incluso cuando escribes ensayo o pensamiento, el ritmo sigue siendo igual de importante, pero ya no tanto todas las cualidades fónicas acústicas. Allí el sonido funciona como soporte, pero en el caso de otros textos más poéticos es el motor, es el corazón. De allí viene todo.

A.M. ¿Podrías decir que en el momento de la inspiración, antes de escribir, hay como un sonido una voz interna?

A.S. Sí, claro. Es curioso porque hay mucha gente que a lo mejor empieza a escribir con una imagen ¿no? Tienen una imagen y empiezan a desarrollarla, o tienen una idea y piensan mucho en la idea y luego escriben el poema. A mí sobre todo me pasa que tengo una cantinela, a lo mejor estoy caminando por la calle y es como ta-ta-ta-ta-ta, ta-ta-ta-ta-ta, ta-ta-ta-ta-ta, como que está ahí y no se va. Eso es el motor. Además es muy claro, es como una pulsación o algo así, por eso también empecé a grabarlo, porque a vece es un sonido, es una modulación de la voz; no es una frase como por ejemplo «hola estoy aquí paseado por las calles», es más bien el tipo de modulación con la que se dice esa frase, el sonido al que se sube la frase. A veces, estamos hablando y subimos el tono, hacemos una pausa, una pausa que acentúa algo, ¿qué pasaría si usáramos modulaciones que no coinciden semánticamente con el texto que estamos diciendo, o que son extrañas? ¿Esas preguntas pueden conducir a una escritura distinta? También trabajo mucho con imágenes, la verdad, pero para mí, el motor del texto es el sonido, el ritmo, y las imágenes, y las palabras

se quedan pegadas a él, como si ellas fueran las moscas y el sonido fuera mi red de caza.

A.M. Lo que me cuentas me hace pensar en la *cantillatio* de los monjes que recitan el gregoriano con una modulación melódica, es algo muy particular.

A.S. Eso te iba a decir, es que hay muchas cosas por ahí. Por ejemplo, me interesa también algo que no había hecho antes y estoy empezando a practicar ahora mismo que es un punto en el que el poema... bueno, desarrollo partituras que pueden ser de cuarentas minutos en las que intento, y de alguna manera creo que lo he conseguido, que se produzca una especie de trance. Para mí el sonido vehicula un sentido, no uno, vehicula sentido; por eso es tan importante trabajar con él, porque además vehicula el sentido no desde la gramática o desde la sintaxis, sino desde algo que yo llamo 'sentibilidad'. En la 'sentibilidad' confluyen una sensibilidad perceptiva unida a un aspecto sentimental del sonido. Si la sensación y la emoción provocadas por el sonido se fusionan adecuadamente producen sentido. Esto es apreciable sobre todo en la escucha, en la escucha de un recital, por ejemplo, donde no vas a entender todas las frases que están diciendo los poetas porque todo va muy rápido y sólo puedes escuchar lo que se dice una vez, ahí es fundamental que el sentido se expanda a partir de, para mí, lo emocional y lo perceptivo y eso lo hace el sonido. Te estoy contando algo que llevo tiempo pensando pero que no había verbalizado, perdona si suena algo confuso.

A.M. Esta teoría me interesa mucho. Hablabas ahora del trance y de que es algo que tiene que ver con una performance, una acción en público en un recital. ¿Crees que lo que hicimos hoy, sin público, es algo diferente?

A.S. Sí.

A.M. ¿Se te ocurre igualmente de entrar en trance? Aquí el público eras tú misma, ¿se te ocurre ese tipo de trance cuando estás sola?

A.S. Sí, totalmente, me ocurre, pero es muy diferente. En realidad es diferente en cada situación; o sea, creo que cuando haces una pieza de este tipo... a ver, yo ahora estoy en un proceso, estoy intentando desnudar todo lo que puedo, quitar artificios, ser honesta. Ahora me interesa mucho hacer recitales con cada vez menos luz, con cada vez menos luz, con cada vez menos luz, hasta que ya no habrá ninguna luz. Porque además voy trabajando también los textos de memoria. Me parece muy importante entender lo que le pasa en el cuerpo a la persona que está haciendo algo delante de otra gente. Si yo, Ángela, como persona, no como poeta, no estoy sintiendo, no estoy notando lo que me pasa tampoco estoy transmitiendo nada. Entonces aunque sea una cosa humilde, no tiene mucho sentido para mí si no es sincero, si no hay algo de verdad pasando. Si no es algo 'real' en tiempo 'real'.

Cuando preparo algo así, un pieza así, para la gente, me comprometo no sólo conmigo, sino con esa gente y con el espacio. Ese compromiso hace que sucedan cosas que cuando estoy sola no pasan, porque no hay aquella responsabilidad. Cuando estoy sola me pasa más bien en los procesos de escritura porque yo no recito para mí, voy construyendo la pieza y en ese proceso pasan cosas mágicas con los sonidos. Sin embargo, digamos que ese trance de la pieza sonora sólo sucede cuando se lo haces a alguien, que puede ser una persona, no tiene que porque ser un público enorme, de mucha gente, puede ser también un público muy pequeño.

A.M. Cuando hablas de piezas obviamente estás hablando de teatro, ¿no? de una situación estructurada.

A.S. Estoy pensando... bueno, hice unos cuantos proyectos escénicos. Siempre me ha preocupado un poco porque no le veía sentido, jamás le he visto sentido a un recital, a una lectura de poemas convencional. Me parece... o sea, sí, en un punto sí, pero hay como muchas cosas atascadas en ese formato que no responden a nada, que sólo son una reproducción de un código ya escrito y que de pronto a mí no me decía nada. Lo de buscar por buscar en la escena tampoco me atrae en realidad. Por eso ahora trato de fijarme en lo pequeño, en lo que necesita el poema de verdad. Bueno es un tema complejo y me estoy metiendo en un lío, ya no sé ni qué lo que iba a contar. ¡Pregúntame otra cosa!

A.M. Vale, te voy a preguntar si aparte de escucharte a ti misma cuando escribes, has escuchado y te gusta escuchar voces de otros poetas recitando.

A.S. ¡Me encanta! Y de hecho me gustan los recitales larguísimos; o sea me gusta que un recital continúe mucho rato. Bueno, tenemos un grupo de gente, un seminario que se llama EURACA y cuando invitamos a poetas a recitar les pedimos que reciten mucho, todo lo que quieran, una hora o más, dos horas, lo que sea. Es decir, lo que no me gusta es cuando en un recital sucede un poema como si no pasara nada. A mí me gusta mucho escuchar la voz de la gente en general y sobre todo si hay consciencia de esa voz, cuando hay algo que puede ser una conciencia... no tiene que ser un trabajo específico con la voz, pero que se note una conexión entre cómo se dice y lo que se está diciendo. Eso me encanta y, de hecho, cuanto más rato va hablando, más defensas abandona el que habla y más cosas suceden, por eso me gustan ese tipo de lecturas.

A.M. ¿Y acudes también a archivos en línea?

A.S. Sí, totalmente, y muchas veces escucho hasta grabaciones en lenguas que no entiendo; por ejemplo, me gusta mucho escuchar poemas de Paul Celan en alemán y yo no entiendo alemán, pero me parece alucinante. Sí, me gusta, de hecho va a ser genial tú página, voy a disfrutarla.

- A.M. ¿Escuchaste a alguien leer tus poemas? A lo mejor algún actor, o una persona cualquiera.
- A.S. Me da un poco de miedo que alguien haga eso... [*se ríe*] ...es que al final yo creo que en realidad lo que estoy haciendo ahora con la partitización de los textos en el fondo es para evitar que alguien que vaya a leer mis poemas los lea como no quiero que se lean. Es como que «no, a ver, espera que así no puede ser, porque el poema ha sido concebido para sonar de esta manera con esta pausa y con esta...» etc. No, pero bueno... Sí he escuchado a gente leer mis poemas y también me gusta el extrañamiento que sucede.
- A.M. ¿Es un extrañamiento?
- A.S. Sí, sin duda.
- A.M. El poeta y crítico Charles Bernstein sostiene que la lectura del autor se puede comparar con la primer edición de un poema.
- A.S. Sí, es verdad.
- A.M. Pues, ¿estarías de acuerdo con él o te quedarías más bien con la idea de que cualquiera puede leer un poema y toda interpretación es plausible?
- A.S. Creo que en mi trabajo siempre está presente la posibilidad de abrir lecturas y, sin embargo, creo que... a ver... es que esto es un tema...
- A.M. Te hago esta pregunta porque acabas de decir que tus poemas están concebidos para ser leídos de una forma particular y porque si dices que la voz lleva un mensaje, esa 'sentibilidad', pues a lo mejor el autor a la hora de leer el texto nos proporciona información que a lo mejor un actor que no ha escrito ese texto no nos puede dar.
- A.S. Sí, es que creo que son experiencias diferentes, es bonito que todo lector pueda sentir libremente el poema en su propia voz, con su propio sonido. Pero si el poema está concebido como materia verbal por el autor, como materia fónica, y no sólo textual, ese registro es importante, forma parte de la obra.
- A.M. En otras palabras, me pregunto cómo sería escuchar a Mozart interpretar una pieza que él mismo escribió. A lo mejor, a la hora de tocar la partitura de esa pieza, hace unos cambios, le añade algo, hace una pausa más larga.
- A.S. Claro.
- A.M. Entonces me pregunto también qué pasa con los poetas en esta situación...
- A.S. A ver, a menudo un compositor crea una obra y luego casi nunca la interpreta él, la interpretan otros músicos. Entonces el compositor se desliga de eso. A mí eso me parece interesante y, de hecho, en la escritura, cuando lees un libro ese desligarse del autor y entregar el texto y liberarlo me parece muy interesante y muy bonito y necesario. Sin embargo, también es cierto que hay un punto donde hay algo

muy mezclado entre el trabajo de la creación y el trabajo del cuerpo. Hay una intimidad sucediendo con la voz, con el cuerpo, con lo que habita dentro de ese cuerpo y con la textualidad misma que no es más auténtico que otras lecturas, claro, que otras interpretaciones o que otros formatos, pero, te digo, ahí sucede algo que es único y que es como, pues eso, una especie de colapso de todas las cosas que intervienen en la conformación de una pieza, un momento mágico. Si el poeta logra llevar al poema, por medio de su voz, a ese lugar en el que confluyen todas esas cosas: el texto, su propia vida, su propio cuerpo, los sonidos con los que ha sido concebido, entonces quien escucha obtiene un despliegue del poema que puede intensificar su recepción. No es fácil que suceda esto, por eso me parece interesante pensar en el desenvolvimiento escénico de lo poético. Zurita, de quien hablábamos antes, consigue ese efecto, es difícil no quedarse pegado a sus lecturas, cuando le escucho tengo la sensación de que su verdadera creación termina de hacerse ahí, en el momento de escucharle. Un momento único en el que participan tanto su cuerpo y su vida como mi cuerpo y mi vida, en tanto que oyente.

A.M. ¿Trabajas también con grabaciones videos y audios?

A.S. Audio, pero video no. Alguna cosa de video he hecho pero poca cosa.

A.M. Hace poco escuché una pieza donde se oía tu voz como en un *loop* o una composición con grabaciones superpuestas.

A.S. Sí, es un pieza que hice con una grabadora. Se trata de un fragmento de una pieza que se llama «Archiva vía metalada» y que en realidad es un trabajo que estoy haciendo con esta compositora, Irene Galindo, y llevamos unos años trabajando en ella. Hemos hecho varias puestas en escena, son un poco como ensayos en directo, como que presentamos los avances de la pieza. A veces lo hago yo sola y cojo simplemente un fragmento. Creo que lo que escuchaste era un fragmento de eso. Bueno, se trataba de coger un texto y recitarlo, grabarlo en un soporte electrónico que puede ser un teléfono y luego lo que ha sido grabado en ese soporte electrónico grabarlo en una grabadora analógica de cinta. Entonces llega un momento en el que se empiezan a superponer las grabaciones y es interesante porque te preguntas que cómo suena una voz grabada digitalmente y cómo suena una voz grabada en una cinta y cómo se van superponiendo y mezclándose esos registros y estas texturas de las voces con la voz natural, en directo. Te referías a esa pieza, ¿no?

A.M. Sí, por supuesto. ¿Y en este caso el objeto final es un objeto mediático o medial?

A.S. Sí.

A.M. Un objeto que, digamos, es una toma en vivo de un acción, de una performance que hiciste con estas voces, ¿no?

A.S. Sí, yo lo iba grabando en directo, o sea, es todo el proceso: lo grabo en directo, lo pongo lo vuelvo a grabar, lo vuelvo a regrabar y al final lo tienes.

A.M. ¿Estás con un *looper*?

A.S. No es un *looper*. Trabajo con objetos que tengo en mi casa. De tecnología no tengo ni idea, pero me gusta esto también [*indica la grabadora con la que estoy documentando la entrevista*]

A.M. Lo siento, pero no puedo dejártelo... [*me río*] ...me interesa que utilices este tipo de proceso creativo, da paso a una serie de problemas teóricos que tienen que ver con la voz en términos de *embodied* y *disembodied* y de producción intermedial. Me interesa mucho cómo utilizas los diferentes soportes y me parece que en términos creativos los estás utilizando todo el tiempo y en términos performativos también los utilizas bastante.

A.S. Claro, sí. En realidad hay muy poco registro de las cosas que he hecho porque yo no me he preocupado mucho de hacer el registro, pero sí. La verdad, no he pensado mucho en esto en términos teóricos, pero creo que con la voz pasa algo parecido que con el texto. Cuando empecé a escribir a ordenador sentí que me liberaba del texto, que lo sacaba de mí y que así conseguía mirarlo con cierta distancia porque ya no estaba unido a mi letra que era una huella de mi mano. Lo interesante es que al alejar el texto, separándolo de la manuscritura, puedes llegar a una unión más perfecta que la anterior, que era más sintomática, pues el proceso se hace más consciente. Lo mismo pasa con la grabadora: al grabar la voz, la separas del cuerpo, y al hacerla consciente en esa distancia puedes llevarla a sitios en los que la unión se hace más profunda. Es como que los dispositivos externos al cuerpo nos ayudan a volver al cuerpo, un camino de ida y vuelta.

A.M. Ángela, creo que más o menos hemos dicho todo; ¿quieres comentarme algo más? ¿Te ha gustado lo que hicimos?

A.S. La charla ha sido muy interesante porque a veces te pones a pensar en cosas que ya has pensado, pero quizás no las has verbalizado y al verbalizarlas toman peso, se completan.

A.M. Bueno, muchas gracias, ha sido un gran placer.

A.S. Gracias a ti.

Phonodia

La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas

Alessandro Mistrorigo

3 Consideraciones finales

El papel de la voz como elemento fundamental de la expresión escrita y oral de un poeta es un argumento tan complejo que un estudio como el presente no puede más que empezar a esbozarlo. La esperanza con la que se publica este libro es, de hecho, la de que sirva para abrir camino a un discurso hermenéutico que hasta ahora no se ha atisbado siquiera en el horizonte de la cultura y la lengua hispánicas. Un discurso nuevo que, dentro del marco de la crítica de la poesía contemporánea, tenga en cuenta e incorpore la infinidad de materiales audiovisuales presentes en Internet y, en particular, las grabaciones en las que los poetas y las poetisas están leyendo en voz alta sus textos. Un discurso, pues, que promueva una producción y una conservación organizadas de dichos materiales, además de su publicación en bases de datos digitales apropiadas de donde tanto el usuario común como el investigador académico puedan disfrutar de ellos y utilizarlos de manera sencilla.

Como se ha visto, en la red ya existen ejemplos de archivos semejantes dedicados a recoger grabaciones de lecturas poéticas realizadas por los propios autores. Esos archivos surgieron hace ya años, sobre todo en el mundo anglosajón y alemán, aunque la red ofrece también diversos ejemplos en español. El proyecto Phonodia, de la Universidad Ca' Foscari de Venecia, es un archivo digital que nace para disponer de las grabaciones y poderlas analizar. Además, su especial configuración, con textos y audios compartiendo el mismo lugar, vuelve evidente la 'relación intermedial' entre estos dos polos. Una relación que, como se ha visto, modifica incluso el estatus del lector, que se vuelve un «lector-oyente», y del propio autor, que adquiere la complejidad de un «autor-lector».

Existe, de hecho, una relación muy compleja entre el texto y la ejecución vocal de un autor específico; así lo sugiere Bernstein, y así lo confirman muchos de los poetas que han sido entrevistados en este estudio. Aquí se han tomado en consideración algunas grabaciones de autores españoles contemporáneos en relación directa con sus textos, y se han propuesto unas prácticas hermenéuticas - por ejemplo, las transcripciones - de las que se han derivado datos útiles para tratar la relación intermedial entre texto y audio. Además, durante las entrevistas se les pidió a los poetas que figuran en Phonodia que explicasen la relación con su propia voz física en la lectura en voz alta, así como dentro de sus propios procesos creativos.

Como se puede intuir, la complejidad del objeto de estudio, la multiplicidad de los puntos de vista que requiere y la zona de la cultura - de naturaleza híbrida y muy difícil de definir - que este estudio esboza no permiten que una sola persona abarque en su totalidad la cuestión. Tan sólo a través de un verdadero trabajo de equipo cuyos integrantes provengan de diferentes disciplinas - como, por ejemplo, la filosofía, la antropología, la psicología, además de la lingüística y la crítica literaria - y tengan múltiples competencias - de pragmática y fonética computacional, de fisiología y neurociencia - se podrá acotar el territorio que abre este nuevo discurso.

En otras palabras, no sólo resulta irrenunciable el enfoque de matriz interdisciplinaria que, en su brevedad y contingencia, este estudio ha intentado mostrarle al lector, sino la naturaleza necesariamente colaborativa y probablemente internacional que tendrá que tener un proyecto de investigación que quiera dedicarse a un asunto tan sublime y, tal vez por eso mismo, tan imposible como escuchar las voces de los poetas.

Phonodia

La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas

Alessandro Mistrorigo

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1982). *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi.
- Agamben, Giorgio (1996). *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio.
- Agamben, Giorgio (2002). *Idea della prosa*. Quodlibet: Macerata.
- Agamben, Giorgio (2010). *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben, Giorgio (2014). *L'uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza.
- Albano Leoni, Federico (2001). «Il ruolo dell'udito nella comunicazione linguistica. Il caso della prosodia». *Rivista di linguistica*, 13, 45-68.
- Albano Leoni, Federico (2009). *Dei suoni e dei segni*. Bologna: il Mulino.
- Albano Leoni, Federico; Maturi, Pietro (2002). *Manuale di fonetica*. Con CD-ROM. Roma: Carocci.
- Angelucci, Malcolm, Caines, Chris (eds.) (2014). *Voice/Presence/Absence*. Sydney: UTS ePress. URL <https://itunes.apple.com/au/book/voice-presence-absence/id942343612?mt=11> (2018-02-19).
- Barthes, Roland (1974). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland; Compagnon, Antoine (1979). s.v. «Lettura». *Enciclopedia Einaudi*, vol. 8. Torino: Einaudi, 32-44.
- Barthes, Roland; Havas, Roland (1979). s.v. «Ascolto». *Enciclopedia Einaudi*, vol. 8. Einaudi, Torino, 15-20.
- Bernstein, Charles (ed.) (1998). *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press.
- Bologna, Corrado (1992). *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: il Mulino.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Boston: The MIT Press.
- Bortignon, Martina (2016). «Sensaciones de unicidad: la recepción estética de la voz poética online». Corro, Pablo; Roble, Constanza, *Estética, medios masivos y subjetividades*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 341-51.
- Bravo, Luis (2011). «La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia». *SIC*, 1, 6-22.

- Calabrese, Giuliana (2014). «'En el umbral de la primavera'. Un encuentro con la poesía española contemporánea». *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 4, 9-14.
- Calvino, Italo (2000). *Sotto il sole giaguaro*. Milano: Mondadori.
- Cavallo, Guglielmo, Chartier, Roger (eds.) (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Cavarero, Adriana (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Caresani, Rodrigo (trad.) (2013). «Verso Proyectivo de Charles Olson». Muschietti, Delfina et al., *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 369-84. Trad. de Olson 1967.
- Cien años de poesía. Poetas contemporáneos en sus versos* (1996). Madrid: RTVE/Ediciones Planeta, 1 CD y 1 carátula.
- Dolar, Mladen (2004). *A Voice and Nothing More*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Ehrich, John F. (2006). «Vygotskian Inner Speech and the Reading Process». *Australian Journal of Educational & Developmental Psychology*, 6, 12-25.
- Galimberti, Umberto (1983). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Kristeva, Julia (2006). *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del XIX secolo: Lautréamont e Mallarmé*. Milano: Spirali. Ed. or., Venezia: Marsilio, 1979.
- Lisciani Petrini, Enrica (2004). «Introduzione. Noi diapason-soggetti». Nancy, Jean-Luc, *All'ascolto*. Milano: Raffaello Cortina, V-XXXI.
- Magris, Claudio (1995). *Le voci*. Genova: Il melangolo.
- Manguel, Alberto (2005). *Una historia de la lectura*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Mistrorigo, Alessandro (2013). «Manuel Vázquez Montalbán leyendo sus poemas: cuerpo y voz, escritura y autoría» [online]. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 2(1), 154-68. URL <http://revistacaracteres.net/revista/vol2n1mayo2013/manuel-vazquez-montalban-leyendo-sus-poemas-cuerpo-y-voz-escritura-y-autoria/> (2018-02-12).
- Mistrorigo, Alessandro (2014). «'Manchas de voz', de Juan Vicente Piqueiras: metapoesía y pre-verbal» [online]. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5(2), 114-44. URL <http://revistacaracteres.net/revista/vol5n2noviembre2016/manchas-voz/> (2018-02-12).
- Mistrorigo, Alessandro (2015). «*Diálogos del conocimiento*» de Vicente Aleixandre. *La potencia de la palabra poética*. Sevilla: Ediciones Renacimiento.
- Mistrorigo, Alessandro (2016). «'La mañana del búho' de Claudio Rodríguez. La voz del (des)conocimiento poético» [online]. *Rassegna iberistica*, 39(106), 267-88. DOI 10.14277/2037-6588/Ri-39-106-16-3.
- Murray, Annie; Wiercinski Jared (2012). «Looking at the Archival Sound: Enhancing the Listening Experience in a Spoken Word Archive» [on-

- line]. *First Monday*, 17(4). URL <http://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/rt/printerFriendly/3808/3197#author> (2018-02-12).
- Muschietti, Delfina et al. (eds.) (2013). *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires: Bajo La Luna.
- Nancy, Jean-Luc (2004). *All'ascolto*. Milano: Raffaello Cortina.
- Nowell-Smith, David (2015). *On Voice in Poetry. The Work of Animation*. London: Palgrave MacMillan.
- Olson, Charles (1967). «Projective Verse». Allen, Donald (ed.), *Human Universe and Other Essays*. New York: Grove Press, 51-61.
- Ong, Walter J., (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rajewsky, Irina O. (2005). «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 43-64.
- Riera, Carme; García Mateos, Ramón (eds.) (2009). *Goytisoló, José Agustín: Poesía completa*. Barcelona. Lumen.
- Rosales, Luis (1951). «Diez rimas». *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista de Cultura Hispánica*, nov./dic. 24, 361-72.
- RTVE (1989). *Documental - Vázquez Montalbán* [online]. URL <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-documentales-de-culturales/manuel-vazquez-montalban/518384/> (2018-02-20).
- Rubery, Matthew (2016). *The Untold Story of Audiobooks*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Saavedra Bendito, Pau (2011). *Los documentos audiovisuales: qué son y cómo se tratan*. Gijón: Ediciones Trea.
- Sini, Carlo (1992). *Etica della scrittura*. Milano: Il Saggiatore.
- Stougaard Pedersen, Birgitte; Have, Iben (2014). «The Performing Voice of the Audiobook». Angelucci, Caines 2014.
- Tsur, Reuven (2012). *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Brighton: Sussex Academic Press.
- Tynianov, Yuri (1981). *Problems of Verse Language*. Ann Arbor: Ardis.
- Vygotsky, L.S. (1978). *Mind in Society the Development of Higher Psychological Processes*. Ed. by M. Cole, V., John-Steiner, S. Scribner and E. Soubberman. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Vygotsky, L.S. (1986). *Thought and Language*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Zanatta, Marcello (a cura di) (2004). *Aristotele: Retorica e poetica*. Torino: UTET.
- Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.
- Zumthor, Paul (1992). «Prefazione». Bologna 1992.

Phonodia es un archivo en línea dedicado a la voz de los poetas ideado y realizado por el autor de este libro en el marco de las actividades científicas de la Universidad Ca' Foscari de Venecia. En Phonodia, las grabaciones de la voz de los poetas que leen sus poemas se presentan yuxtapuestos al texto poético. Este ensayo, que analiza el elemento de la «voz» en el discurso poético y las grabaciones, se enfoca en esa específica configuración donde se activa una «relación intermedial» entre *medio-voz* y *medio-escritura*. Con un enfoque interdisciplinario, el ensayo propone también un método para «escuchar críticamente» esas voces y presenta veintiocho entrevistas realizadas a los poetas españoles contemporáneos que entraron a formar parte de Phonodia y aceptaron hablar de su relación con la «voz» y cómo este elemento actúa en su práctica creativa.

