

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





phonodia
13. Juan Vicente Piqueras - Manchas de voz



 SOUNDCLLOUD
1:05

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 vygotkiano 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) significante», 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 terns 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 sconnessione 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 metrico 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.

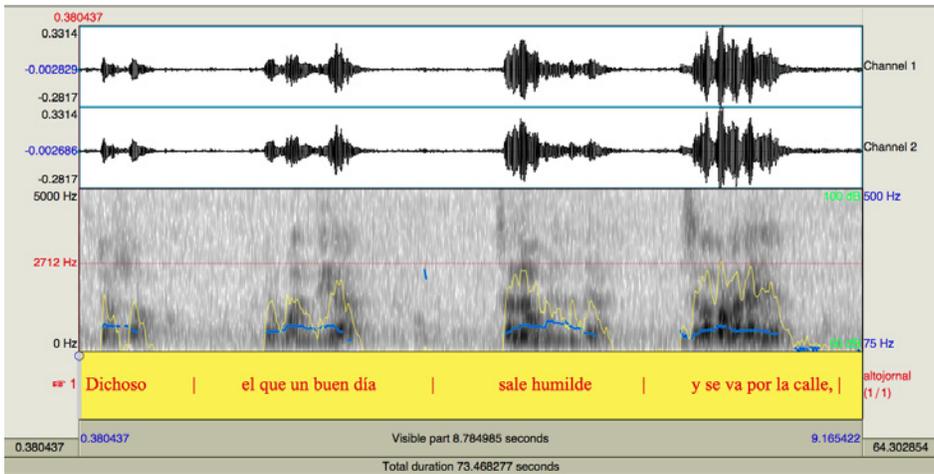


Figura 2.

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).

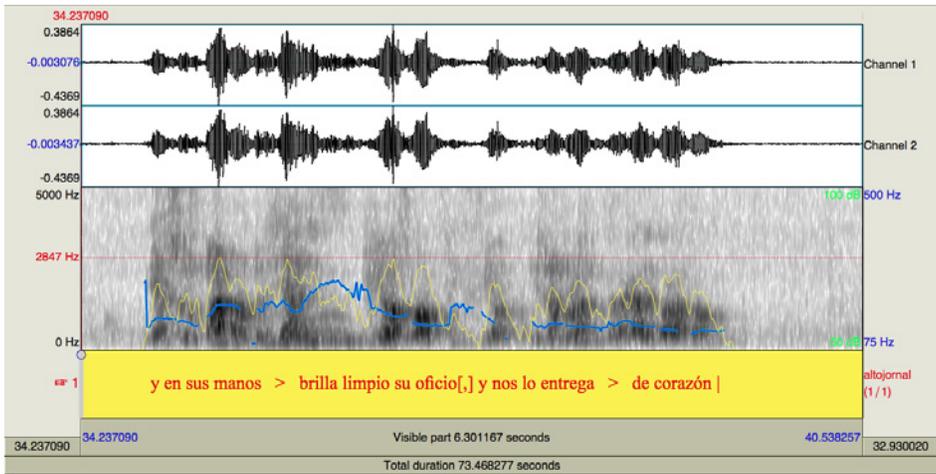


Figura 3.

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

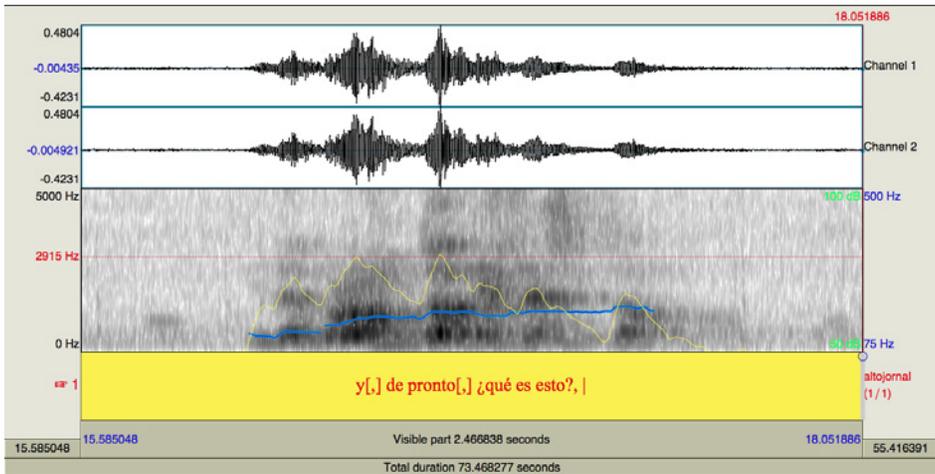


Figura 4.

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.

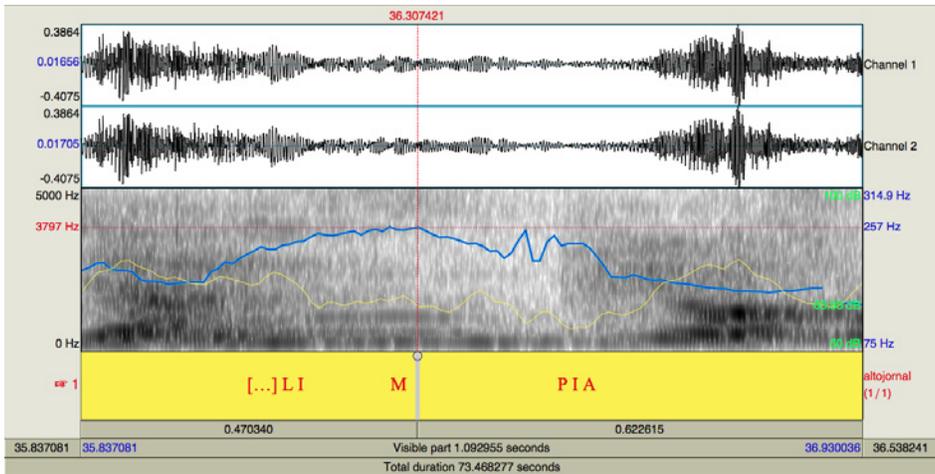


Figura 5.

- 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 *lapsus* 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 Trotski 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</p> <p>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]</p> <p>LA AFIRMACIÓN HUMANA</p> <p>En torno el crimen absoluto. Vulgo, El vulgo más ferocé, 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 sonroja. ¿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.</p> <p>6/Gerardo Diego ROMANCE DEL DUERO</p> <p>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.</p> <p>Tú, viejo Duero, sonríes 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.</p> <p>Río Duero, río Duero, nadie a estar contigo baja, ya nadie quiere anular tu eterna estrofa olvidada.</p>	<p>URIEL</p> <p>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.</p> <p>Salta, Uriel, destrenza tus trenzados, brinca en la danza, olvídate en el vuelo. Tú eres la jota, el adalid del coro. Que nosotros, a tu diestro rapados, trenzamos ya las silabas del cielo, oh serafín del número de oro.</p> <p>7/Vicente Aleixandre CANCIÓN A UNA MUCHACHA MUERTA</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>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 nítar 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 adormidos!</p> <p>ROSTRO FINAL</p> <p>La decadencia añade 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.</p> <p>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 remeda algún son: un fuelle triste.</p> <p>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.

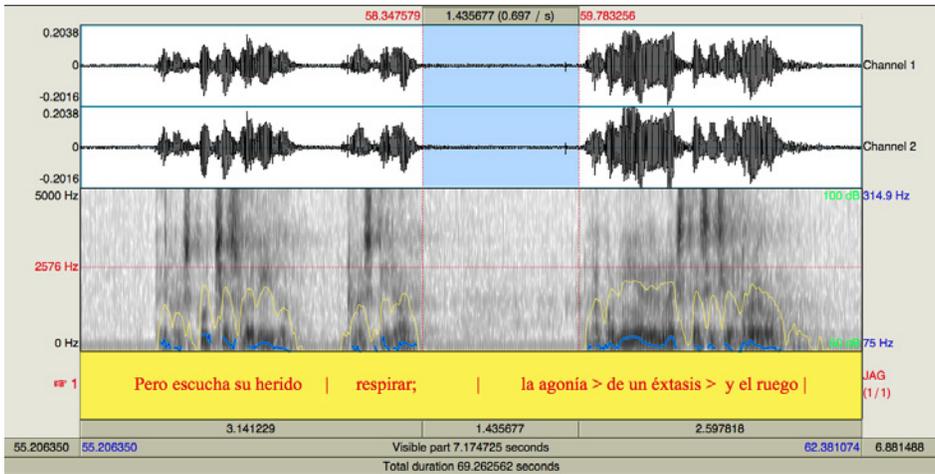


Figura 7.

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: metapoesía 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.

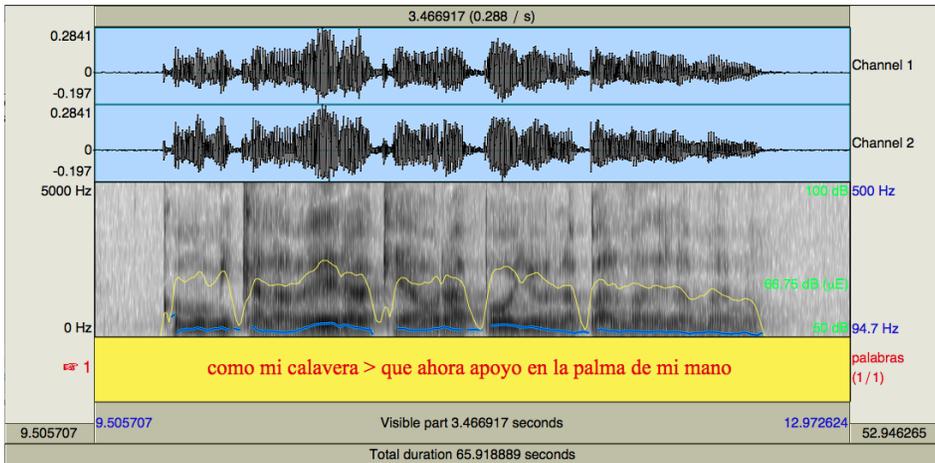


Figura 8.

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:

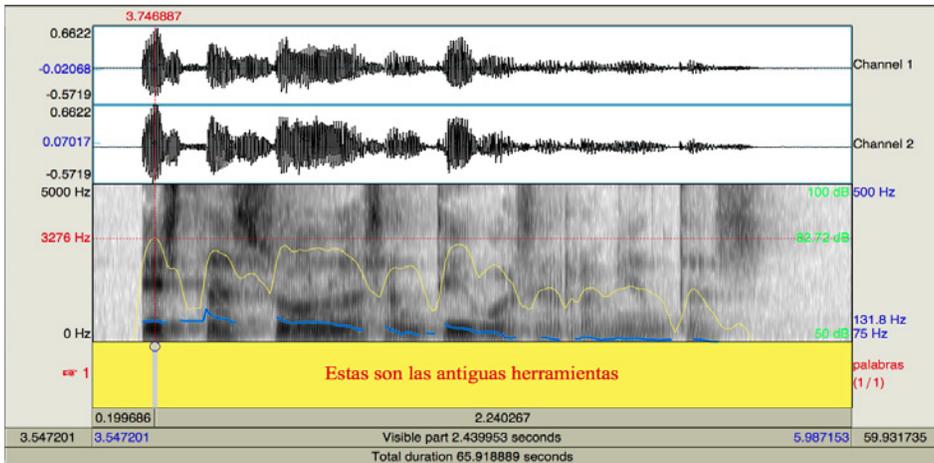


Figura 9.

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. ||

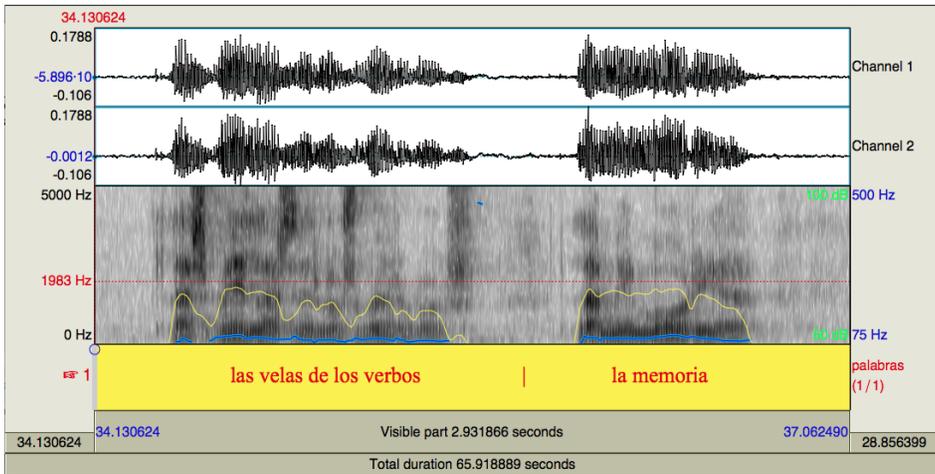


Figura 10.

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

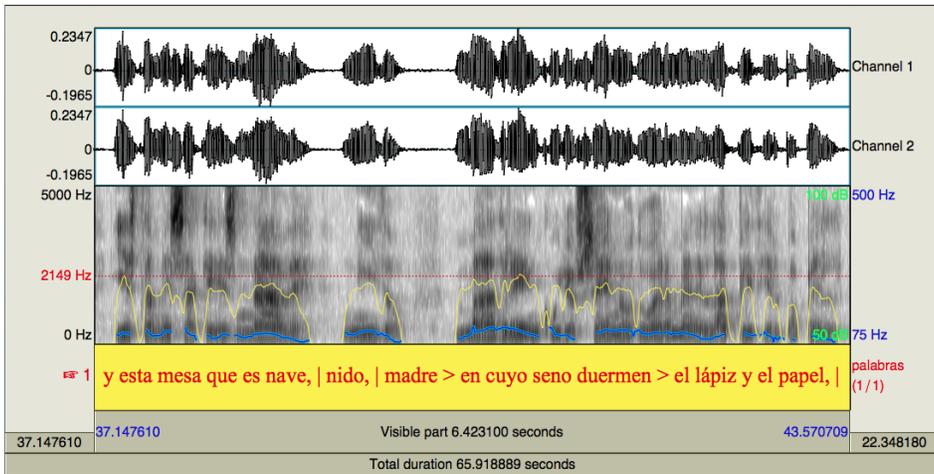


Figura 11.

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

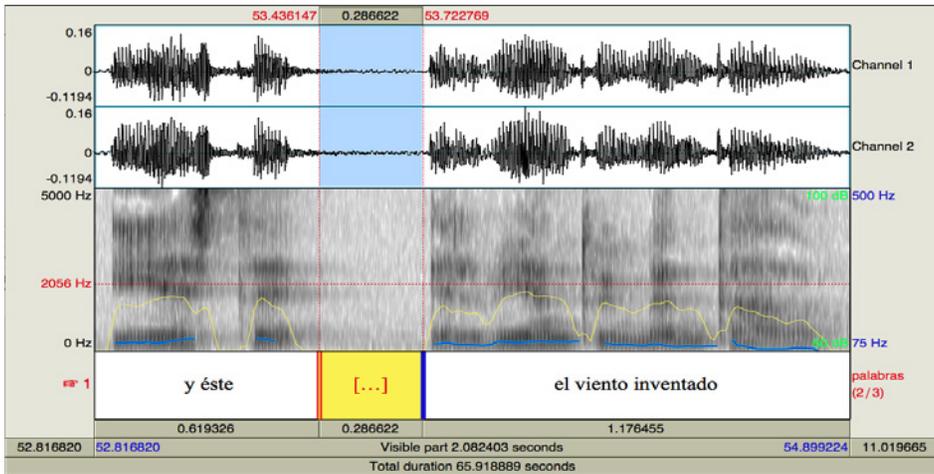


Figura 12.

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.

