

SOBRE EL ARTE DE DECIR VERSOS (HEPTÁLOGO)

Carlos Marzal

1: LEER Y DECIR: LA TRADICIÓN DE LA VOZ Y LA VOZ DE LA TRADICIÓN

¿Qué tipo de ejercicio de dicción es la lectura? ¿Qué clase de actividad del habla interviene durante el proceso en que entramos en contacto con un texto poético? ¿Qué mecanismos de resonancia –llamémoslos así– entran a formar parte de ese trabajo de la intimidad (de la intimidad compartida) que consiste en decirnos y decir los versos de un poeta?

He mencionado los términos *dicción*, *habla*, *resonancia*, para tratar de acercarme al fenómeno de la lectura, que en principio parece una tarea silente, un acto que se realiza de puertas para adentro de la conciencia, al menos así puede parecernos en un primer instante. Sin embargo, creo que se trata de un asunto un poco más complejo. Trataré de explicarlo.

La escritura puede que sea, en mayor medida que otras cosas, un encuentro de voces, una reunión de discursos, un tropiezo de voluntades que quieren hacerse oír y que persiguen escuchar, que aspiran a decirse y que pretenden traducir y comprender.

Voces que vienen desde muy lejos y que se corporifican en una voz presente: las voces del lenguaje –ese *derramarse infinito* del lenguaje, como dijo Foucault–, las voces de la lengua propia de cada escritor, que cobran realidad en la voz del texto. Las voces de la tradición apropiándose de la voz concreta que quiere pasar a formar parte de la tradición que escoge.

Pero no sólo esas voces, las que hablan desde el lado identificable de la escritura: también la voz del interlocutor, la voz del lector, con su propia tradición lectora a cuestas, que se afana por prestar su manera de decir, su forma de ha-

blar, para que la lectura acabe siendo lo que en verdad es: una prolongada conversación en la que se funden todos los tiempos, un coloquio que empezó no sabemos muy bien cuándo, que prosigue en este instante y que se dirige hacia un momento inconcreto del futuro, para ir a dar quién sabe adónde.

Hablemos, pues, de aquello que nos habla en el poema, de aquellos que nos hablan, de aquellos a quienes contestamos en la lectura.

He dicho que la tradición nos habla en los textos, se dirige a nosotros con un decir que arrastra desde muy atrás. En los poemas importantes siempre existe el eco de la tradición –la inmediata y la remota– que hace de coro para el autor contemporáneo, de caja de resonancia. Sólo los poetas sin interés, como es bien sabido, se muestran absolutamente originales, sin deudas con la tradición, sin ecos, porque no suelen tener voz; o bien se manifiestan como absolutamente deudores de un modelo, todo ecos, porque son todo voz ajena, la voz de su amo.

Esta forma en que la tradición nos habla a través de los poemas logrados es de doble naturaleza: una declarada y otra tácita. La lengua que escogemos para escribir es un compendio de todas las voces precedentes de todos los hablantes que la han utilizado, y se manifiesta en alto y con firmeza en cada composición, en cada párrafo, en cada palabra de un texto nuevo. El español habla en cada poema que pugna por hacerse digno de la tradición de la lengua española.

Pero además, existe otra presencia implícita en los poemas: está hecha con las sombras de los poemas que el autor, de manera voluntaria o inconsciente, introduce en el texto. Digamos, por ejemplo, por mencionar una noble cadena de influencias nobles en la literatura contemporánea, que en buena parte de la obra poética de Vicente Gallego está Francisco Brines, y que en Francisco Brines está Luis Cernuda, y que en Luis Cernuda está Bécquer, y que en Bécquer está Garcilaso de la Vega, y así hasta formar una inacabable red de parentescos, deudas, homenajes y préstamos. Esta manera en que la tradición nos habla se produce en silencio: en la conciencia y la memoria del lector, que debe ser quien resucite (e incluso quien invente, a veces con razón y a veces sin ella) esas voces. Digamos que el lector se convierte en el ventrílocuo de la tradición literaria, porque lo que no esté en él difícilmente sonará en el texto. El lector, ya lo sabemos, es el coautor de la escritura, el intérprete de un partitura cuya música se ejecuta en voces. Pero hay más. Hay más voces.

2: LEER Y DECIR. NO HAY LECTURA SILENTE

En un poema nos importa, por encima de todas las restantes, la voz del autor, el texto mismo hablando a quien quiera oírlo, a quien se mantenga a la escucha. Se diría, cometiendo una de esas imperdonables generalizaciones útiles, que la poesía de la Antigüedad estuvo hecha para la lectura de viva voz, para el recitado, para la canción, y que la poesía moderna, desde el Renacimiento en ade-

lante, para la lectura silente, para la que permanece –diciéndolo con Quevedo– en conversación con los difuntos, mientras escucha con los ojos a los muertos. Ahora bien, también sabemos que ambos modos de decirse la poesía, de hacerse manifiestos los versos no sólo no son incompatibles, sino que en realidad son complementarios y operan siempre el uno junto al otro. También sabemos que consisten, en última instancia, en el único modo de hacerse efectiva la poesía en el lector.

La poesía de los juglares, de los trovadores, de los aedos se nos aparece recitada, cantada, teatralizada, hecha para el oído en primer lugar, pero ese oído, si quiere entender la poesía, si aspira a descifrarla, primero mediante la emoción y después mediante la intelección, deberá dirigirla de inmediato, de manera silente, a la conciencia propia, para que allí nuestra inteligencia, en un movimiento que es imposible de separar de la intuición, la analice. Es decir, que no hay poesía hecha para la voz y que no lo esté también para el silencio. No hay poesía que no esté concebida para el recitado y que no esté destinada a la vez para la meditación.

¿Y qué sucede con la poesía moderna? Los poemas impresos en libros –esos objetos diabólicos que acabaron con los papiros y los legajos de pergamino que llevaban también los juglares de pueblo en pueblo y que servían de cuaderno de trabajo para sus labores de saltimbanquí–, los hijos nacidos de la imprenta, se diría que nos hablan siempre en voz baja, de forma contenida, que están pensados y ejecutados para que el lector, en soledad, los escuche con la mirada, los haga sonar con la sola ayuda de la inteligencia. Sin embargo esto sería una forma muy pobre de concebir el acto conversacional de la lectura.

La llamada lectura silente, la que cada uno de nosotros realiza en soledad, en su sillón favorito, o en la cama, bajo la lámpara compañera, al amparo de la luz de ese flexo que nos tutela desde años, también es un acto conversacional, también consiste en una escucha de voces. El lector –especialmente el lector de poesía–, cuando lee en silencio nunca permanece silencioso ni silenciado. El lector –especialmente el lector de poesía, pero también el de prosa– presta su voz al poema y se lo dice, se lo canta, se lo recita para sí mismo, de puertas para adentro de la conciencia. Tanto es así y de una manera tan real, que muchas veces ese lector cede al impulso de leer en voz alta ese poema que está leyendo en silencio. Necesita escucharse recitando esos versos que ya había escuchado en su primera voz callada. No hay verdadero lector que no haya cedido, que no ceda, a ese impulso de cantar.

¿A quién se destina esa lectura en alto? En principio, parece poco probable que a uno mismo, porque ese uno mismo nuestro ya había leído el poema en silencio, ya había decidido que era un poema de su gusto, antes de atacar la lectura –llamémosla así– juglaresca. ¿Quién es ese interlocutor a la escucha del poema que en apariencia nadie escucha?

Si nuestro yo mismo ya había leído el poema, ya lo había hecho resonar en su conciencia, solo se me ocurre que el nuevo espectador a la escucha sea nuestro no-mismo; es decir, los distintos nosotros que nos habitan, los distintos nosotros que también asisten al hecho de la lectura. En la lectura tácita, lleva la voz cantante, la voz contante, la voz lectora, ese yo nuestro que ha leído con anterioridad, que establece vínculos con otros autores, con otros momentos de lecturas previas, el lector nuestro de cada día, el que crea lazos entre obras, entre tiempos distintos de su experiencia con otros textos. Pero ese mismo lector es el que siente el impulso de leer en voz alta para que lo escuchen, en su aparente soledad, sus otros mismos. Lee para el sí mismo que trabaja en el despacho, para el sí mismo que ejerce de padre, para el que obra como amigo de sus amigos, para el que en él es nieto y deportista y enfermo crónico. Cada vez que uno se sorprende padeciendo la necesidad de leer un poema en voz alta, mientras aparentemente se encuentra solo, lo está haciendo para un público interior, para su atenta multitud. Porque la poesía no se aviene al silencio, por más que el silencio sea uno de los muchos asuntos que preocupan a la poesía. La poesía, en el fondo, como toda escritura, es una encrucijada de voces diferentes que acaban por sumarse en una voz única: la voz del poema.

3: LA VOZ Y LA MÚSICA

Los poemas, los poemas conseguidos, siempre tienen una música propia, están sometidos a determinados preceptos de naturaleza rítmica, a concretas fórmulas de repetición, a reflejos y juegos de reverberaciones. Siempre crean sus ecos, sus pautas sonoras, para conducir la atención del lector, para guiar su lectura con una candencia especial.

Cuando en poesía hablamos de música lo hacemos de una forma metafórica. La música de la poesía, lo propiamente rítmico del género, resulta infinitamente más pobre que lo rítmico de la música. La verdadera música de la poesía es otra: es su música callada, sus ecos de sentido. La música callada, el significado que se amplifica en las olas de la conciencia, es su auténtica sonoridad.

La musicalidad de la poesía en español, como nos enseñan los especialistas, está sometida a pautas muy concretas, bien sea con los moldes clásicos de la poesía estrófica, bien con la libertad de la poesía versicular moderna. Quiero decir que los poemas del español están compuestos con compases muy concretos, sobre todo con versos heptasílabos, octosílabos, endecasílabos y alejandrinos (que son heptasílabos duplicados, como es bien sabido). Lo demás, los eneasílabos, los dodecasílabos, los versos de arte menor de tres, de cuatro sílabas, son rarezas, excepciones, apetito de innovar por parte de los autores.

Lo que me interesa de esta observación no es tanto el dato métrico como la constatación, según los estudios de los fonetistas, de que el llamado grupo fóni-

co, el período natural en que los españoles separamos nuestros fragmentos de enunciación a la hora de hablar, es un grupo que varía de las siete a las once sílabas. Es decir, que los españoles hablamos con el mismo ritmo, en sentido general, con que cantamos, con el mismo ritmo con que escribimos los poemas. O mejor dicho, que los españoles escribimos los poemas con los mismos ritmos con que hablamos de forma natural. La poesía, pues, está sometida a la música de nuestra voz. La voz, una vez más, el recitado, es el sustrato de la poesía. De ahí que la poesía popular española por excelencia, el romance, sea una composición de versos octosílabos.

En esto también la poesía española se muestra como una eterna conversación: la conversación de todos los hablantes que han compartido, comparten y compartirán durante siglos ese hábito fonético de hablar y cantar y componer poemas en golpes de voz de entre siete y once sílabas.

Hemos dicho que la música es un requisito de la alta poesía, una de las razones que la convierten en lo que es; pero la música no basta para hacer de un poema un gran poema. No quiero dejar pasar la ocasión sin hacer hincapié en una obviedad: existen muy buenos poetas, sobre todo en la poesía moderna y contemporánea, duros de oído, o, al menos, no demasiado diestros en la composición musical de sus poemas, pero que poseen el don de la temperatura emocional, de la conmoción anímica; de la misma forma que existen escritores con un oído excelente y que jamás han compuesto nada que pueda considerarse un buen poema. La musicalidad, la habilidad métrica y rítmica son un añadido al texto, pero no consiguen jamás por sí mismas que un poema se convierta en un buen poema, y mucho menos en un gran poema. Estoy seguro de que todos conocemos bastantes casos de autores que *suenan* de forma muy correcta, pero que *disuenan* de forma absoluta. Existe también el soniquete, la música de pianola, los ecos de sonajero que constituyen una variante sonora de la oquedad. No basta con sonar bonito para sonar bien. No basta con tener oficio para que el oficio de poeta se transforme en algo que baste a los lectores que persiguen la emoción estética. El arte de la poesía necesita de la combinación de distintas músicas.

4: ¿CÓMO DEBE RECITARSE LA POESÍA?

Estoy convencido de que sería un atrevimiento imperdonable por mi parte el hecho de indicar cómo deben o no leerse los versos de un poema. Ello equivaldría a decir, en primer lugar, que existe una forma necesaria, una manera arquetípica de hacerlo, y equivaldría a confesar que no sólo la conozco, sino que soy capaz de ejecutarla. Nada más lejos de la realidad.

Recordemos que en España, a diferencia de otros países, no existe ni siquiera un consenso sobre cómo se debe recitar el verso clásico. No poseemos una tradición que se aplique sistemáticamente —como en Inglaterra, con su larga es-

cuela shakespeariana, pongamos por caso— a la puesta en escena de nuestro teatro del Siglo de Oro. No contamos con una preceptiva a la que puedan acogerse los actores y todo queda a expensas del talento personal de cada individuo, de cada director de una producción concreta. Si eso sucede con el verso clásico, pensemos qué no ocurrirá con la poesía contemporánea.

No soy un profesional de la escena ni un recitador profesional. Mi experiencia en el arte de decir versos se limita a haber tenido que leer, durante muchas horas, cuando ejercía como profesor de Bachillerato, mucha poesía a mis alumnos, y más tarde, una vez entré en excedencia de la enseñanza (en excelencia, dicen las voces de algunas víboras amigas), a la necesidad de leer en público mis propios poemas. De manera que hablaré tan sólo de mis gustos, de mis preferencias como lector y como espectador, de mis intuiciones sobre cómo considero que debe leerse la poesía.

Tanto en el caso de la poesía ajena como de la propia, he tratado de conducirme según una regla privada inamovible que tiene que ver con el temperamento propio. Sea cual sea el tipo de poema que uno tenga que recitar, sea cual sea el género de auditorio ante el que uno haya de decir su parte, ha de procurar hacerlo sin énfasis. Prefiero una interpretación funcionarial del poema que una intervención emocional en él. Toleró antes a un lector que se enfrenta al poema como si leyese la sección de necrológicas del periódico del día que al lacrimoso gorjeador de versos. Me aterran las lecturas de rapsoda arrebatado, de aedo en acto de servicio.

A menudo, hay un género de recitador que interpreta la lectura —y por extensión la misma poesía— como un acto de deshago emocional, de manera que procura infundir a su recitación un añadido de emotividad. La emotividad que no tiene el poema y que él aspira a poder insuflarle, o la emotividad que, por el hecho de que sí la posee el texto, le ha producido a él el conocimiento del poema. En ambos casos se trata, desde mi punto de vista, de un gran error. En primer lugar, porque, si el poema posee la alta facultad de la emoción, nos la transmitirá lo quiera o no su recitador (nos la transmitirá, incluso, a pesar de la recitación que realice, buena o mala). Y en segundo lugar, porque, en el caso de que el texto no posea esa silenciosa música callada del sentido, no podrá adquirirla a los ojos del lector (a oídos suyos), por muy campanuda que sea la recitación, por muy emotiva que se pretenda. No conmueve quien quiere, sino quien puede. No nos conmueven los poemas por lo que uno quiere, sino por lo que los mismos poemas pueden.

No considero una mala norma de comportamiento recitador universal esta de procurar conducirse con una cierta sobriedad, con una cierta parquedad, con una medida cierta. Dificilmente se estropeará del todo un gran poema por más que lo leamos como quien enumera un censo de reclutas llamados a filas. Pero hace falta muy poco condimento de énfasis para echarnos a perder un buen guiso po-

ético, al menos para el lector que yo soy, para el espectador que yo soy, para el poeta con sus manías y hábitos adquiridos.

Tal vez todo ese rechazo mío provenga de un trauma de infancia que dejó en mí una indeleble huella psíquica. Lo referiré. Recuerdo haber escuchado a Lola Flores recitando el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en la televisión en blanco y negro de mi infancia, con sus dos canales, la Primera y el UHF (qué bien sonaba, por cierto, aquello del UHF, las siglas esotéricas de los ondas hertzianas, la abreviatura para el más allá de los rayos catódicos). La Faraona, con todo su equipaje racial de hormonas sandungueras, debió de interpretar que la palabra llanto era una invitación literal del poema, una exigencia lorquiana, y para estupor de los espectadores lo recitaba a voz en grito, con lágrimas en los ojos, de principio a fin, como si ella misma fuera la viuda del torero, la viuda del poeta, la viuda de Granadino, el toro que mató al maestro, y la viuda de todos nosotros, los atónitos espectadores de la televisión en blanco y negro del tardofranquismo. Al tercer *A las cinco de la tarde* del primer movimiento de la composición, le entraban a uno ganas de preguntar aquello tan célebre que, según cuentan, preguntó una voz anónima en el primer homenaje que se le tributó a Federico después de su asesinato: *Señora, ¿a qué hora dice usted qué fue eso?*

No sé que herida freudiana debió de causar en el niño que yo fui aquel espectáculo, pero desde entonces, cada vez que escucho la palabra rapsoda me sube la fiebre y caigo en un letargo con pesadillas en las que los fantasmas, en lugar de vestir las sábanas reglamentarias de las apariciones en castillos escoceses, visten trajes de faralaes, y en lugar de arrastrar las preceptivas cadenas por las almenas desiertas, arrastran la bata de cola haciendo palmas por bulerías.

Con esto quiero explicar que desde muy temprano quedé inmunizado contra todo género de enfermedades declamatorias. La declamación me parece una modalidad oral de la locura transitoria y me parece que debe tratarse con altas dosis de benzodicepinas, que ayudan siempre a disminuir los efectos alucinógenos de la poesía lírica, o en ausencia de fármacos, con duchas periódicas de agua helada y cataplasmas de mostaza extendidas con un lienzo sobre el pecho del paciente.

5: LAS LECTURAS DE AUTOR

Analizados y rechazados los excesos sentimentales en que pueden incurrir a veces los rapsodas, me gustaría aclarar, sin embargo, que algunas de las experiencias más emocionantes de mi vida en la escucha de poemas se las debo a recitadores profesionales (aunque llamarlos de este modo sea decir muy poco de su grandeza), a espléndidos actores. Quien haya escuchado, pongamos por caso, a Orson Welles recitando a Shakespeare o a Vittorio Gassman diciendo fragmentos de la *Commedia* o poemas de Passolini (existen, por cierto, grabaciones en YouTube) sabe de qué hablo. Sabe que existe una manera superior de la lectura, del de-

cir, debida al talento personal que cada uno imprime a su interpretación, y que convierte el recitado en un acontecimiento para los sentidos y para la inteligencia. Esta es una primera modalidad de lo que podríamos denominar *lectura de autor*. En estos casos, el actor, el recitador, mediante su trabajo vocal y gestual, dota al texto de añadidos propios, lo complementa con sus intuiciones. Digamos que lo despierta –como hace todo lector para sus adentros, porque ya sabemos que un poema, un libro, es un gigante dormido a la espera de quien lo devuelva a la vida– y que al despertarlo ejecuta su partitura con el instrumento de su voz y su cuerpo, como hace un virtuoso con su cello, con su piano, o con su oboe.

De la misma forma, también frente a las malas lecturas de los rapsodas con más décimas de fiebre de lo aconsejable, quiero defender otra lectura *de autor*. Es decir, la lectura de los poemas por parte del autor que los escribió, por parte del poeta que los *escuchó* en sí mismo por vez primera, que los condujo desde lo inaudible hasta el presente de su música, porque la poesía, desde el punto de vista de su creación inaugural, también es un trabajo sonoro, también es una tarea de atención melódica.

El poeta necesita estar atento a las cadencias con que el lenguaje lo lleva de la mano (del oído, más bien), marcándole inflexiones, dictándole los compases del fraseo, insinuándole las pautas de su canción. Tanto es así que algunos poetas confiesan, y no es un decir, no es una hipérbole, no es un esoterismo con el que los poetas pretendan ponerse estupendos, que a veces lo primero que llega en la composición de un poema, el primer destello que empuja hacia la escritura de un poema determinado, es de naturaleza musical, rítmica: la melodía precede a la idea, al argumento, a la anécdota, a aquello que en otras ocasiones puede ser el desencadenante de la composición.

Durante un tiempo, cuando un amigo poeta me sugería esta llegada de la inspiración, creí siempre que se trataba no de una superchería, pero sí al menos de una imprecisión a la que se le añadía literatura. Me decía que la música de un poema no podía acontecer por sí misma, por sí sola, al margen de una idea concreta, de una dirección hacia la que el texto se encaminase. Con los años, creo que he comprendido lo que me querían sugerir, porque he experimentado en carne propia ese fenómeno del advenimiento de una música inicial e iniciática.

A veces he emprendido la composición de un poema sin ninguna instrucción de partida: ni un asunto determinado, ni una escena concreta, ni un paisaje, ni un personaje, ni un episodio que lo provocara. A veces he emprendido la composición de un poema con la sola luz de un ritmo, es decir, de un ritmo encarnado en ciertas palabras, en una combinación preliminar, a menudo sin un sentido claro, que no llevaba a ningún lugar que yo conociese. Un sintagma, un fragmento de enunciado que nada significaban por sí solos, y que después han conducido, al seguir el hilo de la canción, al hacerlos resonar en el ámbito de la conciencia dispuesta para el trabajo, hasta el resto de las voces que los completaban.

Como si en lugar de salir de viaje con las coordenadas del lugar hacia el que quiere dirigirse y con un plan sobre aquello que pretende visitar, uno se entregara al camino con una fotografía nebulosa de cierto rincón en el que nunca antes ha estado, pero al que necesita acudir, al que algo lo empuja desde dentro de sí mismo. Como si una tonada escuchada a lo lejos se bastara por sí sola, aunque no sepamos identificarla, para atraernos hacia un escenario insospechado, pero que acaba por tener necesidad en nuestra aventura.

En este sentido es como interpreto ese desencadenante musical, rítmico, de la poesía, y no como la aparición de una música en sentido estricto, de un ritmo en abstracto, que jamás pueden, en el universo de lo verbal, presentarse desligados de las palabras. En poesía, la música es siempre la música de las palabras, para las palabras, en las palabras, y sin ellas no existe esa música ni existe la poesía.

Pero volvamos, después de esta digresión acerca de la enigmática naturaleza sonora que puede poseer la escritura, a lo que hemos denominado nuestra segunda modalidad de *lectura de autor*.

A menudo los poetas leen en público sus propios versos, los interpretan desde su yo instrumental para un auditorio, los dicen con su propia voz. Es un acto de intimidad, de intimidades, ya se trate de una lectura multitudinaria o de un recital con escaso público, porque la poesía, si es buena, si es poesía de verdad, favorece un clima de intimismo entre su autor y quien la escucha, sella un pacto de complicidad y cercanía, de confianza y confesión, entre las partes. La poesía, resuena en donde resuene, se dirige a interlocutores con biografía concreta, con concretos apetitos, con sueños y desasosiegos particulares.

En esas lecturas públicas, he observado que existen dos tipos de lectores de sus propios poemas, como suele ocurrir también, por otra parte, en el caso de las lecturas públicas de poemas ajenos. Los que saben hacerlo y los que no. Los que tienen gracia y los que no la tienen. Los que arrojan un poco de luz sobre sus mismas palabras y los que las ensombrecen.

Ese género de lecturas son lecturas de género. Es decir, son en sí mismas un género literario aparte, una variedad teatral de la literatura autobiográfica, y afectan en muy poco a la naturaleza del texto. He dicho en muy poco, porque no resultan del todo inocentes ni del todo inofensivas. Me explicaré mejor.

La horrenda interpretación musical de una pieza para piano de Mozart no altera la partitura, por mucho que desmerezca de la notación del compositor; pero la ejecución espléndida por parte de un virtuoso de una obra menor sí la eleva ante nuestro juicio. Con los poemas de un autor que se interpreta a sí mismo creo que sucede algo similar. La lectura lastimosa de una obra impecable no podrá menoscabarla, al menos en la realidad profunda del texto –que tendremos que dejar para más tarde, que tendremos que disfrutar en voz baja–, pero sí que es verdad que una buena lectura de labios del autor puede hacernos entender co-

mo más interesante de lo que pensábamos algo que, en nuestro primer acercamiento silente, no nos había interesado mucho.

Algunos estupendos poetas que destrozan sus poemas no son capaces de destrozarlos del todo, por mucho empeño que depositen en ello, pero algunos otros poetas de inferior valor saben defender en voz alta sus obras hasta el extremo de dotarlas de un aire nuevo, de una pátina de brillantez. Digamos, pues, que nada puede convertir un ripio en un soneto de Quevedo ni un enorme soneto de Quevedo en un ripio (aunque algún soneto festivo del gran Quevedo también participase de lo ripioso), pero algunos poemas menores, bien leídos en la voz de su autor o de un buen músico de lo verbal, se transforman para su bien y para el bien de los espectadores. Crecen en su puesta en escena, en su puesta en voz.

He escuchado a muchos poetas de distintas generaciones en activo leer sus poemas, y, como no podía ser de otro modo, hay tantos casos como poetas concretos. Algunos autores importantes son espléndidos comentaristas de su propia obra, saben poner en suerte —por decirlo a la manera taurina— al lector que está a la escucha, pero no son los mejores intérpretes de sus piezas. Otros no poseen el don de la elocuencia con respecto a sí mismos, pero tienen bien temperado el instrumento para atacar sus composiciones. Me imagino que habrá quien guste de las lecturas sin una sola nota introductoria y quien requiera claves, explicaciones. Quien necesite más que otros un poco más de énfasis emocional en el recitado y quien disfrute con una cierta apariencia de desafecto del poeta hacia sus criaturas. Ya sabemos que en cuestión de gustos no es que no haya nada escrito, sino que, precisamente porque se ha escrito todo o casi todo, es difícil saber a qué carta quedarse, a qué carta del gusto. Sin embargo, lo bueno es que uno puede servirse a la carta, porque hay poetas para todos los gustos, y poetas que se dicen ellos mismos con gustos muy distintos. Por fortuna, vivimos en un momento de la historia literaria española en que abundan las lecturas públicas, los recitales, los cursos y congresos, los talleres, los festivales, los premios, y en todas esas ocasiones se nos presenta la oportunidad de escuchar a autores muy distintos leyendo sus obras. Esta variedad y abundancia nos permite gustar de lo distinto entre lo distinto, comprobar que a veces la poesía de un autor adquiere en su voz matices y dimensiones en los que no habíamos reparado nunca.

Las pausas, los encabalgamientos (los que existen en el poema como recurso métrico para la creación del ritmo y los que el recitador crea o destruye por su cuenta), los subrayados, las aceleraciones en determinados instantes, los silencios, las elevaciones en la enunciación, todos los aspectos de naturaleza sonora que intervienen en la lectura, constituyen también un elemento del significado, un recurso creador de sentido: de ello no cabe duda. Un significado evanescente, fútil, que desaparece en el aire una vez ha acabado la interpretación del autor. Pero que deja una huella imborrable en quien escucha. A esa huella me quiero referir ahora.

Como digo, he escuchado a muchos compañeros de oficio de otras generaciones y de la mía propia recitar sus poemas, y he observado que, a poco que uno haya asistido más de una vez a esas lecturas, la voz del poeta, sus inflexiones, su sistema de musicarse a sí mismo, la sombra sonora de su voz —digamos—, se impone de una manera tajante en nuestra memoria. Quiero decir que resulta —me resulta— difícil, por no decir imposible, desligar la poesía de Francisco Brines, de Caballero Bonald, de Ángel González, de Claudio Rodríguez, de Felipe Benítez, de García Montero, de Vicente Gallego (por mencionar sólo a unos cuantos amigos admirados y queridos), de sus mismas voces. Es más, siempre que los leo en silencio, siempre que tengo entre las manos sus libros, suenan en mí con sus voces, me convierto en su caja de resonancia para las cuerdas que ellos pulsan en la lejanía, como si ya no pudiese leerlos ni con mi entera voz ni con su voz entera, sino con un eco en el recuerdo de sus voces. Y es que la voz, la música íntima de cada cual, representa un elemento físico tanto o más poderoso que otros elementos que se suelen considerar más corporales.

Por lo que a mí respecta —y creo que mi experiencia puede hacerse extensiva a muchos otros espectadores—, la capacidad sugerente de la voz, la señal que deja en el barro de la memoria es tanta, que se produce incluso un extraño y curioso fenómeno de apropiación, a veces, de la autoría de los poemas por parte de quien no es su autor. Me refiero a que un poema de otro leído en la voz de determinado poeta se convierte, en cierta manera, en un poema de quien lo recita. Lo ejecuta a su modo, con sus inflexiones, con su fraseo privado, con su respiración. Es una sorprendente variedad de la posesión diabólica. Una forma chocante de la transmigración de las almas. Estoy seguro de que los lectores saben de qué hablo, de qué escucho. Un poema de Ángel González —hablo de una experiencia cercana concreta, en los homenajes que se han hecho después de la muerte de Ángel—, en la voz de Brines se brinesiza hasta el extremo de perder matices que poseía en la interpretación de su creador, y adquirir otros que no estaban en la lectura de quien lo escribió. De manera que la voz —conviene recordarlo— nunca es impune.

6: POESÍA Y CANCIÓN

Hay un aspecto relacionado con la recitación y la interpretación de la poesía sobre el que me apetece reflexionar. No es en sentido estricto un acto de recitado, pero pertenece a su familia, o viceversa: los actos de recitado pertenecen a la familia de este asunto acerca del que quiero apuntar alguna observación. Me refiero a la gran familia de la poesía cantada, musicada.

Sabemos que la poesía nace ligada a la música y la recitación pública, de manera que cualquier entrecruzamiento entre los fenómenos de la música y la poe-

sía significan en realidad una suerte de vuelta a los orígenes, la corroboración de que esos vínculos entre nuestros dos ámbitos de estudio jamás se han perdido.

Ya hemos dicho que la poesía moderna se escribe, fundamentalmente, para la lectura privada; pero en la segunda mitad del siglo XX se generaliza el fenómeno de los cantantes, de los cantautores, que ponen música a textos poéticos de la tradición próxima o lejana.

Las canciones —y no me refiero aquí, claro está, a las formas poéticas conocidas como tales, sino a las canciones de los cantantes— son un género en sí mismas. Cada canción es un acontecimiento uno y trino, o al menos debería de serlo para que se llegara a consumir lo que entendemos por una canción lograda, feliz. Porque una canción, cuando es, resulta siempre del encuentro entre tres realidades distintas que están obligadas a actuar como una sola realidad: un texto, una música y una voz que las hilvane. Se trata de una suma de elementos que siempre obtiene como resultado más que la suma matemática de sus partes. Porque una canción no es su letra, ni su música, ni la voz de quien canta: una canción es siempre la magia indisoluble del tropiezo entre esos tres mundos independientes y que, por su mismo principio paradójico de existencia, no pueden ni saben vivir por separado (a menudo, la letra, o la canción, o la voz del cantante cantando otras cosas, cuando las analizamos de forma individual, no sólo no adquieren el mismo valor que tenían reunidos, sino que producen una extraña decepción: cada cosa, en sí misma, es menos que ella misma en compañía).

Ahora bien, el caso de los poemas a los que se les pone música creo que es distinto. Los poemas no son letras de canción, no han sido concebidos para ser cantados, para ser acompañados de una música que no sea la propia que nace del poema, su mismo esqueleto rítmico. Además, los poemas, los buenos poemas que por lo general quieren musicar los cantantes, ya poseen una vida redonda, lograda, independiente. Viven por sí mismos como no saben vivir las letras de canción, que no son poemas, ni tienen por qué aspirar a ello.

¿Cuál debería ser, entonces, el método de acercamiento musical a un buen poema? Ni qué decir tiene que lo desconozco, en primer lugar porque no soy ni cantante ni compositor, y porque si lo supiese sería como conocer el secreto de la piedra filosofal o como contar en el corral propio con la gallina de los huevos de oro. De manera que sólo cabe una respuesta por aproximación, una obviedad como respuesta. La forma de acercarse con respeto y aprovechamiento a un gran poema, para convertirlo en canción, es hacer que deje de ser un gran poema al ser cantado y se convierta en una gran letra de canción dentro de su nueva corporeidad. Ello requiere, por supuesto, del genio del autor, y en ocasiones, de la intervención, sin respeto, en el interior del cuerpo del poema. Más de una vez, un buen cantante, guiado por el solo deseo de hacer una buena canción, necesita otorgarle al poema el trato de letra canción, y suprimir estrofas, usar como estribillo lo que no lo era, acortar alguna parte. Y el caso es que ese relativo sacrile-

gio para con el mundo del poema termina por dar muchas veces una magnífica canción para el mundo, para el público en general, que es el ámbito en el que viven los músicos, y no el de los lectores, que es en el que se asienta la poesía. (Recordemos tantos ejemplos ya clásicos de la *chanson française*, o de Paco Ibáñez, tal vez quien mejor haya convertido a nuestros clásicos lejanos y vivos en grandes letristas de canciones).

7: FINAL: ¿POR QUÉ LEER EN VOZ ALTA?

Hemos comprobado el hecho que no necesitaba de comprobación ninguna: la poesía fue canto, fue recitación de viva voz, y lo ha seguido siendo siempre, en mayor o menor medida, para los lectores de uno en uno, o para los lectores al por mayor, como si dijésemos, para un auditorio a la escucha. Pero ¿cuál es la razón de esa necesidad, cuál es el motivo por el que nos gusta escuchar la poesía dicha, por qué nos conmueve de una manera especial el recitado por parte de un gran actor, cuál es la causa final que hace que nos arranquemos en la soledad de nuestro cuarto a recitar en voz alta para nosotros mismos, es decir, para ese no-mismo nuestro que también nos da forma?

Tengo la impresión de que aquello que perseguimos es que la poesía se corporifique, que el verbo se haga carne y habite entre nosotros, con nosotros; que nosotros, por obra de nuestra voz, habitemos en el verbo, nos volvamos uno con el poema. Queremos redoblar la compañía que el poema por sí mismo nos da. No queremos estar solos, ni siquiera con nuestra misma sombra, por eso hacemos que nuestra sombra hable, que nuestro nosotros propio se dirija a nuestros distintos a través de la lectura, del recitado.

La poesía no se agota en ninguna definición, pero en todas las definiciones que pretendan agotarla, esclarecerla, desentrañarla, debería figurar el rasgo de que siempre consiste en el encuentro entre hombres de carne y hueso, con sus zozobras, con sus anhelos, con sus esperanzas, con sus apetitos. Siempre consiste en una manera de formular la aventura humana en el mundo. De ahí que la literatura sea una necesidad biológica y no un mero entretenimiento, a no ser que entendamos el entretenimiento (el hecho de emplear la vida en las labores que nos agradan y que sentimos como nuestro destino), a no ser que entendamos el hecho de matar el tiempo, como lo que verdaderamente es: una necesidad biológica.

El arte de decir versos es en definitiva la tarea de buscar un interlocutor, alguien que nos escuche, alguien que nos hable con las palabras justas, incluido el interlocutor de nosotros mismos y de nuestro mismo *nosotros*, el yo y el ellos que albergamos a la vez. La canción sólo se dice a quien con nosotros va. La canción sólo se pronuncia en voz alta para sellar un pacto por el que darnos calor los unos a los otros. Eso es el arte en definitiva, un compromiso de ayuda mutua, de afecto mutuo, de comunión. Para eso existe el arte como labor sagrada: para

que tratemos de habitar en el mundo con un poco más de provecho, con un poco más de alegría, con un poco más de buena voluntad. Si no sirve para eso, el arte de decir versos, que es la palabra celebrada en compañía, no habrá servido para nada. No habrá servido para nada el arte.