



**DYNAMIQUES DE LA VOIX**  
**DANS LA POÉSIE ESPAGNOLE (1975-2025) :**  
**CRÉATION, TRADUCTION, PERSPECTIVES CRITIQUES**

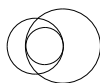
**SANDRINE LASCAUX, BÉNÉDICTE MATHIOS & MIGUEL OLMOS (EDS.)**

**ÉDITIONS ORBIS TERTIUS**



DINÁMICAS DE LA VOZ  
EN LA POESÍA ESPAÑOLA  
(1975-2025)





DINÁMICAS DE LA VOZ  
EN LA POESÍA ESPAÑOLA  
(1975-2025)

CREACIÓN, TRADUCCIÓN,  
PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Sandrine Lascaux, Bénédicte Mathios, Miguel A. Olmos (ed.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

*Dinámicas de la voz en la poesía española (1975-2025):*

*creación, traducción, perspectivas críticas*

Collection Universitas, Vol. LXXXVIII

Première édition : mai 2026

Avec le soutien  
de l'Université Clermont Auvergne,  
de l'Université Le Havre Normandie et de l'Université Rouen Normandie



Image de couverture : *Fruits* (détail), © Bertrand Bordon

© Les auteurs, 2026

© Éditions Orbis Tertius, 2026

DOI : <https://doi.org/10.66263/978-2-36783-496-2>

ISBN (print) : 978-2-36783-495-5

ISBN (PDF open access) : 978-2-36783-496-2

ISSN collection : 2265-0776

[info@editionorbistertius.com](mailto:info@editionorbistertius.com)

[www.editionorbistertius.com](http://www.editionorbistertius.com)

Imprimé par Dicologroupe  
Saint-Apollinaire

## SUMARIO

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducción                                                                       | 9   |
| Introduction                                                                       | 25  |
| <i>Sandrine Lascaux, Bénédicte Mathios, Miguel A. Olmos</i>                        |     |
| La voz extendida.                                                                  |     |
| El poema largo en la poesía española contemporánea                                 |     |
| <i>Ángel Luis Luján Atienza</i>                                                    | 41  |
| Formas de la voz y modelos de mujer                                                |     |
| en poetas españolas conocidas                                                      |     |
| en los últimos cuarenta años                                                       |     |
| <i>Ana Isabel Ballesteros Dorado</i>                                               | 77  |
| Traducción en voz: algunas articulaciones                                          |     |
| <i>Alessandro Mistrorigo</i>                                                       | 107 |
| De la voz poética a la voz traducida (un diálogo)                                  |     |
| <i>Carolina Massola, Yves Roullière</i>                                            | 127 |
| Cassure et pouvoir du son dans la poésie d'Esther Ramón :                          |     |
| Lire <i>Tundra</i> (2002), <i>Caza con hurones</i> (2013) et <i>Sellada</i> (2019) |     |
| depuis l'expérience de leur traduction                                             |     |
| <i>Laurence Breysse-Chanet</i>                                                     | 155 |
| Lecture orale et poème dans la poésie espagnole contemporaine                      |     |
| <i>Bénédicte Mathios</i>                                                           | 181 |
| Sujeto, máscara y voz en la poesía de Javier Salvago                               |     |
| <i>Miguel A. Olmos</i>                                                             | 199 |
| <i>Sillas Vacías</i> : Traducir la voz de Liu Xia                                  |     |
| (Entrevista con Miguel Casado)                                                     |     |
| <i>Sandrine Lascaux</i>                                                            | 231 |

Lecturas poéticas

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| <i>Lectura poética de Miguel Casado</i>        | 247 |
| <i>Lectura poética de Olvido García Valdés</i> | 285 |
| <i>Lectura poética de Javier Salvago</i>       | 315 |

## INTRODUCCIÓN



Car la langue d'un poème est aussi bien ce qu'il parle  
que ce vers quoi il va, tout comme sa voix ;  
il l'invente à mesure.<sup>1</sup>

Los estudios literarios no han abandonado el fascinante tema de la voz, centrándose durante mucho tiempo en su dimensión narratológica: la parte final de *Figures III* de Gérard Genette, *Transparent Minds* de Dorrit Cohn o el ensayo *Poétique de la voix* de Dominique Rabaté son ejemplos destacados de estas orientaciones. ¿Qué hay de la voz en poesía? Después de una suerte de relegación durante el estructuralismo, en las últimas décadas se observa una rehabilitación de la cuestión en los ámbitos más diversos, incluido el campo literario. La crítica se ha centrado en el discurso poético principalmente desde el ángulo de la definición del sujeto lírico, tratando de verificar la eficacia de conceptos traídos de la pragmática y de la lingüística del enunciado desarrollados con éxito en los estudios narratológicos, y aplicándolos a la poesía. Cabe citar el artículo de Karlheinz Stierle, “Identidad de discurso y transgresión lírica”, el trabajo de Jean-Michel Maulpoix, *La voz de Orfeo* —en particular, el capítulo titulado “Encantos de la voz lírica”— así como las contribuciones dirigidas por Yves Rabaté en *Figuras del sujeto lírico*, que permitieron precisamente compensar el corto desarrollo de la cuestión en poesía.<sup>2</sup>

---

1 “Porque la lengua de un poema es tanto lo que dice como aquello hacia lo que se está dirigiendo, lo mismo que su voz, que inventa paso a paso” (Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, Paris: Corti, 1989, p. 196).

2 Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972; Dorrit Cohn, *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: UP,

La voz poética da pie a interrogaciones muy diversas, empezando por las existenciales que se relacionan con la instancia que dice “yo” en el poema. ¿Qué es la voz poética, de dónde viene y cómo puede hablarse de ella? Esta voz singular que se forma en el texto debe seguramente considerarse en su *dinámica*; se trata de reflexionar sobre las tensiones que la fundamentan y hacen que aparezca como figura compleja, entre enunciado y enunciación, siempre única pero, en todo caso, siempre siguiendo modos propiamente poéticos. Humboldt mostró que el lenguaje no es ni una estructura estática primero ni un producto acabado después, sino un proceso dinámico de producción, actualización y puesta en práctica que se ejerce permanentemente y a cada momento cuando se ejecutan los actos de habla: “En sí mismo, el lenguaje no es una obra acabada [*ergon*], sino una actividad en curso [*Energieia*]”.<sup>3</sup> Como cualidad intrínseca del lenguaje, esta energía atraviesa la enunciación poética, según indicó Martin Heidegger en *De camino al habla*, cuestionando el origen y el destino de la palabra mediante el análisis del poema “Una tarde de invierno”, de Georges Trakl; se trataba de sobrepasar la representación para captar una “palabra parlante” fundadora del ser humano, una palabra consistente en “la exteriorización sonora del movimiento psíquico interior” que denominará “conmoción poética”.<sup>4</sup> En esta fuerza motriz de una voz que siempre será *tránsito*, la energía del sujeto mismo que habla incluso en la escena vocal, o mental, del poema, hemos querido insistir a lo largo de las dos ediciones de los “Encuentros poéticos en Normandía” que tuvieron lugar en las universidades de Ruan y Le Havre, los días 27 y 28 de enero de 2023 y 3 y 4 de octubre de 2024, respectivamente. En estas dos *Rencontres poétiques*..., gracias al trabajo coordinado de tres laboratorios: GRIC

---

1978; Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris: Corti, 1999; Karlheinz Stierle, « Identité de discours et transgression lyrique », *Poétique*, 32, 1977, 32, 1977, p. 422–441; Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, Paris: Corti, 1989; *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris: PUF, 1996.

3 Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, Paris: Seuil, 1974, p. 45.

4 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole* [1959], tr. Jean Beaufret, Wolfgang Brockmeier y François Fédier, Paris: Gallimard, 1976, p. 15–17.

(Le Havre), ERIAC (Ruan) y CELIS (Clermont-Ferrand), pudieron reunirse traductores, poetas e investigadores en torno a la cuestión del dinamismo de la voz en la poesía hispánica posterior a 1975.

Los poetas son los primeros que experimentan esa voz singular que parece llegarles casi sin advertirlo, “como por dentro”.<sup>5</sup> Esta interioridad parece responder a una intencionalidad husserliana, a saber: *lo que tengo que decir está constituido ya antes de decirlo*. Como “la cosa” ya está en mí, el discurso extrae su sentido de una lógica preestablecida, hace extrínseco o reproduce en el exterior algo que ya le era propio en sus orígenes. Paul Valéry evoca “el manantial de la voz interior” (*la voix intérieure de source*), emitida por el poeta y referencia para escribir el poema según un sistema de escucha interna que él denomina “boca a boca” (*le bouche-oreille*).<sup>6</sup> El poeta escucha esta voz íntima que, sin superponerse exactamente a la del poema, le indica imperiosamente la dirección que debe tomar. Busca esa “voz pura” que, sin énfasis, sin patetismo y lejos de un lirismo parasitario, traducirá “los movimientos interiores del ser”.<sup>7</sup> El poeta espera esa acontecimiento y sabe que es a partir la voz como se escribirá el poema; sin embargo, su origen, su naturaleza y su poder seguirán siendo para él enigmáticos:

Nadie sabe exactamente qué es esa voz, de dónde viene, qué dice o qué hace. Empezando por quien experimenta primero su paso: el propio poeta. Porque él no posee esa voz, no puede llamarla ni convocarla a voluntad: solo le llega cuando y como ella quiere. Se siente pues perdido, no sabe, en sentido estricto, *nada*.<sup>8</sup>

5 Según Émile Bergerat, « Les poètes disent leurs vers plutôt pour eux-mêmes que pour l'auditoire, *comme en dedans* » (*Souvenirs d'un enfant de Paris*, Paris: Fasquelle, 1911, I, p. 246).

6 Paul Valéry, *Cahiers (1894–1914)*, Paris: Gallimard, 1997, VI, p. 177.

7 Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, *op. cit.*, p. 195.

8 « Personne ne sait au juste ce qu'est cette voix, d'où elle vient, ce qu'elle dit ou fait. A commencer par celui qui, au premier chef, en éprouve le passage : le poète lui-même. Car, cette voix, il ne la possède pas, il ne peut l'appeler, la convoquer à volonté : elle ne lui advient que quand et comme elle veut. Alors, il est perdu, il ne sait, à proprement parler *plus rien* », Jacques Ancet, « La musique

El poeta estaría así movido por un lenguaje casi místico, que habla en él y por él; como consecuencia, el poema es percibido como algo que se opone diametralmente a las representaciones, una organización autorreferencial que solo responde a las leyes del lenguaje, a una fuerza impersonal en que la voz “llegará incluso a figurar su articulación misma”, según explica Mallarmé en la línea estética del Romanticismo alemán: lo que habla en un poema es, en definitiva, el propio lenguaje.<sup>9</sup> O bien, la voz irrumpe como consecuencia de una fuerza, un poder desconocido, que se hace presente misteriosamente y se instala como por allanamiento; es algo, alguien, otro quien habla en mí: “Esta voz, por lo tanto, es impersonal —ya no soy yo— y, sin embargo, singular —soy yo”.<sup>10</sup>

Claro que ni las voces poéticas ni los temas líricos están hechos de antemano ni preexisten, sino que son creados por el poema y en el poema. La voz emerge allí progresivamente, según modos particulares de figuración y dispositivos de enunciación propios de la poesía: posición de la voz, formas vocales, tipos de tratamiento. Pero si hay un tema y una voz para cada poema y, por lo tanto, una organización específica y particular que le da al texto su singularidad, la voz poética no puede ya pensarse, sin embargo, como si fuera única, pues ha sido completamente desarticulada en la poesía moderna. Lo que paradójicamente no impide que los críticos piensen la voz como un poder de integración:

[...] lo que se escucha en el poema es anónimo. Nada más singular, sin embargo, al mismo tiempo. Esta dimensión, que no corresponde ni a una persona privada —el sujeto, como se dice en el sentido banal del término— ni a la lengua, que hablaría por sí sola gracias a algún milagro desconocido, sino que se encuentra en la encrucijada de todas las instancias evocadas (biológicas, psíquicas, históricas, sociales y culturales) y las integra todas en

---

et la voix. Poétique et poésie d'Antonio Gamoneda », en Claude Le Bigot (dir.) *Les Polyphonies poétiques*, Rennes: PUR, 2003, p. 335.

9 Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, op. cit., p. 190–191.

10 *Ibid.*

una unidad indisociable en su mismo surgimiento; esto es lo que yo llamo la voz.<sup>11</sup>

Y a la dificultad de comprender qué es la voz poética corresponde, como es lógico, la imposibilidad de definir qué abarca exactamente el *sujeto* lírico de los tiempos modernos. Jean-Michel Maulpoix propone teorizar una “cuarta persona” que parece un compuesto, una fábrica, un crisol:

El sujeto lírico no existe, al igual que no existe la cuarta persona del singular [...], que parece ser la única capaz de conjurar todas las figuras. Esta cuarta persona no es ni el “yo” biográfico del individuo, ni el “tú” dramático del diálogo, ni el “él” épico o novelesco, sino una persona potencial y contradictoria que trabaja en conjunto con estas tres instancias. Dice “yo” para expresar, ordenar y controlar como puede la extrañeza que sigue siendo para sí misma. Dice “tú” porque necesita desviarse hacia los otros para captarse a sí misma, o para localizar a los “otros” que lleva dentro: “El poema pone rumbo hacia lo otro” es decir que el trabajo del lenguaje se aleja cada vez más de la subjetividad de la que proviene.<sup>12</sup>

---

11 *Ibid.*; « [...] ce qui se fait entendre dans le poème est bien anonyme. Mais en même temps rien de plus singulier. Cette dimension qui ne correspond ni à une personne privée — le sujet, comme on dit au sens banal du terme —, ni à la langue qui parlerait seule par on ne sait quel miracle, mais qui est au croisement de toutes les instances évoquées (biologiques, psychiques, historiques, sociales et culturelles) et les intègre toutes en une unité indissociable dans son surgissement même, voilà ce que j’appelle la voix ».

12 « Le sujet lyrique n’existe pas, comme n’existe pas la quatrième personne du singulier [...], qui paraît seule à même d’en conjurer toutes les figures. Cette quatrième personne n’est ni le *je* biographique de l’individu, ni le *tu* dramatique du dialogue, ni le *il* épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire qui travaille de concert ces trois instances. Elle dit *je* afin d’exprimer, d’ordonner et de contrôler comme elle peut cette étrangeté qu’elle demeure à elle-même. Elle dit *tu* car elle a besoin du détour d’autrui pour se saisir, ou pour localiser ces *autres* qu’elle porte en elle : “Le poème met le cap sur l’autre” —, c’est dire que le travail de la langue l’écarte toujours davantage

Pero además de cuestiones existenciales, hay también que abordar los aspectos formales y las manifestaciones de la voz. En este sentido, los estudios lingüísticos han contribuido en gran medida al análisis del lenguaje poético: son obras fundamentales las de Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, en particular los capítulos sobre poema y voz, así como *Les États de la poétique*, con la sección centrada en lo que entiende por “oralidad”.<sup>13</sup> También los trabajos de Gérard Dessons han permitido reflexionar técnicamente sobre las estructuras y los efectos de la voz poética, con el fin de reconocer las inflexiones que le son propias, completando así la reflexión teórica sobre la naturaleza de la voz.<sup>14</sup>

El notable estudio de Yván Fónagy titulado “Las bases pulsionales de la fonación”, incluido en 1983 dentro de *La Vive Voix*, encuentra sus primeras formulaciones en dos artículos de los años 60: “La comunicación en la poesía”, publicado en la revista *Word* (1961), y “El lenguaje poético: forma y función”, aparecido en *Diogène* (1965). En estos dos textos, Jakobson, Benveniste, Martinet y Chomsky consideran que “la poesía es uno de los aspectos del lenguaje” y sitúan en el centro de sus investigaciones a músicos (en particular, Béla Bartók) y poetas: Sándor Petöfi, Endre Ady, Goethe, Heine, Keats, Shelley, Wordsworth, Milton, T. S. Eliot, así como también Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Verlaine, Eluard y Apollinaire, por no citar sino a los más famosos. Iván Fónagy aborda el lenguaje y el texto escrito como un objeto dinamizado por la “pulsión” que hace que la voz fonética ya no sea el elemento de un sistema dependiente de la doble articulación, sino una manifestación compleja que reúne en sí misma un fonema, elemento de un signo generalmente arbitrario, y un *gesto vocal*, expresión de una mímica laringo-bucal que añade un mensaje preverbal complementario al mensaje básico transmitido por las palabras, la frase, el discurso. En otras palabras, se trata

---

de la subjectivité d'où il provient » (Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », *Figures du sujet...*, *op. cit.*, p. 153-154).

13 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris: Verdier, 1982; *Les États de la poétique*, Paris: PUF, 1985.

14 Gérard Dessons, *Traité du rythme*, Paris: Dunod, 1998.

de analizar de qué manera la práctica poética descende a las capas profundas del inconsciente. Como indica Laura Santone, en la línea de los trabajos de Fónagy, el poema descubre la “viva voz” del poeta, “lo que supone por parte del lector un trabajo de escucha, la escucha del poema como el “cuerpo” que la letra —el significante— deposita en el lenguaje”.<sup>15</sup>

Esencialmente física,<sup>16</sup> la vibración de la voz se imprime en el poema, que se convierte en su inscripción, su huella verbal. Como estructura intrarreferencial, el poema es el rastro del movimiento de la voz en proceso de formación, toda escritura no será más que un desplazamiento de la palabra, siempre viva y lista para ser escuchada de otra manera, con nuevos adornos, en otro tono.

Es posiblemente en la traducción donde mejor se percibe la necesidad de reflejar la voz como paso y vibración de una presencia. La traducción moviliza en profundidad la actividad textual, es manifestación de un “hablar”, una “realidad carnal, tangible, viva en el plano de la lengua”.<sup>17</sup> Por lo tanto, la traducción trabajará sin descanso para renovar y refundir la voz animada del poema y transmitirla a los lectores. La sentencia de Jakobson: “La poesía es, por definición, intraducible. Solo es posible la transposición creativa” ha pasado a la historia, pero nunca ha dejado de ser desmentida. Es en *El convivio* donde Dante ofrece la mejor explicación de esta tesis: “nula cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in

---

15 « ce qui suppose de la part du lecteur un travail d'écoute, l'écoute du poème en tant que “corps” que la lettre — le signifiant — dépose dans le langage écrit » (Laura Santone, *Autour de la traduction : voix, rythmes, résonances*, Bruxelles: Peter Lang, 2024, p. 43). En línea con los trabajos de Henri Meschonnic, Santone también sostiene que es el “gesto vocal” lo que mejor lleva a entender la proposición del poema.

16 Guy Cornut, *La Voix*, Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

17 Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, Paris: Seuil, 1999, p. 76; traducimos por *hablar* la *parlance* de Berman (para la voz alemana *Sprachlichkeit*), que designa la capacidad de manifestación que se despliega en toda obra, y que toda traducción debería poder acoger en sí.

altra transmutare, sanza rompere tutta sua dolcezza e armonía”.<sup>18</sup> Es el vínculo musaico —Dante a veces lo llama «leche de las musas», líquido nutritivo que simboliza la continuidad *musical*, la propia operación poética— lo primero que hace imposible la traducción de la poesía: por un lado, la unión indisociable del sonido y el sentido; por otro, la cuestión de la relación entre las palabras en el poema y, por último, el que las palabras de una lengua impongan una división del mundo sin equivalentes en las otras. Cualquier transposición sería ilusoria. Como subraya Jacques Ancet: “El traductor no puede ser ni un ‘traficante’ ni una empresa de importación-exportación. La operación a la que debe dedicarse es mucho más inquietante: *matar* el original para *resucitarlo* en su propio texto”.<sup>19</sup> Si la traducción de la poesía “tiene como objetivo una operación de *mimesis* imposible”,<sup>20</sup> la traducción será necesariamente una recreación y esta se referirá sobre todo a la producción de un ritmo. Traducir no sería traducir solo las palabras, sino el ritmo del discurso, la oralidad propia de cada texto, que no solo depende del léxico, sino también de una configuración sintáctica, metafórica, fonética y prosódica.

Así pues, el gran transformador de la traducción no es el sentido, las diferencias en el sentido, la hermenéutica. Es el ritmo. No el ritmo en el sentido tradicional, la alternancia formal entre lo

---

18 *Il Convivio*, I, VII, 14 <<https://digitaldante.columbia.edu/text/library/convivio-italian/>> (consultado el 18-IX-2025); “ninguna cosa armonizada por musaico enlace se puede traducir de su habla a otra, sin romper toda su dulzura y armonía” (trad. C. Rivas Cherif, Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 1999).

19 « Le traducteur ne peut donc être ni un “passeur” ni une entreprise d’import-export. L’opération à laquelle il doit se livrer est beaucoup plus inquiétante : *tuer* l’original pour le *ressusciter* dans son propre texte », (« Traduire la voix », *La Clé des Langues*, déc. 2007 <<https://cle.ens-lyon.fr/langues-et-langage/des-langues-tres-vivantes/langues-et-interculturalite/traduire-la-voix>> ; consultado el 19-05-2025).

20 Jean-Yves Masson, « Autour de Rilke », cit. por Christine Lombez, « Traduire en poète Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett », *Poétique*, 135, 2003, p. 355-379 <<https://shs.cairn.info/revue-poetique-2003-3-page-355?lang=fr>> (consultado el 15-V-2025).

mismo y lo diferente, orden, medida, proporción. Sino el ritmo tal y como la poética lo transforma, la organización de un discurso por parte de un sujeto y el movimiento de la palabra en la escritura, la prosodia personal, la semántica de lo continuo.<sup>21</sup>

En *La experiencia de lo extranjero*, Miguel Casado explica que todo ritmo verdadero manifiesta un “aliento personal”: “es *respirando* como el traductor ha de encontrar en sí la huella del ritmo leído, su propio ritmo: su verso libre, su nueva fórmula métrica, su bloque de prosa: el ritmo nace al escribir, no preexiste a la mano”. Más allá del ritmo incluso, el traductor debe captar el tono y leer prestando “el oído corporal y mental para captar ese *tono* peculiar del texto, a la vez que se le va escuchando en el de nuestra propia lengua, es decir, en el del habla nuestra”. Por último, la calidad de una traducción parece emanar de su capacidad para generar un proceso de escucha que no reduzca la extrañeza de la voz del otro. ¿Qué es lo que nos atrae tanto de la lectura de poemas y obras traducidas? Tal vez que escapan de la cristalización de la lengua materna, y presenten una lengua provisional, o en vías de disolución, lo que paradójicamente nos la hace más accesible, más cercana.<sup>22</sup>

Una última observación antes de dar paso a cada una de las voces de este volumen. Sabemos que el lector de obras colectivas suele leerlas sin un orden determinado, según sus preferencias o curiosidades; puede también seguir el recorrido que le proponemos. Ángel Luis Luján Atienza vuelve sobre una forma típica de la modernidad, el poema largo. Cultivada a lo largo de todo el siglo XX, la forma

---

21 « Ainsi, le grand transformateur du traduire n'est pas le sens, les différences dans le sens, l'herméneutique. C'est le rythme. Pas le rythme au sens traditionnel, d'alternance formelle du même et du différent, ordonnance, mesure, proportion. Mais le rythme tel que la poétique l'a transformé, organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle, sémantique du continu » (Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris: Verdier, 1999, p. 131).

22 Miguel Casado, “La experiencia de lo extranjero. Acerca de la traducción”, *La experiencia de lo extranjero*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009, p. 103–118 (citas en p. 108–109; apoyo en textos de Javier Sologuren).

extensa ha dado lugar a composiciones magistrales, como *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, *Piedra de sol* de Octavio Paz o *La casa encendida* de Luis Rosales. Al estudiar las obras de Enrique Falcón, Jorge Riechmann y Vicente Valero, el autor también examina cómo ha entrado esta forma en la era de la poética posmoderna, constituyéndose en un espacio privilegiado para escenificar la desintegración del sujeto y de su voz. Ana Isabel Ballesteros Dorado continúa mediante el cuestionamiento de las dos formas de voz poética que dominan los textos de las poetisas españolas nacidas después de 1950: la primera y la tercera persona del singular. A través de una serie de ejemplos tomados de la poesía femenina, observa que estas modalidades han seguido permitiendo la elevación del poema a lo universal. Las dimensiones pragmáticas de la enunciación del texto son objeto de la contribución de Miguel Olmos, más concretamente la fluctuación o la inestabilidad del sujeto del poema en función de una ambigüedad entre lo real y lo ficticio. Más allá de sus precedentes históricos o genéricos, esta ambivalencia queda manifiesta a través de la dialéctica entre textos exentos y organismos literarios más amplios, en diferentes tipos de compilaciones. Por su parte, Bénédicte Mathios ofrece una breve reflexión sobre lo que la forma del poema hace a la voz hablada. La lectura constituye la expresión oral de dos voces concebidas de manera diferente, la del poema y la del lector, que dialogan involucrando “el cuerpo vivo con su historia” (Meschonnic).

Otros cuatro textos se centran principalmente en la voz y la traducción. Iniciado en 2013, el proyecto *Phonodia*, dirigido por Alessandro Mistrorigo, almacena las grabaciones de voz de poetisas que leen sus propios textos. Se aborda la complejidad de esta lectura particular y se examinan las relaciones entre textos y voz, entre los poemas y su vocalización, subrayando la aparición de una práctica particular, una forma hermenéutica de la traducción vocal del texto poético. Yves Roulliére y Carolina Massola, poetisas y traductores ambos, nos ofrecen algunos elementos sobre la naturaleza y la percepción de su propia voz, la forma en que la consideran en relación con las voces líricas que les han precedido y acompañado en su propia lengua. A partir de ejemplos concretos, su diálogo vuelve a las cuestiones que pueden plantearse pasando de una lengua a otra (en este caso, del español al francés) y sobre lo que ocurre, en la práctica,

cuando el poeta se encuentra con una voz poética otra que la suya, voz que debe traducir. Laurence Breysse-Chanet analiza el importante papel que puede desempeñar la traducción en la interpretación de una obra; inspirada por los trabajos del taller de traducción del CITL de Arles, su traducción de la poesía de Esther Ramón cuestiona la forma en que “el trabajo vivo” de la voz tiende secretamente un puente, a más de diez años de distancia, entre dos poemarios, *Tundra* (2002) y *Caza con hurones* (2013). El poeta Miguel Casado también responde a las preguntas de Sandrine Lascaux en una entrevista dedicada a su traducción al español de la obra de la poetisa china Liu Xia (Pekín, 1961).

Hemos querido, por último, dar un amplio espacio a la propia voz de tres poetas en ejercicio —Javier Salvago, Miguel Casado y Olvido García Valdés— que generosamente aceptaron presentar su obra y leer una selección de sus poemas durante nuestros *Encuentros...* Las grabaciones de su voz han permitido transcribir los recitales y sus comentarios a los poemas, así como el diálogo con el público asistente a que dieron lugar.<sup>23</sup>

Sandrine Lascaux  
Bénédicte Mathios  
Miguel A. Olmos

---

23 Los recitales son accesibles en línea en la Webtv de la univ. de Rouen Normandie: <<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/06-rencontre-avec-le-poete-javier-salvago-paradas-1950>>; <<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/06-miguel-casado-poete-sandrine-lascaux-universite-du-havre-miguel-olmos-universite-de-rouen-normandie-table-ronde-et-lecture-poetique/>>; <<https://medis.univ-rouen.fr/videos/10-olvido-garcia-valdes-poete-benedicte-mathios-universite-clermont-auvergne-table-ronde-et-lecture-poetique/>> (consultados el 18-IX-2025).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANCET, Jacques, « La musique et la voix. Poétique et poésie d'Antonio Gamoneda », en Claude Le Bigot (dir.), *Les Polyphonies poétiques*, Rennes: PUR, 2003.
- , « Traduire la voix », *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de LYON/DGESCO, 2007 <<https://cle.ens-lyon.fr/langues-et-langage/des-langues-tres-vivantes/langues-et-interculturalite/traduire-la-voix>>.
- BERGERAT, Emilie, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, I, Paris: Fasquelle, 1911.
- BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, Paris: Seuil, 1999.
- CASADO, Miguel, *La Experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*, Barcelona: Gutenberg, 2009.
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: University Press, 1978.
- CORNUT, Guy, *La Voix*, Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- DANTE, *Il Convivio* <<https://digitaldante.columbia.edu/text/library/convivio-italian/>>.
- DESSONS, Gérard, *Traité du rythme*, Paris: Dunod, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.
- FONAGY, Iván, « Le langage poétique : forme et fonction », *Diogène*, 51, 1965.
- , *La Vive Voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris: Payot, 1983.

- HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole* [1959], tr. Jean Beaufret, Wolfgang Brockmeier et François Fédier, Paris: Gallimard, 1976.
- HUMBOLT, Wilhelm von, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais* [1836], Paris: Seuil, 1974.
- JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, Paris: Editions de Minuit, 1986.
- LOMBEZ, Christine, « Traduire en poète. Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett », *Poétique*, 135, sept. 2003, p. 355–379  
<<https://shs.cairn.info/revue-poetique-2003-3-page-355?lang=fr>>.
- MASSON, Jean-Yves, « Autour de Rilke », 8<sup>e</sup> *Assises de la traduction poétique. Arles 1991*, Arles: Actes Sud, 1992.
- MAULPOIX, Jean Michel, « La quatrième personne du singulier », *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, Paris: Presses Universitaires de France, 1996, p. 147–160.  
—, *La Voix d'Orphée*, Paris: Corti, 1989.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris: Verdier, 1982.  
—, *Les États de la poétique*, Paris: Presses universitaires de France, 1985.  
—, *Poétique du traduire*, Paris: Verdier, 1999.
- RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris: Corti, 1999.  
— (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris: Presses universitaires de France, 1996.
- RUEFF, Martin, « Préface : *Le même autre qui se cache dans ma propre langue* : le partage des voix et la traduction au bord des langues », *Autour de la traduction : Voix, rythmes, résonances*, sous la dir. de Laura Santone, Bruxelles: Peter Lang, 2024, p. 11–19.

SANTONE, Laura, *Autour de la traduction : voix, rythmes, résonances*,  
Bruxelles: Peter Lang, 2024.

STIERLE, Karlheinz, « Identité de discours et transgression lyrique »,  
*Poétique*, 32, 1977, p. 422–441.

VALERY, Paul, *Cahiers (1894–1914)*, vol. VI, 1903–1904, Paris:  
Gallimard, 1997.

## INTRODUCTION



Car la langue d'un poème est aussi bien ce qu'il parle  
que ce vers quoi il va, tout comme sa voix ;  
il l'invente à mesure.<sup>1</sup>

Si les études littéraires n'ont pas délaissé cet objet fascinant qu'est la *voix*, celles-ci se seront longtemps consacrées à ses dimensions narratologiques : la partie finale de *Figures III* de Gérard Genette<sup>2</sup>, *La Transparence intérieure* de Dorrit Cohn<sup>3</sup>, ou encore l'essai *Poétique de la voix* de Dominique Rabaté<sup>4</sup> constituent des exemples marquants de cette orientation. Mais qu'en est-il de la voix dans la poésie ? Après que la domination structuraliste a tenté de l'évincer, on a observé ces dernières décennies la réhabilitation du sujet dans les domaines les plus divers y compris dans le champ littéraire. La critique s'est concentrée sur le discours poétique en adoptant principalement l'angle d'une définition du sujet lyrique et a cherché à vérifier l'efficacité de concepts tirés de la pragmatique et de la linguistique de l'énoncé qui avaient été développés avec succès dans les études narratologiques en les appliquant à la poésie. On peut citer à ce sujet, l'article de Karlheinz Stierle « Identité de discours et transgression lyrique »<sup>5</sup>, le texte de Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée* et en particulier le chapitre « Enchantements de la voix lyrique »<sup>6</sup>, ainsi

---

1 Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, Paris : Corti, 1989, p. 196.

2 Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

3 Dorrit Cohn, *Transparents Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* : Princeton UP, 1978 ; tr. Alain Bony, *La Transparence intérieure*, Paris : Seuil, 1981.

4 Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris : Corti, 1999. Les deux premiers chapitres du livre abordent un corpus de poésie : *Poèmes de Samuel Wood* de Louis-René des Forêts et *L'Esthétique de la brièveté* chez Edgar Poe, Charles Baudelaire et Paul Valéry.

5 Karlheinz Stierle, « Identité de discours et transgression lyrique », *Poétique*, 32, 1977, p. 422-441.

6 Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, Paris : Corti, 1989.

que les contributions du volume dirigé par Yves Rabaté, *Figures du sujet lyrique* qui ont précisément permis de corriger le défaut d'analyse relatif à la question de la voix dans la poésie<sup>7</sup>.

La voix poétique ouvre sur des réflexions multiples, à commencer par des questionnements de type existentiel qui concernent le statut du sujet qui dit « je » dans le poème. Qu'est-ce que la voix poétique, d'où vient-elle et comment peut-on en parler ? Sans doute cette voix singulière qui se forme dans le texte doit être envisagée dans sa dimension *dynamique* puisqu'il s'agit de réfléchir sur les tensions qui la fondent et la font apparaître comme une figure complexe entre énoncé et énonciation, toujours de manière unique mais certainement selon des modes de figuration propres à la poésie. Humboldt a montré que le langage n'était pas une structure statique *a priori*, ni un produit fini *a posteriori*, mais un processus dynamique de production, de mise à jour et de mise en œuvre qui s'exerce à chaque instant lors de l'exécution des actes de parole : « En soi, le langage n'est pas une œuvre achevée [*ergon*] mais une activité en cours [*Energeia*] »<sup>8</sup>. En tant qu'elle est une qualité intrinsèque du langage, cette énergie croise l'énonciation poétique, Martin Heidegger l'a clairement montré dans son texte *Acheminement vers la parole* où il questionne l'origine et la destination de cette dernière notamment à travers l'analyse du poème « Un soir d'hiver » de Georges Trakl. Il s'agit d'aller au-delà des représentations pour saisir cette « parole parlante » fondatrice de l'humain qui est « extériorisation sonore du mouvement psychique intérieur » et qu'il nomme « remuement poétique »<sup>9</sup>. C'est précisément sur la force motrice d'une voix qui sera toujours *passage*, sur l'énergie du sujet parlant lui-même jusque dans la scène vocale ou mentale de la lecture du poème, que nous avons voulu mettre

7 *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris : PUF, 1996 (contr. d'Yves Vadé, D. Combe, D. Rabaté, Joëlle de Sernet, Laurent Jenny, Michel Collot, Michel Jarrety et Jean-Michel Maulpoix).

8 Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, Paris : Seuil, 1974, p. 45.

9 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole* [1959], tr. Jean Beaufret, Wolfgang Brockmeier y François Fédier, Paris: Gallimard, 1976, p. 15-17.

l'accent lors des deux éditions des *Rencontres poétiques en Normandie* qui se sont déroulées à Rouen et au Havre, les 27 et 28 janvier 2023 et les 3 et 4 octobre 2024, respectivement. Celles-ci auront réuni trois laboratoires de recherches le GRIC (Le Havre), l'ERAC (Rouen) et le CELIS (Clermont-Ferrand), des poètes, des chercheurs et des traducteurs autour de la question de la *dynamique de la voix dans la poésie hispanique postérieure à 1975*.

Les poètes seront les premiers à faire l'expérience de cette voix singulière qui semble arriver presque à leur insu et « comme en dedans »<sup>10</sup>. Cette intériorité semblerait répondre d'une intentionnalité husserlienne, à savoir, *ce que j'ai à dire est déjà constitué avant que je le dise*. La chose étant déjà là en moi, le discours puise son sens dans une logique préétablie, il répète et reproduit à l'extérieur un contenu qui, déjà en son point source lui était propre. Paul Valéry évoque « la voix intérieure de source », qui serait émise par le poète lui-même et lui servirait de repère pour écrire le poème selon un système d'écoute interne qu'il nomme « le bouche-oreille »<sup>11</sup>. Le poète écoute cette voix intime qui, sans se superposer exactement à celle du poème, lui indique de façon impérieuse la direction qu'il doit prendre. Il cherche cette « voix pure » qui, sans emphase, sans pathos, dépourvue de tout lyrisme parasite traduira « les mouvements intérieurs de l'être »<sup>12</sup>. Si le poète l'attend, s'il sait que c'est bien à partir de cet événement que les poèmes vont s'écrire, son origine, sa nature et son pouvoir resteront néanmoins toujours énigmatiques :

Personne ne sait au juste ce qu'est cette voix, d'où elle vient, ce qu'elle dit ou fait. A commencer par celui qui, au premier chef, en éprouve le passage : le poète lui-même. Car, cette voix, il ne la possède pas, il ne peut l'appeler, la convoquer à volonté : elle ne

10 Émile Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, Paris : Fasquelle, 1911, I, p. 246 : « Les poètes disent leurs vers plutôt pour eux-mêmes que pour l'auditoire, *comme en dedans* ».

11 Paul Valéry, *Cahiers (1894–1914)*, Tome VI : 1903–1904, Paris : Gallimard, 1997, p. 177.

12 Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, op. cit., p. 195.

lui advient que quand et comme elle veut. Alors, il est perdu, il ne sait, à proprement parler *plus rien*<sup>13</sup>.

Le poète serait-il agi par une langue presque mystique qui parlerait en lui et pour lui, le poème étant alors perçu aux antipodes de la représentation ; il s'agirait alors d'une organisation autoréférentielle qui ne répondrait qu'aux lois du langage et à une force impersonnelle où la voix ira « jusqu'à figurer sa propre articulation »<sup>14</sup>, comme l'explique Mallarmé en résonance avec la théorie de l'Art issue du romantisme allemand (ce qui parle dans un poème, c'est finalement le langage lui-même). Ou bien la voix fait-elle irruption, est-elle la conséquence d'une force, d'une puissance inconnue qui se fait mystérieusement présente, arrive par effraction : alors c'est quelque chose, quelqu'un, un autre qui parle en moi : « Cette voix est donc impersonnelle — elle n'est plus moi — et pourtant singulière — c'est moi »<sup>15</sup>.

On comprend que s'il y a une voix poétique, et un sujet lyrique, ceux-ci ne sont pas donnés une fois pour toutes, ils ne préexistent pas, mais sont créés par et dans le poème, la voix émergeant progressivement selon des modes particuliers de figuration et des dispositifs d'énonciation propres à la poésie (position de la voix, formes vocales, types de traitement). S'il existe bien un sujet, une voix pour chaque poème et donc une organisation spécifique et particulière qui donne au poème sa totale singularité, la voix poétique ne peut plus être pensée comme une unicité, puisque celle-ci a été complètement désarticulée par la poésie moderne, ce qui paradoxalement n'empêche pas les critiques de concevoir la voix poétique comme une puissance d'intégration :

---

13 Jacques Ancet, « La musique et la voix. Poétique et poésie d'Antonio Gamoneda », en Claude Le Bigot (dir.), *Les polyphoniques poétiques* : PUR, 2003.

14 Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, op. cit., p. 190-191.

15 *Ibid.*

[...] ce qui se fait entendre dans le poème est bien anonyme. Mais en même temps rien de plus singulier. Cette dimension qui ne correspond ni à une personne privée — le sujet, comme on dit au sens banal du terme — , ni à la langue qui parlerait seule par on ne sait quel miracle, mais qui est au croisement de toutes les instances évoquées (biologiques, psychiques, historiques, sociales et culturelles) et les intègre toutes en une unité indissociable dans son surgissement même, voilà ce que j'appelle la voix<sup>16</sup>.

À cette difficulté pour saisir ce qu'est la voix poétique répond logiquement l'impossibilité de définir ce que recouvre exactement le *sujet* lyrique moderne. Jean-Michel Maulpoix proposera de théoriser une « quatrième personne » qui apparaît comme un complexe, un creuset, une fabrique :

Le sujet lyrique n'existe pas, comme n'existe pas la quatrième personne du singulier [...], qui paraît seule à même d'en conjurer toutes les figures. Cette quatrième personne n'est ni le « je » biographique de l'individu, ni le « tu » dramatique du dialogue, ni le « il » épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire qui travaille de concert ces trois instances. Elle dit « je » afin d'exprimer, d'ordonner et de contrôler comme elle peut cette étrangeté qu'elle demeure à elle-même. Elle dit « tu » car elle a besoin du détour d'autrui pour se saisir, ou pour localiser ces « autres » qu'elle porte en elle : « Le poème met le cap sur l'autre » — , c'est dire que le travail de la langue l'écarte toujours davantage de la subjectivité d'où il provient<sup>17</sup>.

Outre ces questions existentielles, il faut également se pencher sur les aspects formels et les manifestations de la voix. Dans ce sens, les études linguistiques auront largement contribué à l'analyse du langage poétique : les ouvrages fondateurs d'Henri Meschonnic,

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », *Figures du sujet...*, *op. cit.*, p. 153-154.

*Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*<sup>18</sup>, en particulier le chapitre « Le poème et la voix » ou encore *Les États de la poétique* de Gérard Dessons avec le chapitre « Qu'entendez-vous par l'oralité ? »<sup>19</sup> ; les travaux Gérard Dessons auront notamment permis de réfléchir techniquement sur les structures et les effets de la voix poétique afin de reconnaître les inflexions qui lui sont propres complétant ainsi la réflexion théorique sur la nature de la voix<sup>20</sup>.

L'étude marquante d'Iván Fónagy intitulée « Les bases pulsionnelles de la phonation »<sup>21</sup> qui sera publiée en 1983 dans *La Vive Voix*<sup>22</sup> trouve ses premières formulations dans deux articles des années 60 : le premier « Communication in Poetry », paru dans la revue *Word* (1961) et le second, « Le langage poétique : forme et fonction » paru dans *Diogène* (1965). Dans ces deux textes, Jakobson, Benveniste, Martinet et Chomsky considèrent que « la poésie est un des aspects du langage »<sup>23</sup> et placent au centre de leurs recherches les musiciens (notamment Béla Bartok) et les poètes : Sándor Petöfi, Endre Ady, Goethe, Heine, Keats, Shelley, Wordsworth, Milton, T.S. Eliot mais aussi Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Verlaine, Eluard, Apollinaire, pour ne citer que les plus célèbres. Iván Fónagy aborde le langage et le texte écrit, comme un objet dynamisé par la « pulsion » qui fait de la voix *phôné* non plus l'élément d'un système relevant de la double articulation mais une manifestation complexe qui réunit en soi un phonème, élément d'un signe généralement

---

18 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier, 1982.

19 Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, Paris : PUF, 1985.

20 Gérard Dessons, *Traité du rythme*, Paris : Dunod, 1998.

21 Avant de figurer dans *La Vive Voix*, cette étude a été publiée en deux temps dans la *Revue française de psychanalyse* : « Les bases pulsionnelles de la phonation. Les sons », *Revue française de psychanalyse*, 34, 1970, p. 101-136 ; « Les bases pulsionnelles de la phonation. La prosodie », *Revue française de psychanalyse*, 35, 1971, p. 543-591.

22 Iván Fónagy, *La Vive Voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris : Payot, 1983.

23 Iván Fónagy, « Le langage poétique : forme et fonction », *Diogène*, 51, 1965, p. 72.

arbitraire et un *geste vocal*, expression d'une mimique laryngo-buccale qui ajoute un message complémentaire préverbal au message de base véhiculé par les mots, la phrase, le discours. En d'autres termes, il s'agit d'analyser comment la pratique poétique consiste en une descente dans les couches profondes de l'inconscient. Comme le souligne Laura Santone, dans le sillage des travaux de Fónagy, le poème révèle la « vive voix » du poète, « ce qui suppose de la part du lecteur un travail d'écoute, l'écoute du poème en tant que “corps” que la lettre — le signifiant — dépose dans le langage écrit »<sup>24</sup>.

Essentiellement physique<sup>25</sup>, la vibration de la voix s'imprime dans le poème qui en devient l'inscription, l'empreinte verbale. En tant que structure intra référentielle, le poème est la trace du mouvement de la voix en train de se faire, toute écriture ne sera guère plus qu'un déplacement de la parole, toujours vivante et prête à être entendue autrement, avec de nouveaux atours, sur un autre ton.

C'est sans doute lors de l'activité de traduction que l'on ressent au plus près la nécessité de rendre compte de la voix en tant qu'elle est toujours le passage vibratoire d'une présence. La traduction mobilise en profondeur l'activité du texte, elle est la manifestation d'une « parlance » : « une réalité charnelle, tangible, vivante au niveau de la langue »<sup>26</sup>. Aussi, les traductions vont-elles travailler sans relâche pour renouveler et refondre la voix animée du poème afin de la transmettre au lecteur. Les propos de Jakobson : « la poésie est par définition intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice »<sup>27</sup> sont restés célèbres et n'ont jamais cessé d'être démentis. C'est dans

---

24 Laura Santone, *Autour de la traduction : voix, rythmes, résonances*, Bruxelles : Peter Lang, 2024, p. 43 ; Santone suit également les travaux de Henri Meschonnic lorsqu'elle soutient que c'est la voix — le geste vocal — qui donne à entendre le sujet du poème.

25 Guy Cornut, *La Voix*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

26 Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, Paris : Seuil, 1999, p. 76. Le terme de « parlance » reprend le mot allemand *Sprachlichkeit* désignant le pouvoir de manifestation que toute œuvre déploie et que toute traduction devrait être en mesure d'accueillir.

27 Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit, 1986, p. 86.

*Le Banquet* que Dante a offert à cette thèse sa meilleure explication : « nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia »<sup>28</sup>. C'est d'abord le lien musaïque (que Dante nomme aussi parfois « lait des Muses » — liquide nourricier symbole de continuité musicale, c'est-à-dire l'opération poétique même) qui rendrait impossible la traduction de la poésie, à savoir, d'une part l'union indissociable du son et du sens, d'autre part la question du rapport des mots dans le poème, enfin le fait que les mots d'une langue imposent un découpage du monde qui n'a pas d'équivalent dans une autre. Toute transposition serait donc illusoire en sorte que, comme le souligne Jacques Ancet : « Le traducteur ne peut donc être ni un "passeur" ni une entreprise d'import-export. L'opération à laquelle il doit se livrer est beaucoup plus inquiétante : *tuer* l'original pour le *ressusciter* dans son propre texte »<sup>29</sup>. Si la traduction de la poésie « a pour but une opération de *mimesis* impossible »<sup>30</sup>, la traduction sera nécessairement une recreation et celle-ci concernera surtout la production d'un rythme. Traduire, ne consisterait pas à traduire les mots mais le rythme du discours, l'oralité propre à chaque texte qui ne tient pas seulement au lexique mais à une configuration syntaxique, métaphorique, phonématique, prosodique.

Ainsi, le grand transformateur du traduire n'est pas le sens, les différences dans le sens, l'herméneutique. C'est le rythme. Pas le

---

28 *Il Convivio*, I, vii, 14 <<https://digitaldante.columbia.edu/text/library/convivio-italian/>> (consulté le 18-9-2025) ; « harmonisée par le lien musaïque, nulle chose ne peut être transmutée de sa langue dans une autre sans que ne soit rompue toute sa douceur et toute son harmonie ».

29 Jacques Ancet, « Traduire la voix », *La Clé des Langues*, déc. 2007 <<https://cle.ens-lyon.fr/langues-et-langage/des-langues-tres-vivantes/langues-et-interculturalite/traduire-la-voix>> (consulté le 19-05-2025).

30 Jean-Yves Masson, « Autour de Rilke », 8<sup>es</sup> *Assises de la traduction poétique*, Arles : Actes Sud, 1992 ; cité par Christine Lombez, « Traduire en poète Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett », *Poétique*, 135, 2003, p. 355-379 <<https://shs.cairn.info/revue-poetique-2003-3-page-355?lang=fr>> (consulté le 15-05-2025).

rythme au sens traditionnel, d'alternance formelle du même et du différent, ordonnance, mesure, proportion. Mais le rythme tel que la poétique l'a transformé, organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle, sémantique du continu<sup>31</sup>.

Dans « L'expérience de l'étranger », Miguel Casado explique que tout véritable rythme est la manifestation d'un « souffle personnel » : « [C]'est *en respirant* que le traducteur doit trouver en lui l'empreinte du rythme lu, son propre rythme : son vers libre, sa nouvelle structure métrique, son bloc de prose. Le rythme naît dans l'écriture, il ne préexiste pas à la main »<sup>32</sup>. Au-delà même du rythme, le traducteur doit saisir le *ton*, lire en prêtant « une oreille physique et mentale pour percevoir le *ton* particulier du texte, tout en l'écoutant dans celui de [sa] propre langue, c'est-à-dire, dans celui de [sa] parole »<sup>33</sup>. Par ailleurs, la qualité d'une traduction semblerait bien émaner de sa capacité à générer un processus d'écoute qui ne réduit pas *l'étrangeté* de la voix de l'autre. Qu'est-ce qui nous attire tant dans la lecture des poèmes et des œuvres traduites ? Sans doute le fait qu'elle échappe à « la cristallisation de la langue première », qu'elle se présente dans une « langue provisoire, en voie de dissolution », ce qui nous la rend paradoxalement plus accessible, plus proche<sup>34</sup>.

Un dernier mot avant de laisser parler chacune des voix de ce volume, le lecteur d'ouvrage collectif, nous le savons, lit souvent dans le désordre de ses préférences ou de ses curiosités. Il peut aussi suivre le trajet que nous lui proposons. Ángel Luis Luján Atienza revient sur une forme typique de la modernité, le poème long ; cultivée en Espagne tout au long du XX<sup>e</sup> siècle la forme longue a donné lieu à des compositions magistrales comme *Espacio* de Juan Ramón

31 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris : Verdier, 1999, p. 131.

32 Caroline Payen et Miguel Casado, « L'expérience de l'étranger », *Acta fabula*, 26, n° 1, L'expérience de l'altérité, Janvier 2025, <<https://www.fabula.org/revue/document18884.php>> (consulté le 21-11-2025).

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

Jimenez, *Piedra de sol* d'Octavio Paz ou encore *La casa encendida* de Luis Rosales. En étudiant les œuvres de Enrique Falcón, Jorge Riechmann et Vicente Valero, l'auteur examine la manière dont la forme est entrée dans l'ère de la poétique postmoderne et comment elle s'est constituée en un espace privilégié où se met en scène la désintégration du sujet et de sa voix. Ana Isabel Ballesteros Dorado poursuit en s'interrogeant sur les deux formes de voix poétiques qui dominent les textes des poétesses espagnoles nées après 1950 : la première et la troisième personne du singulier. À travers une série d'exemples tirés de la poésie féminine, elle observe que ces formes ont continué de permettre l'élévation du poème à l'universel. Les dimensions pragmatiques de l'énonciation du texte constituent l'objet de la contribution de Miguel Olmos, plus précisément la fluctuation ou l'instabilité du sujet du poème en fonction d'une ambiguïté entre le réel et la fiction qui, au-delà de ses précédents historiques ou génériques, se manifeste dans la dialectique entre les textes isolés et leurs organisations littéraires, au sein de différents types de recueil. Pour sa part, Bénédicte Mathios propose une brève réflexion sur ce que la forme du poème apporte à la voix parlée ; la lecture constitue l'expression orale de deux voix conçues différemment, celle du poème et celle du lecteur, qui dialoguent en impliquant « le corps vivant avec son histoire » (Meschonnic).

Quatre textes se concentrent principalement sur la voix et la traduction. Débuté en 2013, le projet *Phonodia* mené par Alessandro Mistrorigo consiste à enregistrer la voix de poètes qui lisent leurs propres textes ; il se penche sur la complexité de cette lecture particulière et examine les rapports qui se nouent entre les textes et la voix, les poèmes et leur vocalisation soulignant l'émergence d'une pratique particulière, une forme herméneutique de la traduction vocale du texte poétique. Yves Roullière et Carolina Massola — tous deux poètes et traducteurs — nous donnent quelques éléments concernant la nature et la perception de leur propre voix, la façon dont ils la considèrent par rapport aux voix lyriques qui les ont précédées et accompagnées dans leur propre langue. Leur dialogue revient par des exemples concrets sur les questions qui peuvent se poser lors du passage d'une langue à une autre (dans ce cas de l'espagnol vers le français) et sur ce qui se produit concrètement lorsque le poète rencontre

une autre voix poétique qu'il doit traduire. Laurence Breysse-Chanet sonde le rôle puissant que peut avoir la traduction dans l'interprétation d'une œuvre. Nourrie par les travaux de l'atelier de traduction au CITL d'Arles, sa traduction de la poésie d'Esther Ramón questionne la façon dont « le travail vivant » de la voix tisse secrètement un pont à plus de dix ans de distance entre deux recueils *Tundra* (2002) et *Caza con hurones* (2013). Le poète Miguel Casado répond également aux questions d'une entrevue consacrée à sa traduction espagnole de l'œuvre de la poétesse chinoise Liu Xia (Pékin, 1961).

Enfin nous avons voulu laisser une large place à la voix des poètes eux-mêmes — Javier Salvago, Miguel Casado et Olvido García Valdés — qui ont généreusement accepté de présenter et de lire leurs poèmes lors de ces *Rencontres*. Les enregistrements de leurs voix ont permis de réaliser les transcriptions de leurs récitals intégrant à chaque fois un dialogue avec l'auditoire<sup>35</sup>.

Sandrine Lascaux  
Bénédicte Mathios  
Miguel A. Olmos

---

35 En ligne sur la Webtv de l'Univ. Rouen Normandie :  
<<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/06-rencontre-avec-le-poete-javier-salvago-paradas-1950>> ; <<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/06-miguel-casado-poete-sandrine-lascaux-universite-du-havre-miguel-olmos-universite-de-rouen-normandie-table-ronde-et-lecture-poetique/>> ; <<https://medis.univ-rouen.fr/videos/10-olvido-garcia-valdes-poete-benedicte-mathios-universite-clermont-auvergne-table-ronde-et-lecture-poetique/>> (consultés le 18-IX-2025).

## BIBLIOGRAPHIE

- ANCET, Jacques, « La musique et la voix. Poétique et poésie d'Antonio Gamoneda », en Claude Le Bigot (dir.), *Les Polyphonies poétiques*, PUR, 2003.
- , « Traduire la voix », *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de LYON/DGES-CO, déc. 2007 <<https://cle.ens-lyon.fr/langues-et-langage/des-langues-tres-vivantes/langues-et-interculturalite/traduire-la-voix>>.
- BERGERAT, Emilie, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, I, Paris : Fasquelle, 1911.
- BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, Paris : Seuil, 1999.
- CASADO, Miguel « La experiencia de lo extranjero », *La Experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*, Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2009, p. 103–118.
- PAYEN, Caroline et CASADO, Miguel, « L'expérience de l'étranger », *Acta fabula*, 26, 1, *L'expérience de l'altérité*, Janvier 2025 <<http://www.fabula.org/acta/document18884.php>> DOI : <https://10.58282/acta.18884>
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton : University Press, 1978 ; tr. en français par Alain Bony, *La Transparence intérieure : mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil, 1981.
- CORNUT, Guy, *La Voix*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009.
- DANTE, *Il Convivio* <<https://digitaldante.columbia.edu/text/library/convivio-italian/>>.
- DESSONS, Gérard, *Traité du rythme*, Paris : Dunod, 1998.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

FONAGY, Ivan, « Le langage poétique : forme et fonction », *Diogène*, 51, 1965.

—, *La Vive Voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris : Payot, 1983.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole* [1959], tr. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brockmeier et François Fédier, Paris : Gallimard, 1976.

HUMBOLT, Wilhelm von, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais* [1836], Paris : Seuil, 1974.

JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, Paris : Editions de Minuit, 1986.

LOMBEZ, Christine, « Traduire en poète. Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett », *Poétique*, 135, sept. 2003, p. 355-379  
 <<https://shs.cairn.info/revue-poetique-2003-3-page-355?lang=fr>>.

MASSON, Jean-Yves, « Autour de Rilke », 8<sup>e</sup> *Assises de la traduction poétique. Arles 1991*, Arles: Actes Sud, 1992.

MAULPOIX, Jean Michel, « La quatrième personne du singulier », *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 147-160.

—, *La Voix d'Orphée*, Paris : Corti, 1989.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier, 1982.

—, *Les États de la poésie*, Paris : Presses universitaires de France, 1985.

—, *Poétique du traduire*, Paris : Verdier, 1999.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris : Corti, 1999.

—, *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, Paris : Presses universitaires de France, 1996.

RUEFF, Martin, « Préface : *Le même autre qui se cache dans ma propre langue* : le partage des voix et la traduction au bord des langues », *Autour de la traduction : Voix, rythmes, résonances*, sous la dir. de Laura Santone, Bruxelles : Peter Lang, 2024, p. 11–19.

SANTONE, Laura, *Autour de la traduction : voix, rythmes, résonances*, Bruxelles : Peter Lang, 2024.

STIERLE, Karlheinz, « Identité de discours et transgression lyrique », *Poétique*, 32, 1977, p. 422–441.

VALERY, Paul, *Cahiers (1894-1914)*, Tome VI : 1903–1904, Paris : Gallimard, 1997.

LA VOZ EXTENDIDA.  
EL POEMA LARGO  
EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

---

*Ángel Luis Luján Atienza*  
Universidad de Castilla-La Mancha



El estudio del poema largo tiene una tradición arraigada en el ámbito anglosajón, en Hispanoamérica y en el campo de la crítica feminista.<sup>1</sup> Para el caso español existen ya algunos estudios<sup>2</sup> y el interés de numerosos autores, pero falta en nuestro país una tradición del poema largo, no en el sentido de que no tengamos ejemplos (los tenemos, en abundancia y de calidad, como se verá) sino que los casos con que contamos no se han visto como un conjunto unitario,

- 
- 1 Margaret Dickie, *On the Modernist Long Poem*, Iowa City: University of Iowa Press, 1986; María Cecilia Graña (ed.), *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006; Smaro Kamboureli, *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, Toronto: University of Toronto Press, 1991; Daniel Mesa Gancedo, “El poema extenso como institución cultural. Forma poética e identidad americana en Bello, Heredia y Echeverría”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI / 1, 2008, p. 87–122; Joe Moffett, *Mysticism in Postmodernist Long Poems: Contemplation of the Divine*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2015; Sharon Keefe Ugalde, «El ‘poema largo’ femenino en la España actual», en Villegas, Juan (ed.), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine: University of California, 1994, II, p. 173–180; Ana Valverde Osan, *Nuevas historias de la tribu. El poema largo y las poetisas españolas del siglo XX*, New York: Peter Lang, 2007.
  - 2 Juan José Rastrollo Torres, “Hacia una caracterización del poema extenso moderno”, *Forma. Revista d’estudis comparatius*, 4 / 1, 2011; y del mismo autor: “La genericidad del poema extenso moderno: hacia una clasificación de sus modos de expresión”, *Castilla. Estudios de Literatura* 7, 2016, p. 584–622.

como pertenecientes a una misma línea, ni se ha creado una tradición desde la crítica, como sí lo han hecho los autores norteamericanos y los latinoamericanos, que además de escribir poemas largos han creado su propia tradición con referencias constantes, alusión a modelos, estudios de autores entre sí (por ejemplo, Octavio Paz sobre *Muerte sin fin* de Gorostiza).<sup>3</sup>

En España los creadores de poemas largos o no remiten a ningún modelo o lo hacen, en general, a tradiciones foráneas, sin atender a sus antecedentes patrios. El ejemplo máximo de poema largo en nuestra literatura, el que podría haber creado tradición (ocupando el lugar de *The Waste Land* en el ámbito de la literatura en inglés) es tan ambicioso, complejo y definitivo que se podría decir que anula toda descendencia y resulta un riesgo tomarlo como modelo. Me refiero a *Espacio* de Juan Ramón Jiménez. Junto a él, *La casa encendida* de Luis Rosales, otro gran poema pero mucho más transitable que el de Juan Ramón, por cuestiones ideológicas más que puramente literarias no ocupa el lugar que debería en el canon de la poesía española.

Me propongo, por tanto, tratar el tema de la estructura y la enunciación en poemas largos españoles desde finales del siglo XX para comprobar hasta qué punto pueden formar una tradición, y atender a su problemática y situación en el panorama poético español posterior a 1975. En muchos de ellos se ha detenido la crítica, pero sin atender específicamente a su carácter de poemas largos. Por último, y sin pretensiones de exhaustividad, este recorrido nos puede servir para ir estableciendo un canon al respecto.

#### LA ESTRUCTURA DEL POEMA LARGO: UNIDAD Y FRAGMENTACIÓN

Dejando por un momento de lado los problemas que plantea el “poema largo” en lo tocante a su denominación (¿poema largo o

---

3 Octavio Paz, “Muerte sin fin”, en *Las peras del olmo*, México: Imprenta Universitaria, 1957, p. 105–114.

extenso?) y encuadre genérico (¿es un género, un subgénero, una forma?),<sup>4</sup> me centraré, para comenzar, en su aspecto estructural.

Se ha señalado una y otra vez que el poema largo o extenso no se define por el número de versos,<sup>5</sup> aunque es sin duda una primera condición para ser considerado como tal. Lo distintivo del poema largo sería, pues, una vez garantizado un número considerable de versos, la existencia de una estructura basada en la propuesta de unidad dentro de la fragmentariedad, lo que distinguiría a este tipo de poemas de un agregado de poemas breves, por una parte, y de los poemas largos premodernos, por otra parte, que tienen una fuerte unidad no fragmentada, generalmente de carácter narrativo (épica) o temático (poemas didácticos). Octavio Paz coloca la esencia del poema largo moderno precisamente en la construcción de unidad en la diversidad:

Lo distintivo no es únicamente el número de líneas sino el desarrollo: las divisiones entre las distintas partes y los enlaces y articulaciones entre ellas. El poema extenso debe satisfacer una doble exigencia: la de la variedad dentro de la unidad y la de la combinación entre recurrencia y sorpresa.<sup>6</sup>

Sabido es que fue Edgar Allan Poe, en su *The Poetic Principle*, el que problematizó la existencia del poema largo, incluso antes de que se dieran los grandes poemas largos modernos, y el que planteó este tipo de escritura como la de una unidad de fragmentos líricos, cuando dice que un poema largo es una absoluta contradicción en los términos y que no hay poemas largos sino sucesión de pequeños poemas o fragmentos intensos intercalados con fragmentos menos

---

4 María Cecilia Graña, “Entre la piedra y el agua: la ‘genericidad’ de los poemas largos”, *Cuadernos Americanos* 138, 2011, p. 67–97; Smaro Kamboureli, *op. cit.*; Juan José Rastrollo Torres, «La genericidad del poema extenso moderno...», *art. cit.*

5 Octavio Paz, “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, *La otra voz: Poesía y fin de siglo*, Barcelona: Seix-Barral, 1990, p. 11–12.

6 *Ibid.*, p. 22.

poéticos.<sup>7</sup> Poe, en verdad, se sitúa en la encrucijada en que se está negociando la terminología y el concepto de la lírica moderna, en ese proceso que Virginia Jackson y los críticos de los *New Lyric Studies* denominan “liricización de la poesía” (*lyricization of poetry*),<sup>8</sup> es decir la identificación del término y el concepto de “poesía” en general con la variante lírica constituida por los poemas breves e intensos, cuyo ejemplo máximo sería la obra de Emily Dickinson.

Los poemas líricos, entonces, según los entiende la Modernidad son, junto con otros géneros, ya en sí fragmentarios por naturaleza.<sup>9</sup> Se pueden presentar aislados, forma en que generalmente los espera el lector contemporáneo, o articulados en una unidad mayor constituyendo así un poema largo. El reto radica en conseguir que la intensidad lírica se mantenga durante una extensión que en principio va contra su esencia. En definitiva, se trata de lo que pretende Octavio Paz: la fusión entre “el cantar y el contar”.

Rosenthal y Gall, en un estudio ya clásico, han propuesto distinguir entre el poema largo y la secuencia poética, asimilando el primero con las producciones épicas y didácticas del poema extenso premoderno e identificando la segunda como la forma característica de la Modernidad, partiendo de la base de que la secuencia poética tiene un carácter discontinuo y no se somete a la narratividad épica o al desarrollo lógico del poema largo premoderno. En la secuencia la estructura es orgánica (no depende de factores externos al texto) y se organiza en torno a centros líricos que irradian modos afectivos. De esta manera el desarrollo del texto ofrece cierta impresión de improvisación, al no estar sometido a un orden preestablecido, y juega con la posibilidad continua de la sorpresa, como quería Paz:

---

7 Edgar A. Poe, *Essays and Reviews*, New York: Library of America, 1984, p. 71–73.

8 Stephen Burt, “What Is This Thing Called Lyric?”, *Modern Philology*, 113 / 3, 2016, p. 422–440; Virginia Jackson, *Dickinson’s Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press, 2005.

9 Vicente Luis Mora, “Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa; VENZON, Ruben (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Berlin: Peter Lang, 2022, p. 24.

Intrinsically —since it is made up of short and independent, yet interacting, units— the sequence solves the problem of writing a successful long poem by meeting the objections so cogently raised by Poe. For one thing, the form militates against that lost of sustained intensity which Poe deplored as inherent in long continuous works. For another, its surface fragmentation prevents our reading poetry as primarily narrative, discursive, or self-expressive. Ideally, the changes of tonal key, perspective, formal surface, and context from unit to unit commit a sequence to lyrical rather than extraneous structure.<sup>10</sup>

Como vamos viendo, la discusión y la problemática se sitúa en el terreno del deslinde entre unidad y fragmentariedad, donde se juega la capacidad de una escritura de cumplir con el criterio de intensidad que el lector moderno espera de la lírica contrarrestando la dispersión a que tiende toda producción con una extensión mayor a la del poema breve.

El criterio de unidad como determinante del poema largo va a resultar resbaladizo, no obstante, pues la Modernidad ha dado valor a la idea de libro como unidad (*Le Livre* de Mallarmé), y por esta misma razón podríamos llamar poema extenso a un poemario con una marcada unidad entre los poemas individuales, e incluso a la obra entera de un poeta cuando aparece en la forma de un libro coherente como *Hojas de hierba* de Whitman, la monumental recopilación truncada de Juan Ramón, *Leyenda*, o *La realidad y el deseo* de Cernuda. Incluso el *Cancionero* de Petrarca puede considerarse un largo poema unitario desarrollado en sonetos, por la unidad temática, estructural y la repetición de motivos.<sup>11</sup> En ese límite, en que no se explicita que se trate de un poema largo pero el lector tiene una fuerte

---

10 Macha L. Rosenthal y Sally M. Gall, *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, New York: Oxford University Press, 1983, p. 173.

11 Lo reconoce María Cecilia Graña: “En efecto, para algunos escritores el mero hecho de reunir en un libro sus poesías hace que las pongan automáticamente en un tipo de relación que va más allá del concepto de colección” (“Entre la piedra y el agua: la ‘genericidad’ de los poemas largos”, *op. cit.*, p. 71).

sensación de unidad, se sitúan los poemarios de Olvido García Valdés, en especial *ella, los pájaros* (1994) constituido por una secuencia de poemas sin título y sin numerar, o las distintas secciones de *Del ojo al hueso* (2001).

¿Qué criterio o criterios utilizaremos, entonces, para determinar si la unidad de un conjunto de poemas es lo suficientemente estrecha para considerarlo un poema largo? Habrá que indagar, parece, en factores que superen lo puramente textual, y volver la vista a elementos extrínsecos, como la intención del autor, que puede señalar explícitamente el deseo de que su composición sea leída como poema largo o como un simple agregado de poemas.

Son muchas las composiciones en las que, bien en el título o en otros paratextos, se declara la intención autorial de que la producción sea leída como un poema largo. Enrique Falcón subtitula sin vacilaciones *La marcha de 150.000.000* (1994)<sup>12</sup> como “poema”, Jorge Riechmann titula su libro *Poema de uno que pasa* (2002), Pere Gimferrer habla de *Rapsodia* como de un “poema largo unitario” en el prólogo del libro (2011). Si Carlos Piera titula su libro *Religio y otros poemas* (2005) debemos entender que “Religio. Seis misterios”, la primera parte del conjunto, forma un solo poema articulado en seis partes. En *La niebla*, de José Mateos (2003), la indicación la encontramos en la dedicatoria: “Este poema está dedicado a José Antonio Muñoz Rojas, Ramón Gaya y José Jiménez Lozano, faros en la niebla”.

En otras ocasiones es la crítica, o las editoriales, u otros mediadores los que sancionan la catalogación del texto como poema largo. La solapa de *El libro de los trazados* de Vicente Valero (2005) y la información que da la editorial en su página web aclaran: “Cinco poemas largos y unitarios [...] con una impecable estructura interna”, y lo mismo ocurre en la solapa de *El libro, tras la duna* de Andrés Sánchez Robayna (2002) donde se habla de “un poema unitario cuyo tema, según el autor, aparece centrado en buena medida en sus años de formación”. Igualmente, en la solapa de *La coleccionista*

---

12 Los poemas y libros de poemas se citan (salvo que se indique otra cosa) por su edición original, que aparece reseñada en el Anexo que acompaña a este trabajo.

de Juan Pablo Zapater (1990) aparece, en la reedición de 2013, una cita de Octavio Paz calificando el libro de “poema extenso”; y lo mismo pasa con *Matar a Platón* de Chantal Maillard (2004), en cuya solapa se habla del volumen como compuesto de “dos poemas extensos” (el otro es *Escribir*). Sin embargo, de *Teoría solar* de Vicente Valero (1992), compuesto por 30 fragmentos que forman claramente una secuencia coherente nada se nos dice sobre su carácter unitario. Es en este caso la crítica la que viene a sacarnos de dudas, y así Jordi Gracia en la reseña que hace del libro en *El periódico de Catalunya* habla de “un largo poema fragmentado, con una coherencia interior muy sólida y bien trabada” (23/3/1993).

Un caso curioso lo constituye el libro *Ensayo general* de Francisca Aguirre (1996), que encontramos dividido en dos partes: “Ensayo general”, una serie de poemas en prosa cada uno bajo un título distinto, y “Argumento (los cantos de la troyana)”, constituido por una secuencia de sonetos sin numerar y sin titular. En principio, el conjunto no presenta el aspecto habitual de un poema largo, y sin embargo de tal lo califica la autora en una entrevista a Ana María Osan, aunque con ciertas vacilaciones:

FA.— No, no es un género híbrido. Es un libro de poemas; tiene una cita de Quevedo: “Falta la vida, asiste lo vivido”.

AMO.— ¿Es esto un poema largo?

FA.— Sí, esto es un poema largo, porque las prosas poéticas son endecasílabos, aunque están así; son endecasílabos, octosílabos, todas, todas.<sup>13</sup>

En efecto, da coherencia a la primera parte su estructura teatral en forma de intervenciones de diversos personajes, mientras que la segunda parte es un largo monólogo continuo que desarrolla una historia coherente. El libro se cierra con un “Epílogo”, que indica a su vez la existencia de una unidad estructural previa. Que los poemas

---

13 Ana María Osan, “Francisca Aguirre, contra viento y marea”, *Revista de la Academia norteamericana de la lengua española*, X, 19–20, 2022, p. 81–82.

largos se compongan de textos cada uno bajo su título no es raro, pues tanto *The Bridge* de Crane como *The Waste Land* aparecen bajo la forma de fragmentos titulados. La misma Francisca Aguirre ya lo había hecho así en *Ítaca* (1972), su primera publicación, considerada unánimemente por la crítica como un poema largo.

Cuando no hay indicaciones explícitas en este sentido o la crítica vacila a la hora de catalogar los textos, el problema al que nos enfrentamos es cómo distinguir el poema largo de la colección lírica sin volver a pelearnos con el peligroso y subjetivo concepto de unidad.

No hay ninguna duda cuando nos encontramos ante lo que podríamos llamar “poema libro”, es decir, cuando el volumen está compuesto por un solo texto ininterrumpido (aunque pueda estar articulado de alguna manera). Es lo que ocurre con *El río de agua* de Álvaro García (2005), con la peculiaridad de que en este caso el paratexto contradice al texto, pues en la solapa leemos: “*El río de agua* es su último libro de poemas”. Se ajustan a esta caracterización los dos libros de Juan Carlos Marset *Puer profeta* (1990) y *Laberinto* (2013), el libro *Tiempo* de Vicente Luis Mora (2009) y *Cantil* de Antonio Martínez Sarrión (1995), aunque en este último caso el texto presenta articulación interna, en forma de blancos entre las partes que equivaldrían a secciones, pero que el autor denomina “estrofas” (“Mas de esto se hablará en la última estrofa”, p. 31) para garantizar la lectura del texto como un solo poema.

En otras ocasiones el poema largo está inserto dentro de un conjunto mayor, un poemario, como ocurre con “La tumba negra” de Antonio Colinas, incluido como una sección del *Libro de la manse-dumbre* (1997) o “Bajorrelieve” de Diego Jesús Jiménez, que igualmente ocupa la sección última del libro homónimo (1990). Idéntica es la situación de “Órbita de Venus” de José Luis Rey, que sería uno de los libros incluido en su libro-antología (al modo de Juan Ramón) *La luz y la palabra* (2001), y que el propio autor subtitula “(Poema)”; o “El viento” de José-Miguel Ullán (1994), incluido dentro del libro *Razón de nadie*. En este caso, el poema que sirve de preámbulo al libro explicita en su último verso las secciones de que consta el volumen: “*soplaba / de madrugada, entre la sombra, el viento*”, y en efecto esos son los títulos de las tres partes. Sin embargo, solo la

última de las tres está formada por un “largo poema”, como lo califica Miguel Casado.<sup>14</sup>

Nos podemos encontrar con el caso opuesto: que la intención del autor y los paratextos identifiquen como “poemario” o “conjunto de poemas” un texto que cumple todas las características del poema largo o la secuencia poética, como hemos visto ya con Álvaro García. Es lo que ocurre con *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* de Luis García Montero (1980), su primer libro, cuya estructura responde puntualmente a la secuencia poética: sucesión de fragmentos en prosa, agrupados en cuatro secciones numeradas; estructura cíclica (recuérdese a este respecto *Piedra de sol* de Octavio Paz, o *Espacio* de Juan Ramón Jiménez), pues el último fragmento reproduce exactamente el primero, añadiéndole un desenlace; entramado de citas, provenientes todas de la novela negra; creación de un ambiente en la órbita de este mismo género que produce la sensación de una narración de la que se nos van dando fragmentos; insistente apelación a un tú, en la forma de autorreflexión. Todos ellos son motivos suficientes para encuadrar al libro dentro del ámbito del poema largo y unitario, y, sin embargo, ni el autor ni la crítica lo identifican como tal. Giuliana Calabrese habla de “poemario”,<sup>15</sup> y el autor de “poemas en prosa”, en unas declaraciones en las que explica por qué relega este texto a la periferia de su producción poética, pues no se corresponde con la estética que después iba a practicar como más propia, quedando así “al margen de la evolución normal de mi poesía”.<sup>16</sup> Además de curioso, este movimiento resulta significativo porque, según vamos viendo, el corpus que se nos va presentando está dominado por creadores que vienen de la generación del 68 o novísimos (Gimferrer, Carnero, Martínez Sarrión, Colinas, Diego Jesús

14 Miguel Casado, *Fidelidad, ¿qué alientas? Lecturas de José-Miguel Ullán (1994–2022)*, Madrid: Libros de la resistencia, 2022, p. 137.

15 Giuliana Calabrese, “Dos poemarios en prosa de Luis García Montero como lugares de revolución”, *Letras Hispánicas: Revista de literatura y de cultura*, 17 / 1, 2021, p. 106–122.

16 Luis García Montero, *Poesía (1980–2005)*, Barcelona: Círculo de lectores, 2006, p. 555.

Jiménez, Francisca Aguirre) o por los que optan por una poética no experiencial de marcado tinte social (Riechmann, Falcón). Vemos, pues, según esto, que el poema largo se asocia más bien a corrientes de vanguardia y experimentalismo y no parece avenirse tan bien con la línea experiencial que representa García Montero. Por esta vinculación y por el peligro de la fragmentación del sujeto (que veremos en el próximo apartado) que se opone al protagonismo en poesía del “ciudadano normal” del que hablaba la Otra Sentimentalidad. Es significativa a este respecto la actitud de Joan Margarit, otro de los principales representantes de la línea realista: “A Homero le debo el escudo protector contra la originalidad y el goce que puede haber — aunque esto sea muy raro — en un poema largo” (2015).<sup>17</sup>

Aun así, no faltan ejemplos de poemas largos en la demarcación estética de esta tendencia. Dos ejemplos destacados son *La coleccionista* de Juan Pablo Zapater (1990) y *Usted* de Almudena Guzmán (1986). Ambos se caracterizan por tener una estructura claramente narrativa, la que podemos considerar una primera forma (entre las demás posibles que veremos a continuación) de estructurar y dar cohesión a una serie de fragmentos para formar una unidad. En este sentido, podemos decir que las corrientes más realistas, cuando hacen uso del poema largo, se atienen a estructuras más apegadas a la premodernidad, como es la secuencia narrativa (propia de la épica) para garantizar la unidad del conjunto. No resulta esto raro cuando este tipo de estética, incluso en los poemas breves, tiende hacia la narratividad. Bien es verdad que no se trata de una narración clásica, sino construida a base de instantes narrativos privilegiados con zonas en blanco que el lector debe completar. En ambos casos se trata de narradores en primera persona, como un signo de adhesión al tono lírico, y por contraste a la tercera persona de la épica. Zapater organiza la historia a partir de un acto de reminiscencia, mientras que *Usted* tiene un hilo cronológico que nos lleva del amor al desencanto

---

17 Joan Margarit, *Todos los poemas* (1975–2012). *Desde Restos de aquel naufragio hasta Se pierde la señal*, <[https://www.google.es/books/edition/Todos\\_los\\_poemas\\_1975\\_2012/Czh6BgAAQBAJ?hl=es&gbpv=1](https://www.google.es/books/edition/Todos_los_poemas_1975_2012/Czh6BgAAQBAJ?hl=es&gbpv=1)>. (Consultado el 28-1-2025).

a través de la voz de la protagonista y la apelación al “otro”, y ambos comparten el tema erótico.

La estructura narrativa organiza el poema autobiográfico *Entre guerras* de José Manuel Caballero Bonald (2012), el único ejemplo que tenemos de la práctica de este tipo de poema, en el tiempo que nos ocupa, por parte de un miembro de la llamada generación del 50, y recuérdese el enlace que establecen los autores de la experiencia con esta generación de poetas.

Un poco más allá, en el campo de lo que se puede considerar “realismo sucio” encontramos también el poema largo con estructura narrativa. Como ejemplo, “Nueva York” de Manuel Vilas, que forma parte de su libro *Resurrección* (2005), donde, en una secuencia numerada, la voz narrativa relata en primera persona la estancia en la gran ciudad en un tono desgarrado.

Este escenario, la gran ciudad, y en concreto Nueva York, va a ser uno de los temas recurrentes en el poema largo. Ya hemos visto que es el motivo que sirve de fondo a García Montero, pero encontramos otros dos libros, aparte del poema de Vilas, que eligen el mismo escenario: *Nueva York después de muerto* de Antonio Hernández (2013), uno más de los representantes de la generación del 68 que practica el poema largo, y *Puer profeta* de Marset (1990). Marset además dedica el otro de sus poemas largos, *Laberinto* (2013), a otra gran ciudad: Londres. En el horizonte de estas producciones se sitúa, por supuesto, *Poeta en Nueva York* de García Lorca, que aunque no es un poema largo sí comparte con este tipo de creación la unidad de su estilo y la elaboración de una atmósfera cohesionada. En su estela, Diego Jesús Jiménez, incluye en *Itinerario para naufragos* (1996) un “Homenaje a Federico García Lorca”, con la ciudad de Madrid como escenario, que está en el límite del poema largo, pues consta solo de cuatro secciones. En cualquier caso, la gran ciudad es un tema apropiado para el poema extenso, como atestigua el Londres que Eliot elige como escenario de *The Waste Land*.

Los tres poemas dedicados a Nueva York difieren en tono y estructura y nos pueden servir para seguir ejemplificando esos diversos modos de estructurar la unidad del poema largo. El de Vilas es el menos problemático al respecto al seguir un hilo narrativo, como se ha dicho, de un realismo descarnado, podríamos decir posmoderno,

pues en lugar de denunciar la miseria y la degradación de la gran urbe como hacía Lorca supone una inmersión del protagonista en esta misma degradación. El de Marset tiene una dimensión visionaria, y se acerca a la estética de Saint John Perse, también cultivador del poema largo en prosa, pero en un paisaje urbano mitificado por el cruce de referencias bíblicas, religiosas, legendarias y en contraste con una imaginería extraída de la naturaleza. De hecho, el poema se inicia paradójicamente en el polo opuesto de la aglomeración urbana: “El desierto ha crecido con nosotros”.

El de Antonio Hernández corresponde con más precisión a lo que se entiende por poema largo de la modernidad, pues el libro se presenta como una trilogía con una fuerte unidad entre las partes garantizada por el cruce constante de tres hilos estructurales: el recuerdo y la vida de Luis Rosales, el tributo a Lorca y la denuncia de una sociedad mecanizada y a la deriva, todo ello con intervenciones y comentarios personales del poeta que introducen un elemento autobiográfico que sirve de factor de continuidad. La técnica de collage con que Antonio Hernández va hilvanando todas estas líneas lo acerca a los grandes clásicos del poema largo moderno. Que el libro se presente como una deuda al creador de *La casa encendida* señala la herencia de este gran poema, cuya estructura a base de recurrencias sirve de modelo para un recorrido vital por la memoria personal e histórica.

Esta forma de estructurar el material en forma de collage, mosaico o puzzle es lo propio y habitual en este tipo de poemas, y en este punto nos es útil la distinción que hace Vicente Luis Mora entre lo discontinuo y lo fragmentado, siendo discontinua aquella sucesión de fragmentos que no remiten a ninguna unidad y fragmentada aquella que supone un horizonte unitario del que el fragmento se ha desgajado.<sup>18</sup>

Así, sería discontinuo el discurrir del *Poema de uno que pasa* de Riechmann (2002), que presenta una serie de piezas breves, casi aforísticas, como esquirlas de un discurso cuya unidad es solo un hueco, un fantasma, como parece indicar el fragmento inicial: “Un precioso jarro que cae y se quiebra / Uno que pasa / ve lo que ha pasado /

---

18 Vicente Luis Mora, *op. cit.*, p. 26–28.

ve los cordones sueltos / se ata los zapatos / recoge nada más que un par de añicos / y reconstruye / el hueco que guardaba aquel jarro preciosísimo”. Quizá Riechmann esté aludiendo aquí a la nostalgia por una unidad ya imposible de reconstruir en nuestros tiempos. Sin embargo, de este mismo autor, *Tanto abril en octubre* (1994) respondería a una estructura fragmentada, en tanto que las secciones del poema remiten al transcurso de la enfermedad. *Rapsodia* de Pere Gimferrer parecería responder al esquema de lo fragmentario toda vez que, como se ha visto, el autor insiste en el carácter unitario del libro, sin embargo cada sección podría tener autonomía leída por sí sola (2011). Los poemas de Diego Jesús Jiménez, *Bajorrelieve* (1990), y de Antonio Martínez Sarrión, *Cantil* (1995), serían claros ejemplos de textos fragmentarios en el sentido de que ambos centran su atención en un objeto artístico cuya descripción y las reflexiones que genera su contemplación les dan unidad.

Vicente Luis Mora relaciona lo discontinuo con el desierto (“los escritores fragmentados construyen mosaicos; los discontinuos, desiertos”),<sup>19</sup> y precisamente su libro *Tiempo* (2009) tiene, como escenario y tema, el desierto. Podemos, sin embargo, preguntarnos hasta qué punto es discontinuo, pues el prefacio remite a una unidad al situar el espacio único que va a servir de motivo a la reflexión, es más “[e]ste lugar —afirma— podría sufrir una explosión atómica a escasos kilómetros, un terremoto, una inundación, y sobrevivir, exactamente tal cual está, blanco y puro”. ¿No está aludiendo así a la permanencia y persistencia de lo uno? Aunque bien es verdad que lo opone a la precariedad (“lo único imperfecto, sobrante y desvalido”) del sujeto de la experiencia. Otra tensión que recorre el poema es que se trata de un texto que habla del espacio más que del tiempo, de hecho lo podemos comparar con el gran poema de Juan Ramón Jiménez, inspirado por la extensa planicie de la Florida, como él mismo declara. Y el de Juan Ramón es un poema claramente fragmentario más que discontinuo. La presentación gráfica del poema de Mora, con sus dobles columnas de texto y la dispersión general de la tipografía nos habla, en efecto, de una forma de ocupar el espacio,

---

19 *Ibid.*, p. 27.

cómo la palabra se va haciendo lugar, en el sentido físico y material. Dentro del texto leemos: “Me gusta la poesía / porque sitúa un ser / en el espacio” (p. 26). A ello se añade otra singularidad del poema, como la de ser, dentro del corpus que vamos construyendo, el único que entraría dentro de la categoría que Rastrollo llama del poema “cosmológico o enciclopédico”,<sup>20</sup> versión moderna o posmoderna de los poemas didácticos de la Antigüedad.

La distinción entre lo discontinuo y lo fragmentario resulta difícilmente aplicable a los poemas que hemos visto que se estructuran como una sola tirada de versos, y por supuesto al poema *Fuente de Médicis* de Guillermo Carnero (2006), el único que conozco organizado completamente en forma de un diálogo ininterrumpido.

Esta tensión entre el fragmento y la unidad y el deseo de alcanzar la unidad de lo prototípicamente lírico en la extensión del poema largo generan o propician algunas técnicas que tratan de evitar la deriva del sentido, como son marcas formales del tipo: uso de recurrencias, repeticiones, organización cíclica, etc... Aunque tales rasgos puedan entenderse (y lo son) como elementos formales para garantizar la unidad de lectura y de sentido en textos de gran extensión (una simple cuestión de coherencia), ahora se nos aparecen también como herramientas que usa el enunciador para controlar la dispersión del significado inherente a la gran extensión. Es lo que creo que ocurre con *Poema de uno que pasa*, que trata de compensar la dispersión y discontinuidad de su discurso con el empleo sistemático de la anáfora “Uno que”, en un gesto que no renuncia, como hemos visto, a llenar el hueco del jarro de la unidad. La repetición del motivo “ante la tumba negra de él, yo le dije / que me iba”, articula el discurso de “La tumba negra” de Colinas. La estructura cíclica está presente en “Órbita de Venus” de José Luis Rey, que se abre y se cierra con la palabra “rpto”

*Teoría solar* de Vicente Valero (1992) es más complejo a este respecto, pues aparte de la repetición de oraciones y motivos, nos damos cuenta de que el poema, más allá de ser cíclico, tiene una

---

20 Juan José Rastrollo, “La genericidad del poema extenso moderno: hacia una clasificación de sus modos de expresión”, *cit.*, p. 609–611.

estructura en espejo: el último fragmento enlaza con el primero y el XXVIII repite, alterando el orden, los versos del fragmento III, etc. Hay que leer entonces el poema como un laberinto de espejos y reflejos, como dice precisamente un verso que se repite en el primer y último fragmento: “El laberinto abrió sus puertas transversales”. Diego Jesús Jiménez, en “Bajorrelieve” utiliza también un juego de reflejos y de repeticiones, además de usar un tú autorreflexivo que no hace más que poner de manifiesto que quien habla, a partir de la mirada a un bajorrelieve que reproduce y se destruye con la historia, forma parte él mismo del tiempo y de la historia.

Ocurre esto de manera clara en la organización del poema “El viento” de José-Miguel Ullán (1994), con una estructura circular pues el “Preludio” y la “Coda” tienen una relación especular al intercambiar los nombres de los ríos en un dístico de aire popular: “Lo que el Tormes de día soñaba / por la noche del Duero fluía...” y “Lo que el Duero de día soñaba / por la noche del Tormes fluía...”, y durante todo el poema se repite insistentemente el motivo que da título a la parte central del poema, como un estribillo: “Nimbo Número Noche”. Miguel Casado habla en concreto de una “frase musical” que “retorna una y otra vez” y que “suena al margen del sentido aunque hace que los sentidos revoloteen alrededor”<sup>21</sup>. No obstante, el poema no acaba con la coda sino que se añade una prosa final que comienza: “Lo inesperado es vínculo del viento” y que explica de alguna manera la naturaleza de un poema cuyo único hilo de continuidad es la sorpresa.

Estas diversas formas de generar sensación de unidad desde el punto de vista estructural tienen que combinarse con el análisis de la unidad que proporciona la estabilidad de la instancia enunciativa del poema, pues si se trata de mantener la intensidad lírica a lo largo de un amplio espacio de recepción se debe garantizar la insistencia de un sujeto enunciativo.

---

21 Miguel Casado, *op. cit.*, p. 137.

## EL YO, LA IDENTIDAD Y LA ENUNCIACIÓN EN EL POEMA LARGO

Se ha dicho que el poema largo moderno surge como una especie de épica del “yo”, una narración y a la vez una construcción de la identidad personal, cuyos modelos serían *El Preludio* de Wordsworth y *El canto a mí mismo* de Whitman. Graña habla, en concreto, del “transitar de un sujeto lírico por las palabras”<sup>22</sup> y también del abandono del “solipsismo de la lírica” para “iniciar una orientación hacia afuera”,<sup>23</sup> es decir una especie de objetivación de la subjetividad, o de subjetivación completa de la estructura narrativa de la épica, como queramos.

Es pues en la conciencia del sujeto lírico donde se condensan o contrastan elementos diversos; y es la conciencia de ese *yo* la que se contempla buscando reconstruir con palabras la habitación central de la memoria, o la que se abisma al vacío por el que precipita el lenguaje en busca de su origen, que es el Silencio.<sup>24</sup>

En la misma línea, Kamboureli identifica el elemento central de la épica (*the quest*) como una metonimia del deseo, que siempre implica una falta, y es inherente a la incompletitud del presente, de manera que “[e]n el poema largo, el deseo se manifiesta como el punto de convergencia de la identidad y el lenguaje”,<sup>25</sup> e insiste en que, en contraste con el “ego cartesiano”,

el yo (la identidad) en el poema largo va más allá del ‘hombre’ humanista y las configuraciones autoriales/autoritativas que asume en su rol como sujeto singular de conciencia. El poema largo tiene que ver con el humanismo como un conjunto de aporías derivadas de un sistema de totalidad y el privilegiar el yo como

22 María Cecilia Graña, “Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso”, *Cuadernos americanos*, 117, 2006, p. 209.

23 *Ibid.*, p. 196.

24 *Ibid.*, p. 210.

25 Smaro Kamboureli, *op. cit.*, p. 57.

un sujeto monológico. El yo en este tipo de poema no reconoce la constancia del ego cartesiano; su propia constancia es invariablemente la de un elemento perdido localizado en el lenguaje.<sup>26</sup>

Ambos coinciden en situar en primer lugar el problema de la identidad del yo como constitutivo del poema largo en tanto que discurso que procede de un sujeto que se ha de encontrar y/o construir en el lenguaje. Esto no deja de ser un problema y a la vez una caracterización general de la lírica, con la problemática identificación del sujeto lírico,<sup>27</sup> aunque bien es cierto que en el poema largo la cuestión se vuelve más acuciante toda vez que en un poema breve la indeterminación del sujeto y su falta de unidad no suele minar la sensación de unidad que produce la enunciación, ya que el poema breve parece enunciado desde un solo momento y de una sola vez. En el poema largo, como hemos visto, la extensión propicia la disgregación no solo de lo enunciado sino también de la fuente de enunciación, con el doble peligro de caer o en una ausencia de centro enunciativo o en una sobreabundancia de identidades dueñas de la palabra. De esta manera, vinculamos la conciencia y la identidad con la unidad, y la dispersión y el fragmento con la amenaza de disolución de la identidad y desintegración del yo.

Son pertinentes aquí las reflexiones de Karlheinz Stierle sobre la identidad del poema, que él vincula con la identidad y unidad del sujeto enunciativo. El texto puede tener coherencia, garantizada por los mecanismos formales de recurrencias, anáforas, catáforas y todo tipo de repeticiones e isotopías, pero el discurso solo tiene identidad si aparece como manifestación de un acto lingüístico unitario e intencional, lo que él denomina con un latinismo jurídico *uno contextu* (“la continuidad ininterrumpida del acto lingüístico”).<sup>28</sup> Sin llegar a ese extremo, la identidad discursiva viene garantizada, en general,

---

26 *Ibid.*, p. 148.

27 Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco Libros, 1999.

28 Karlheinz Stierle, “Lenguaje e identidad del poema”, en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid: Arco Libros, 1999, p. 203–268.

por su tendencia hacia un esquema discursivo ideal, dentro del sistema de las acciones simbólicas, que fija las posiciones del sujeto.

Sin embargo, nos interesa esa idea extrema de la declaración “de un tirón” para determinar la validez de un acto lingüístico como unidad de intención, porque la podemos poner en relación con la dinámica entre unidad y fragmentación que hemos visto.

En el poema breve, eminentemente lírico, domina la sensación de unidad del acto de enunciación y la instantaneidad de la emisión del discurso, en consecuencia no abundan las declaraciones de que el poema se escribió de una tirada, aunque tampoco faltan, como la paradigmática de Coleridge sobre la composición de “Kubla Khan”. Sin embargo, es curioso cómo una y otra vez los poetas suelen declarar en paratextos que los poemas largos que presentan se escribieron “de una vez”, en un ejercicio de escritura sostenida, lo que garantizaría su unidad lírica y su unidad discursiva en el sentido estricto de Stierle. Es paradigmático el caso de Fernando Pessoa, que declara haber escrito, de pie, sobre una cómoda y de una tirada los treinta poemas de *El guardador de rebaños*, que podemos considerar una secuencia poética.<sup>29</sup> En este caso, la continuidad ininterrumpida de la enunciación-escritura no solo da identidad unitaria a los textos, sino que además genera una identidad nueva y autónoma, distinta de la del autor, la de Alberto Caeiro.

No es extraño, por tanto, encontrar en los poemas que nos ocupan declaraciones en este sentido, la de que fueron redactados en poco tiempo de manera que se garantiza la unidad de enunciación, de identidad y la intensidad lírica. El caso más llamativo es el de María Antonia Ortega en *El espía de Dios* (1994), en cuya solapa leemos: “Se trata de un poema unitario escrito por su autora en una noche, y corregido durante tres años”. Esta noticia paratextual viene corroborada por el propio enunciado, pues en el interior del poema se tematiza el acto mismo de creación: “En menos que dura una noche, con los ojos cerrados escribí mi poema, mientras se cubría mi rostro con un llanto de lágrimas y barro” (p. 15). Esta inmediatez se

---

29 Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 de enero de 1935”, <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>. (Consultado el 28-1-2025).

presenta en forma de revelación: “Dios no habita en lo alto, sino en lo profundo, y su revelación dura lo que un libro que se escribe en una noche” (p. 13), y es para la enunciadora un signo de la autenticidad y del valor de la escritura: “Nunca leeré otro libro que no haya sido escrito en una noche” (p. 18), aunque como, vamos viendo, esta efusión produce dolor, despierta cierta sospecha de falsedad y puede conducir a un discurso solipsista: “Esta noche, en que no puedo recogerme delante de otra imagen que no sea la mía, y cada palabra que escribo es tan atroz como maquillar a un niño” (p. 37).

Aunque sin indicaciones sobre la duración del proceso de creación, también Manuel Vilas tematiza la instantaneidad del poema en su propio texto, al crear la ficción de que el discurso es enunciado en un solo instante y además con la idea de espontaneidad e improvisación que supone el decirlo en voz alta: “Dormí con la ventana abierta, y como te digo, / todo este poema lo dije en voz alta”.

Pere Gimferrer establece el plazo de una semana como duración de la escritura de *Rapsodia*, lo que garantizaría su identidad y unidad:

En apariencia (y en realidad material, pero solo en ella) este poema ha sido escrito en seis días; pero, cuando lo empecé a redactar, llevaba año y medio sin componer poesía con continuidad. Es, por otro lado, ya la sexta ocasión en que abordo el poema largo unitario, y ya la cuarta en que aparece dividido en secciones numeradas en romanos, cosa que me ocurrió por primera vez en 1967 (p. 9).

Aunque no tematiza esta inmediatez en el texto, la noticia de una redacción casi de corrido y el título mismo del volumen nos remiten a un desbordamiento, propio del tipo de poemas que estamos viendo. La declaración es interesante porque es explícita en cuanto a la conciencia que tiene el autor de situarse en una tradición, a la que ha contribuido en abundancia (es “ya la sexta ocasión”) y porque al hablar de “apariencia” destapa la ficción que subyace a toda declaración de este tipo, como ocurría en el caso de Vilas. La clave de la sensación de unidad y continuidad (casi simultaneidad) que quieren producir este tipo de poemas, hay que situarla, entonces, en la instancia receptora, que debe asimilar el texto como dicho o escrito de una vez.

El título original del libro de Luisa Castro que en 1986 se llamaría *Odissea definitiva (libro póstumo)* era, en su primera versión de 1984, *Odissea definitiva (Poema elegíaco de un día martes)*, estableciendo así el término ideal de recepción en un solo día. Lo mismo ocurre con *Puer profeta* de Marset, que está fechado en su cierre: “New York, 24 de mayo de 1989”, como si el poema se hubiera escrito en un solo día, y el lector, por tanto, debiera responder con una lectura igual de arrebatada. En este caso, además, la sensación viene multiplicada, como ya hemos visto, por lo ininterrumpido del discurso.

La idea de unidad por la continuidad en la redacción o enunciación la encontramos también en el poema *Uh* de Enric Casasses (1997), que consta de 9.072 versos que corresponden a las 28 líneas de cada una de las páginas de una libreta anotadas en Berlín y que el autor escribió de manera “ultra-rápida”, dando lugar a un poema “d’alta velocitat”.<sup>30</sup>

En general, los autores de poemas largos suelen fecharlos, aunque se trate de duraciones más extensas. “La tumba negra” de Colinas se cierra con la declaración de que fue escrito en: “Halle-Ibiza, junio de 1996”, en el margen, por tanto, de un mes. *Cantil* da noticia de un periodo más largo: “Marzo–noviembre, 1994”, aunque el plazo es de simbólicamente nueve meses. Igual de simbólico nos parece la duración de un año exacto que establece Gamoneda para su *Descripción de la mentira*: “León y La Vega de Boñar: diciembre de 1975–diciembre de 1976). Se diría que cuando el autor no quiere hacer gala de inmediatez sí escoge periodos redondos para reforzar la unidad del discurso.

La simultaneidad e instantaneidad del acto de creación o su ficción garantizan la permanencia y estabilidad del sujeto en su poema, no su control sobre el proceso, que puede presentarse como “arrebato” en el caso de María Antonia Ortega, o reproducir el descontrol y rapidez de la vivencia como en Vilas o Cassases, pero al menos

---

30 Begoña Capllonch (2017), “Sobre l’essència del gènere líric: una reflexió teòrica a l’entorn de la paraula poètica en el lllindar de l’experimentació”, *Journal of Iberian and Latin American Studies* 23 / 1, 2017, p. 149–150.

tienden a ese ideal de la lírica de que la voz tenga un foco unificado por muy dispersas y desconcertantes que sean las vivencias.

El control sobre el contenido, como manera de evitar la deriva o dispersión del sentido que puede ser producto de ese “arrebato” o simultaneidad y la tentación de dirigir la lectura en algún sentido determinado para evitar la posible dispersión del significado a que puede dar lugar no solo la extensión sino la complejidad organizativa de estos poemas, se hace presente en la tendencia, bastante generalizada en este tipo de textos, a acompañarlos de aclaraciones, justificaciones, notas, etc; lo que pone al descubierto, a la vez, la “excepcionalidad” de este modo de escritura, que parece requerir un comentario sobre su génesis y sobre su(s) posible(s) sentido(s). Es paradigmático el caso de *The Waste Land* de Eliot acompañado de notas aclaratorias, que por encima de la dispersión de voces, temas y escenarios dan una coherencia al conjunto y lo insertan en un mundo de referencias culturales unitaria y controlable. Recuérdese que Octavio Paz abría *Piedra de sol*, en su primera edición, con una explicación sobre el calendario maya, y Juan Ramón Jiménez hacía lo propio con la edición definitiva de *Espacio* con una explicación de su génesis y de sus intenciones.

Este procedimiento lo lleva a su extremo, en nuestro corpus, Enrique Falcón en *La marcha de 150.000.000*, texto cuyas notas al margen sirven para anclar referencialmente la lectura y muchas veces para indicarnos a quién pertenece la voz que habla en un fragmento del poema. En esta obra exacerbadamente polifónica las notas indican algo así como la voluntad del autor de ir dando entrada a las distintas voces enunciatoras, como una especie de director de orquesta, en un intento de que el dialogismo generalizado de este tipo de poesía no acabe confundiendo al lector.

Jorge Riechmann en *Tanto abril en octubre* (1994), de resonancias eliotianas en el título y con la inspiración de *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* en el horizonte, incluye una dedicatoria al final de su versión original: “Para los médicos y médicas, enfermeros y enfermeras que la atendieron; para las mujeres que cocinaron y limpiaron para ella [...]”, donde reconoce que el poema responde a una situación vital concreta. Pero en la edición de su obra completa hasta el 2000 se ve obligado a añadir una nota final al texto, de nuevo,

para evitar errores de lectura, lo que supone que existe una lectura “correcta” del poema:

*NB: el autotransplante de médula ósea salió bien y la paciente (con quien me había casado en diciembre de 1993 después de tres años de convivencia) goza de buena salud. Lo indico porque algún lector de estos poemas supuso —para mi sorpresa— un desenlace fatal; yo creía que el término restitución era suficientemente explícito. Para que la cosa quede clara, añado el poema siguiente.*

A pesar de que en la nota el autor habla de “estos poemas” estamos autorizados a leerlos como un solo poema debido a la unidad de la experiencia que relatan, garantizada por la dedicatoria en un principio y ahora por el cierre de significado y control sobre la interpretación que ejerce el autor-enunciador. Es curioso que un poeta que después se caracterizará precisamente por su discontinuidad, como hemos visto, deje bien claras sus intenciones de control sobre este aspecto concreto de la interpretación textual.

*Tiempo* de Vicente Luis Mora, responde de alguna manera a esta lógica al añadir al final unas páginas de “Créditos” que dan cuenta de las diversas voces, citas y procedencia de los materiales que ha ido acopiando en su libro, y acaba el autor dejando su propio email en el cierre, se supone que con la intención de establecer comunicación con el lector a propósito de su lectura. El “Prefacio” que abre el libro también cumple en parte esta función de centrar o al menos apuntar (ya que no apuntalar) el sentido.

Lo hace también Antonio Hernández en *Nueva York después de muerto*, bajo el título de “Justificación”, terminología que no deja de ser relevante. Lo que justifica el poeta es la deuda contraída con Luis Rosales y el entretreído de voces del poema en unos versos que califica de “apócrifos”. Martínez Sarrión en *Cantil* introduce al inicio una nota “A quien leyere” que identifica el cuadro que va a ser objeto del poema y la intención con que lo escribe.

Todas estas estrategias están dejando fuera de duda que los poemas tienen un enunciador real que es el poeta, en tanto que conectan el texto con experiencias realmente vividas o con un acto de creación que es continuo y simultáneo a la escritura. El emisor real (autor del

poema) se identifica entonces totalmente con el enunciador interno del poema, lo que hace que estos poemas contengan en general una gran carga autobiográfica. Lo ha señalado Rastrollo: “gran parte de los poemas extensos son el resultado de una combinación de momentos de intensidad emocional y referencias autobiográficas”,<sup>31</sup> que además dedica un trabajo entero a este tema.<sup>32</sup>

De hecho, muchos de estos poemas se presentan como explícitamente autobiográficos, enlazando con una modalidad privilegiada por el Romanticismo (el modelo es Wordsworth) y pasando por alto el rechazo de la Modernidad canónica (Eliot, Pound, Crane, Williams) a la confesión directa. El ejemplo más destacado de este tipo es *Entreguerras* de José Manuel Caballero Bonald (2012), del que me he ocupado en otro lugar,<sup>33</sup> y que supone un monumental recorrido biográfico, precedido de una preceptiva “nota”, enlazando no solo con el género romántico de la autobiografía, sino, más allá, con el poema didáctico de la Antigüedad clásica, pues lleva por subtítulo *De la naturaleza de las cosas*, como el libro de Lucrecio. Caballero Bonald califica su libro de “un solo y extenso poema de perseverante carácter autobiográfico, con sus predecibles injertos de ficción”, en la nota inicial que se ve en la necesidad de escribir. El poema se plantea como una rememoración desde “el lugar de las revelaciones”. Es lo que ocurre con el también autobiográfico *El libro tras la duna* de Sánchez Robayna (2002), que parte de un “ahora, / mientras el tiempo gira / a punto de ser alumbramiento” a partir del que se despliega el recuerdo.

El libro de José Antonio Llera, *Tanatografía* (2021) (título que hace un guiño a *Automoribundia* de Gómez de la Serna) se presenta igualmente como una rememoración desde su inicio: “Es enero

31 Juan José Rastrollo Torres, “La genericidad del poema extenso moderno: hacia una clasificación de sus modos de expresión”, *cit.*, p. 593.

32 Juan José Rastrollo Torres, “Memoria y moderno poema extenso: autoexégesis, trauma generacional y despersonalización”, <<https://circulodepoesia.com/2016/03/la-tradicion-del-poema-extenso/>>. (Consultado el 28-1-2025).

33 Ángel Luis Luján Atienza, “*Entreguerras* y la tradición del poema largo autobiográfico”, *Prosemas*, 7, 2022, p. 19-44.

y la oscuridad se oculta en las esponjas, / en los bebederos más altos, en el filo del ala. / Recuerdo mis errores y caídas”. En este caso las señales de su adscripción al poema largo vienen dadas por las dos citas que encabezan el texto, extraídas de dos de los poemas largos canónicos en español, *Hospital británico* de Temperley, y *Espacio* de Juan Ramón Jiménez.

*La niebla* de José Mateos (2003), también autobiográfico, se abre con una especie de prólogo a base de preguntas: “¿Quién sabe lo que vuelve y lo que acaba? / ¿Quién sabe lo que acaba o permanece, / lo que termina cuando nada empieza / sin que terminen tronos, templos, rosas?” (2006: 137),<sup>34</sup> donde el poeta se interroga sobre el tiempo y la permanencia. La peculiaridad de este libro, con respecto a los demás es que usa de manera sistemática la segunda persona como forma de enunciación, algo así como una autobiografía en segunda persona. Ello implica un desdoblamiento del sujeto, que encuentra su justificación en el propio texto: “Poesía es ser el otro, el que nos huye”;<sup>35</sup> desdoblamiento que no implica una disolución del sujeto, sino su posicionamiento doble como enunciador y como sujeto de la vivencia.

Este desdoblamiento adquiere una forma curiosa en *Fuente de Médicis* de Guillermo Carnero (2006), que como hemos visto se presenta en forma de diálogo entre el poeta y la Galatea de la fuente parisina sobre el amor, la creación y la identidad, pues, según se nos dice en la contraportada, forma un tríptico con los dos libros anteriores en “un único discurso sobre el amor como vía de adquisición de la propia identidad”. Habría que preguntarse hasta qué punto se trata de una identidad fingida o real, toda vez que *Verano inglés* (1999) parecía responder a una experiencia amorosa real vivida por el autor, y él mismo declara, precisamente en el preámbulo a una lectura de este libro, que escribe “únicamente cuando un hecho biográfico, un hecho que forma parte de mi experiencia [...] me ha

34 José Mateos, *Reunión: poesía, 1995–2005*, Granada: Comares, 2006, p. 137.

35 *Ibid.*, p. 161.

afectado emocionalmente hasta el punto de poner en cuestión mi entidad personal y vital, y obligarme a reconsiderarla y definirla”.<sup>36</sup>

El poema largo establece, pues, una tensión entre control y diseminación del significado, entre interpretación autorial y libre recepción. Eso se debe precisamente creo yo al hecho, ya notado, de que el poema largo moderno pretende ser el despliegue de un solo momento de intensidad, estar ligado a un instante de eternidad, en la idea de Juan Ramón, es decir, conseguir lo que hace un poema lírico breve pero en una extensión de espacio y tiempo que amenaza con borrar la unidad de efecto, la intensidad e incluso el carácter lírico. La tendencia a la autobiografía no sería, entonces, una característica del contenido del poema, sino una condición de su propia naturaleza enunciativa, inherente a su ser poema largo lírico unitario.

La narración de vida puede entrar también en el terreno de la autobiografía ficticia. Es lo que sucede con *Usted* de Almudena Guzmán (1986), escrito, como ocurría con el poema de Mateos, en segunda persona, pero en este caso no se trata de un desdoblamiento, sino de una auténtica interpelación a un interlocutor que genera una trama narrativa. El acierto del libro y su éxito estriba en esa fórmula de respeto que condensa en sí toda la tensión de la situación, al situar a la hablante en un grado de inferioridad con respecto al invocado, cosa que entra en colisión con la intimidad y lo transgresor en ocasiones que se despliega en el contenido. La comunicación se vuelve incluso en algunos tramos opaca, como cuando se alude a secretos entre los dos protagonistas de los que no puede participar el lector: “de aquella indecente promesa nuestra / de las doce”.

En el régimen de la ficción y la autobiografía ficticia no hay datos que identifiquen la coincidencia de hablante y protagonista, régimen en el que participa *La coleccionista* o “Nueva York” de Vilas. Nótese el contraste, por ejemplo, con “La tumba negra” de Colinas que aunque no se trate de un poema memorialista sí garantiza su carácter autobiográfico toda vez que el locutor se dirige a un personaje conocido, Bach, y por tanto, sin hacerlo tema, indica que el

---

36 Guillermo Carnero, «Preámbulo a la lectura de *Verano inglés*», en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 28, 2000, p. 265.

enunciador es también real, al igual que son reales todos los referentes que se despliegan en el poema.

Con *Matar a Platón* de Chantal Maillard (2004), nos adentramos en un régimen ambiguo, pues a los poemas acompaña en su recorrido y a pie de página una pequeña narración en primera persona, que acaba confluyendo con el *acontecimiento* que se describe en los versos. El desdoblamiento se produce, en este caso, porque los dos yoes no pueden ser coincidentes: uno es el que precede al acontecimiento y el otro el que lo observa, lo cual es una señal para que abandonemos el régimen de la autobiografía o incluso el de la autoficción, y más allá nos convoca a dejar a un lado toda confianza en cualquier referencialidad o relación de la poesía con la realidad. En el fragmento 2 leemos: “¿Debo añadir que el viento ululaba / como un perro salvaje / tras la puerta embestida? No lo haré. // No me pregunten por el viento: / yo no sé si lo había. / Y aunque así fuese, en todo caso, / sería irrelevante”. El sujeto se contradice y finalmente anula esa contradicción por la irrelevancia de la información.

Esto nos lleva a la pregunta de qué hacemos con poemas como *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda (1977), el más temprano poema largo de nuestro corpus, en que la insistencia en un yo que atraviesa todo el texto no va acompañada de señales que lo remitan a una situación concreta. La sensación es la de una autobiografía de la impotencia, la frustración y la aniquilación, pues como escribe Miguel Casado: “*Descripción de la mentira* tiene un planteamiento narrativo o, mejor, revela un continuo esfuerzo por narrar [...]. Los hechos del pasado, el tiempo del propósito. Así arranca el poema: con una mirada hacia atrás que quiere ser de síntesis, como al final de una etapa”.<sup>37</sup> En efecto, la estructura remeda la de la autobiografía, pero los hechos que se relatan se desrealizan en su propio enunciado para alcanzar un carácter simbólico y colectivo.

Igualmente problemático, pero por otras razones, es considerar autobiográfico *Rapsodia* de Pere Gimferrer. Ya vimos que el título y la propia declaración del autor lo sitúan en una efusión, un canto

---

37 Miguel Casado, “Introducción” en Antonio Gamoneda, *Edad (Poesía 1947–1986)*, Madrid: Cátedra, 1987, p. 29.

continuo e incontenible, pero el hecho de que se divida en fragmentos numerados rompe algo esta promesa de continuidad. De hecho, sospechamos que si leemos los fragmentos por separado tienen sentido autónomo. Y no obstante, el inicio remeda el relato autobiográfico con la metáfora del libro de la vida: “Se ha desencuadrado por la mitad mi vida, / como el pienso del alba se desploma en los sauces”, ampliada por la idea de la escritura como metáfora de lo vivido: “Todo irreal: la caja de las estalactitas, / catedral de salitre con el serrín del alba, / cuando lo que viví se convierte en metáfora”.

En esta línea de la problematización de la unidad e identidad enunciativa llegamos al extremo con *Tiempo* de Vicente Luis Mora, que aunque sitúa en el prefacio de su libro, como hemos visto, desde dónde habla el sujeto, sin embargo el libro parece construirse para destruir cualquier posicionamiento: “Me limito / a vagabundear, / a discurrir, / a errar, / evitando siempre / la memoria, / porque es la suma / del horror / del tiempo” (p. 62). La evitación de la memoria supone renunciar a toda intención autobiográfica o memorialista, hasta el punto de que acaba desembocando en una fragmentación del yo: “Yo es el cuerpo / fragmentado de osiris / la carne de frankenstein / antes de coserse / yo es un roto / yo es la franja de gaza / yo es la unión soviética / yo es yugoeslavia / yo yugoesclavo / de la desmembración / de la inmersión completa / en la nada / del cosmos” (p. 81).

Finalmente, encontramos dos poemas impersonales, en el sentido de que el sujeto hablante está en tercera persona y curiosamente los dos se dedican a describir obras pictóricas. Se trataría de sendas éfrasis continuadas, que podemos relacionar con el poema de Ashbery también canónico del poema largo, pero en este caso de la posmodernidad: *Autorretrato en espejo convexo*. Se trata de *Cantil* de Martínez Sarrión y de “Bajorrelieve” de Diego Jesús Jiménez. En ambos, el motivo pictórico sirve de motivo para una reflexión sobre la historia, otorgando una dimensión colectiva al mensaje, una enunciación que implica también a los lectores.

## CONCLUSIONES

Este recorrido por los poemas largos españoles posteriores a 1975, del que ha resultado un corpus abundante (aunque no exhaustivo) que puede servir de base a posteriores estudios ha venido a demostrar la vigencia de este tipo de escritura en nuestro país, pero ha puesto de manifiesto a la vez la inexistencia o la falta de conciencia de una tradición, pues no encontramos referencias o remisiones de unos poemas a otros, de unos autores a otros.

Quizá ello se deba a la excepcionalidad que todavía se percibe en este tipo de escritura, y que parece obligar a los autores a introducir notas y justificaciones en sus textos, como una marca de modalidad de escritura, y que es reflejo de la tensión entre unidad y dispersión que recorre siempre estas producciones. También puede haber influido en la falta de conciencia de trabajar en una práctica textual con características propias el hecho de que la línea predominante o hegemónica de poesía durante buena parte de este periodo, la poesía experiencial o realista, haya sido reticente y poco receptiva a este tipo de poemas, que se relacionan con la vanguardia y el experimentalismo. De hecho, se desprende de nuestro corpus que los principales practicantes de este tipo de poesía han sido los que se alinean en otras corrientes estéticas de diverso tipo (culturalistas, herméticas, sociales) y que pertenecen a diversas generaciones, pues tenemos representantes desde la llamada generación del 50 (Caballero Bonald) hasta la generación de la democracia (poetas nacidos en torno a 1970).

El poema largo se presenta, en general, en nuestro corpus, y según se ha mostrado, como un espacio para situar al sujeto o para constatar su desintegración, en una escala amplia de grados. La abundancia de poemas autobiográficos, o con tendencia a la autobiografía (incluida la ficticia) que encontramos en estos años sitúan el problema de la identidad y de la voz como prioritario; problema que afecta también a la lírica breve, pero que el poema largo, por su extensión, permite plantear en un contexto más amplio (algunos de los poemas llegan a cuestionar la posición del sujeto en la Historia) y sometido a un análisis más detenido.

## BIBLIOGRAFÍA

- BURT, Stephen, “What Is This Thing Called Lyric?”, *Modern Philology* 113 / 3, 2016, p. 422–440.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (ed.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid: Arco Libros, 1999.
- CALABRESE, Giuliana, “Dos poemarios en prosa de Luis García Montero como lugares de revolución”, *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 17 / 1, 2021, p. 106–122.
- CAPLLONCH, Begoña, “Sobre l’essència del gènere líric: una reflexió teòrica a l’entorn de la paraula poètica en el llindar de l’experimentació”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 23 / 1, 2017, p. 137–156.
- CARNERO, Guillermo, “Preámbulo a la lectura de *Verano inglés*”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 28, 2000, p. 265–267.
- CASADO, Miguel, “Introducción”, en GAMONEDA, Antonio, *Edad (Poesía 1947–1986)*, Madrid: Cátedra, 1987, p. 7–65.
- , *Fidelidad, ¿qué alientas? Lecturas de José-Miguel Ullán (1994–2022)*, Madrid: Libros de la resistencia, 2022.
- DICKIE, Margaret, *On the Modernist Long Poem*, Iowa City: University of Iowa Press, 1986.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Poesía (1980–2005)*, Barcelona: Círculo de lectores, 2006.
- GRAÑA, María Cecilia, “Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso”, *Cuadernos americanos*, 117, 2006, p. 191–213.
- , “Entre la piedra y el agua: la ‘genericidad’ de los poemas largos”, *Cuadernos Americanos*, 138, 2011, p. 67–97.

- , (ed.), *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- JACKSON, Virginia, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press, 2005.
- KAMBOURELI, Smaro, *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, “Entreguerras y la tradición del poema largo autobiográfico”, *Prosemas* 7, 2022, p. 19–44.
- MARGARIT, Joan, *Todos los poemas (1975–2012). Desde Restos de aquel naufragio hasta Se pierde la señal*, <[https://www.google.es/books/edition/Todos\\_los\\_poemas\\_1975\\_2012/Czh6BgAAQBAJ?hl=es&gbpv=1](https://www.google.es/books/edition/Todos_los_poemas_1975_2012/Czh6BgAAQBAJ?hl=es&gbpv=1)>. (Consultado el 28-I-2025).
- MATEOS, José, *Reunión: poesía, 1995–2005*, Granada: Comares, 2006.
- MESA GANCEDO, Daniel, “El poema extenso como institución cultural. Forma poética e identidad americana en Bello, Heredia y Echeverría”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI, 1, 2008, p. 87–122.
- MOFFETT, Joe, *Mysticism in Postmodernist Long Poems: Contemplation of the Divine*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2015.
- MORA, Vicente Luis, “Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa, VENZON, Ruben (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Berlin: Peter Lang, 2022, p. 21–59.
- PAZ, Octavio, “Muerte sin fin”, *Las peras del olmo*, México: Imprenta Universitaria, 1957, p. 105–114.
- , “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, en *La otra voz: Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix-Barral, 1990, p. 11–30.

OSAN, Ana María, “Francisca Aguirre, contra viento y marea”, *Revista de la Academia norteamericana de la lengua española*, X, 19–20, p. 69–82, <<https://www.ranle.us/site/assets/files/2202/volumen10-numeros-19-20.pdf>>. (Consultado el 28-I-2025).

PESSOA, Fernando, “Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 de enero de 1935”, <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>. (Consultado el 28-I-2025).

POE, Edgar Allan, *Essays and Reviews*, ed. Gary Richard Thompson, New York: Library of America, 1984.

RASTROLLO Torres, Juan José, “Hacia una caracterización del poema extenso moderno”, *Forma. Revista d’estudis comparatius*, 4 / 1, 2011, <<http://www.upf.edu/forma/es/archivo/otono11/rastrollo.html>>. (Consultado el 28-I-2025).

—, “La genericidad del poema extenso moderno: hacia una clasificación de sus modos de expresión”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 2016, p. 584–622, <<https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/372>>. (Consultado el 28-I-2025).

—, “Memoria y moderno poema extenso: autoexégesis, trauma generacional y despersonalización”, <<https://circulodepoesia.com/2016/03/la-tradicion-del-poema-extenso/>>. (Consultado el 28-I-2025).

ROSENTHAL, Macha L., GALL, Sally M., *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, New York: Oxford University Press, 1983.

STIERLE, Karlheinz, “Lenguaje e identidad del poema”, en CABO ASEGUINZOLA, F. (ed.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid: Arco Libros, 1999, p. 203–268.

UGALDE, Sharon Keefe, “El ‘poema largo’ femenino en la España actual”, en VILLEGAS, Juan (ed.), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine: University of California, 1994, vol. 2, p. 173–180 (en línea: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-poema-largo-femenino-en-la-espana-actual-1138066/>>).

VALVERDE OSAN, Ana, *Nuevas historias de la tribu. El poema largo y las poetas españolas del siglo XX*, New York: Peter Lang, 2007.

## ANEXO

CORPUS NO EXHAUSTIVO DE POEMAS LARGOS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS  
POR ORDEN CRONOLÓGICO

Antonio Gamoneda (1977). *Descripción de la mentira*. León: Institución ‘Fray Bernardino de Sahagún’.

Luis García Montero (1980). *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Granada: Universidad.

Luisa Castro (1984). *Odisea definitiva (Poema elegíaco de un día martes)*. Madrid: Arnao.

Almudena Guzmán (1986). *Usted*. Madrid: Hiperión.

Juan Carlos Marset (1990). *Puer profeta*. Madrid: Rialp.

Juan Pablo Zapater (1990). *La coleccionista*. Madrid: Visor.

Diego Jesús Jiménez (1990). “Bajorrelieve”, en *Bajorrelieve*. Huelva: Diputación.

Vicente Valero (1992). *Teoría solar*. Madrid: Visor.

José-Miguel Ullán (1994). “El viento”, en *Razón de nadie*. Madrid: Ave del Paraíso.

María Antonia Ortega (1994). *El espía de Dios*. Madrid: Libertarias.

Jorge Riechmann (1994). “Tanto abril en octubre”, en *El signo del gorrión*, 5.

- Enrique Falcón (1994). *La marcha de 150.000.000*. Madrid: Rialp.
- Antonio Martínez Sarrión (1995). *Cantil*. Granada: Comares.
- Francisca Aguirre (1996). *Ensayo general*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Antonio Colinas (1997). “La tumba negra”, en *Libro de la mansedumbre*. Barcelona: Tusquets.
- Enric Casasses (1997). *Uh*. Sant Martí de Centelles: Associació Cultural Container.
- José Luis Rey (2001). “Órbita de Venus (Poema)”, en *La luz y la palabra*. Madrid: Visor.
- Jorge Riechmann (2002). *Poema de uno que pasa*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- Andrés Sánchez Robayna (2002). *El libro, tras la duna*. Valencia: Pre-textos.
- José Mateos (2003). *La niebla*. Valencia: Pre-textos.
- Chantal Maillard (2004). *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets.
- Carlos Piera (2005). “Religio. Seis misterios”, en *Religio y otros poemas*. Madrid: Abada.
- Vicente Valero (2005). *El libro de los trazados*. Barcelona: Tusquets.
- Manuel Vilas (2005). “Nueva York”, en *Resurrección*. Madrid: Visor.
- Álvaro García (2005). *El río de agua*. Valencia: Pre-textos.
- Guillermo Carnero (2006). *Fuente de Médicis*. Madrid: Visor.

Vicente Luis Mora (2009). *Tiempo*. Valencia: Pre-textos.

Pere Gimferrer (2011). *Rapsodia*. Barcelona: Seix Barral.

José Manuel Caballero Bonald (2012). *Entreguerras*. Barcelona: Seix Barral.

Antonio Hernández (2013). *Nueva York después de muerto*. Madrid: Calambur.

Juan Carlos Marset (2013). *Laberinto*. Sevilla: Sibilina.

José Antonio Llera (2021). *Tanatografía*. Soria: Diputación de Soria.

FORMAS DE LA VOZ Y MODELOS DE MUJER  
EN POETAS ESPAÑOLAS CONOCIDAS  
EN LOS ÚLTIMOS CUARENTA AÑOS

---

*Ana Isabel Ballesteros Dorado*  
Universidad San Pablo CEU, CEU Universities



Cada época privilegia las voces que transmiten o parecen transmitir de modo más diáfano los valores —del orden que sean— más asentados o aplaudidos. A partir de este axioma cabe entender la selección de voces de poetisas españolas nacidas más allá de 1950 que se han visto más reconocidas, en los últimos cuarenta años, entre los restringidos grupos autorizados, más o menos vinculados con el mundo académico.

Entre la ingente bibliografía en torno a la poesía femenina del periodo seleccionado, bibliografía en progresión creciente y que aumenta casi a diario, no existe, sin embargo, un examen específico sobre esta cuestión concreta y sobre los indicios reveladores, por un uso o por otro, de las identidades que conforman las voces. Dados los límites de este trabajo, solo me ocuparé de algunos ejemplos significativos.

El principio de esta época vivió dominado por el intento de aprovechar las nuevas circunstancias sobrevenidas con la conclusión de la dictadura franquista y la apertura democrática. La poesía de la experiencia vino a revelar en el ámbito literario una nueva forma de vida no acogida de un modo tan decidido por otras corrientes. Empezó entonces a desplegarse la autoficción a la que se asiste en los últimos años en España, despliegue que, si bien a gran escala y para el gran público hoy alcanza particularmente a la narrativa, se ha venido desarrollando en un sentido o con una intencionalidad paralela en el género poético, desde los inicios de la poesía de la experiencia antes de 1980, esto es, desde mucho antes que en los géneros en prosa.

La autoficción presupone en la lírica un yo poético identificable con el autor, que se presenta con su voz, muchas veces con su propio nombre y circunstancias personales, más o menos modificadas estas, pero creíbles y verosímiles merced a la semejanza intrínseca con peripecias reales y reconocibles. Funciona especialmente cuando el poeta, dados su fama y reconocimiento, ha adquirido la categoría de figura pública y, por lo que respecta a las empresas editoriales, de “marca”, equiparable a las de los productos de ropa o limpieza, por ejemplo. En ese sentido, resulta rentable publicitariamente. De este modo, los avatares expuestos en los poemas, por su apariencia de auténticos, se hermanan en los receptores con los sucesos de los noticiarios, lo cual genera cierta expectación, y a esto se añade el simular contribuir en el montaje o conformación de una biografía del autor. Este constituye un elemento relativamente común con alguno de los principios más básicos de la poesía de la otra sentimentalidad o de la experiencia y, de hecho, desde aquella perspectiva se han leído numerosos poemas de tal movimiento literario, particularmente los de Luis García Montero —sin duda el más conocido de esta corriente—, pero también los de Ángeles Mora, los primeros de Almudena Guzmán —de planteamientos semejantes aun sin pertenecer al nido primigenio de la experiencia—, los de Inmaculada Mengíbar, los de Isabel Pérez Montalbán o los de Irene Sánchez Carrón, por enumerar solo algunos ejemplos.<sup>1</sup>

Por lo que respecta a la poesía femenina, la corriente ideológica con la que se abrió paso la de la experiencia traía consigo un reto distinto que en el caso de la poesía de los varones. Nacida tal tendencia poética conforme a un ideario cercano al marxismo,<sup>2</sup> coincidía

---

1 Araceli Iravedra (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid: Visor, 2007; Micaela Moya, *La poesía amorosa de Almudena Guzmán*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2020; Laura Scarano, “La poesía de Isabel Pérez Montalbán. El relato de la carencia”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 26, 2023, p. 85–108; Laura Scarano, (ed.) *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y antología)*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.

2 José Luis Bellón Aguilera, “‘Todo modo’: *Hechos y palabras* en la poesía de la experiencia”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 84 | 6, 2002, p. 797–821; Araceli Iravedra, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización*

en esto en gran medida con los nuevos modelos sociales proyectados en España: así, se galardonó lo que suponía traer a la poesía un prototipo de mujer acorde con la sociedad que pretendía formarse tras la transición democrática, una mujer que evidenciara pensar y conducirse según las nuevas leyes que iban aprobándose; una mujer en contraste también con los modelos de decenios anteriores, que hubiera olvidado absolutamente o bien pareciera no haber recibido la educación moral y religiosa propia de los años cincuenta, sesenta, setenta en España; una mujer, por tanto, ajena a los presupuestos que habían regido la sociedad, las costumbres y las relaciones personales; asertiva, decidida, segura de sí, independiente y con autonomía. Y, desde luego, capaz de romper con —o al menos rebelarse contra, como Luisa Castro en *Los versos del eunuco* (1986)— los cánones y costumbres anteriores, para asumir, sin rémoras de miedos o de escrúpulos, el desafío de adentrarse en vínculos eróticos por el simple placer del disfrute presente, por el gusto de vivir algo más, sin expectativas de futuro, sin buscar solidez, ni seguridad, ni estabilidad; sin gran temor a la pérdida, incluso con la certeza de prolongarse poco la relación y sin pedir, ni exigir, ni desear y hasta rehuir compromisos; capaz de superar el final de una aventura sin quejas, ni murrias, con la mirada ya puesta en la siguiente o, simplemente, en el futuro. En la narrativa, el modelo quedó bien asumido y representado por Almudena Grandes y en la poesía, principalmente en aquellos primeros años ochenta, por Almudena Guzmán y por Inmaculada Mengíbar, ambas ganadoras de sendos accésit del Premio de Poesía Hiperión.

No parece en absoluto casual que *Usted* quedara finalista del Primer Premio de Hiperión: aquella joven simulada tras el yo poético cumplía la fantasía del hombre maduro de conquistar a una muchacha. Frente a las obras de tiempos anteriores, en que tal situación se veía reflejada desde la perspectiva masculina, con un autor varón

---

(*poéticas 1980–2005*), Madrid: UNED, 2010, p. 27; Ambra Cimardi, *La poesía española postmoderna: el canon, la recepción y los medios digitales*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2022, p. 194–95, 200, <<https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/64362>>. (Consultado el 15-IX-2022).

(Abelardo y Eloísa, el mito de Pigmalión, Ulises con Nausícaa...), la gratificante novedad residía, por un lado, en el interesante giro de ofrecer el punto de vista femenino;<sup>3</sup> por otro, en la “evocación transgresiva del amor cortés”.<sup>4</sup> Pero también en el hecho de presentar la perspectiva de alguien que se reconocía imperfecta físicamente y, además, manifestaba sin ambages la mayor atracción que sobre ella ejercía ese hombre maduro respecto de los jóvenes:

Usted no lo sabe  
Y sin embargo sus arrugas  
Tersándome la mañana,  
Me han obligado a iniciar una huelga de novios  
Desde que le conozco.<sup>5</sup>  
Este hombre cada día más guapo  
Y a ti te rebasan las ojeras.  
Qué importa.<sup>6</sup>

Una muchacha que, frente a lo esperable y preceptivo en las de épocas anteriores, lejos de molestarse o escandalizarse, afirmaba:

Me complace que usted  
Como quien no quiere la cosa,  
Haya fijado el barniz de sus ojos en mis piernas.<sup>7</sup>

Como contrapartida, satisfacía el ansia de poder masculino desde la dedicatoria: “A usted, en obediencia”. Más significativo aún era que los esquemas mentales parecían independientes de preceptos, y el comportamiento exento de obligaciones de cualquier orden, ni internas, ni externas a la relación. La aventura se preveía pasajera,

---

3 Micaela Moya, *op. cit.*, p. 40.

4 Asunción Horno Delgado, “Lo inevitable cotidiano, la sorpresa erotizante en la poética de Almudena Guzmán”, *Iberoromania*, 39, 1994, p. 57.

5 Almudena Guzmán, *Usted*, Madrid: Hiperión, 1986, p. 16.

6 *Ibid.*, p. 20.

7 *Ibid.*, p. 14.

se desarrollaba sin ningún tipo de traba, duraba lo que podía durar la curiosidad erótica, se atisbaba repetidamente su desenlace<sup>8</sup> y concluía por sí misma —momento en que también el yo poético dejaba de dirigirse a “usted” y buscaba un público plural como interlocutor—,<sup>9</sup> con solo un estallido de histeria mencionado<sup>10</sup>, pero sin amargura y sin rencores... y, sobre todo, sin concederle importancia vital ninguna o procurando no concedérsela —ya había habido otras historias, como parecían demostrar los libros anteriores—, hasta el punto de preferir proteger la bagatela de unas uñas pintadas que felicitar al “usted” por su posible cumpleaños.<sup>11</sup> El estilo simple en una primera ojeada, los versículos casi prosaicos, pero con un ritmo coherente con los asuntos concretos, la inclusión de situaciones y términos chocantes y con frecuencia silenciados aún en la época, como “he estado aguantándome el pis todo el rato”<sup>12</sup>, el nulo alarde de estética pero la indudable y hasta continua presencia de un trasfondo y unas reminiscencias culturales, se conjugaban bien con aquel idilio erótico breve y entonaba con las directrices adoptadas por “la otra sentimentalidad”, aunque sin pertenencia a ella, entre otros aspectos que ya se han estudiado.<sup>13</sup>

Así se entiende también por qué la autora, Almudena Guzmán (1964), pese a recibir el prestigioso Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, no disfrutó ni de la fama, ni del éxito, ni de la aceptación de *Usted* cuando, con más experiencia poética, explotó la fórmula laureada y, en *El libro de Tamar* (1989), diseñó otra historia amorosa paralela, ahora dirigida también a un tú, Daniel, un compañero de clase en un entorno adolescente. En realidad, en sus primeros cuatro libros se contaba a sendos túes historias del mismo

---

8 *Ibid.*, p. 48, 60, 61.

9 *Ibid.*, p. 57.

10 *Ibid.*, p. 63.

11 *Ibid.*, p. 67.

12 *Ibid.*, p. 11.

13 V. gr., María del Puig Andrés Sebastía, *Ultramodernos y transgeneracionales: la renovación interior de los postnovísimos en la poesía española* (tesis doctoral), Georgia: University of Georgia, 2006, p. 10; Micaela Moya, *op. cit.*, p. 32–33.

corte sentimental, según se ha comentado ya,<sup>14</sup> solo diferentes en las peripecias y en la identidad de los destinatarios. Los dos primeros, *Poemas de Lida Sal* (1981) y *La playa del olvido* (1984) prefiguraban *Usted*. Las mejores fórmulas y estrategias empleadas en el segundo de aquellos libros, premio Altair, se reaprovecharon en *Usted*, único que ofrecía un asunto de interés en el momento por las razones mencionadas.

*Los días laborables*, de Inmaculada Mengibar (1962), también quedó finalista del mismo premio Hiperión que *Usted*, pero dos años después, en la edición de 1988. El asunto en él reflejado se prolongó en *Pantalones blancos de franela*, galardonado con el Premio Jaén de Poesía 1994. La historia entre un amante maduro y una joven iba esta vez más allá, y eso añadía la originalidad necesaria para no solaparse con la anterior: el yo poético exaltaba sin tapujos su lío de cama con un hombre casado. En los primeros años ochenta, la ley del divorcio vino a poner de moda abandonar los maridos a las que habían sido sus mujeres hasta el momento, pues la nueva ley les daba la oportunidad de prescindir de ellas en favor de otras. En 1975, Antonio Gala, muy perspicazmente, se había adelantado en *¿Por qué corres, Ulises?* a tranquilizar y dar la victoria a las antiguas y comprensivas esposas, que sabían cómo alimentar las necesidades de vanidad y soberbia masculinas y, al cabo, dominar y manejar a sus “guerreros”, frente a las liberadas sexuales veinteañeras, muy poco diestras en pulsar resortes eficaces para una convivencia armónica o, al menos, para un trato prolongado. Solo que, después de 1978, la sociedad española corrió de otra manera y muchos maridos prefirieron probar las novedades y aceptar como menores tales inconvenientes. Pero para los que no tuvieran tan claras las ventajas, o bien

---

14 Sharon Keefe Ugalde, “El proceso evolutivo de la nueva poesía femenina española”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 28 / 1, 1994, p. 79–94; John Wilcox, “Visión y revisión en algunas poetisas contemporáneas: Amparo Amorós, Blanca Andreu, Luisa Castro y Almudena Guzmán”, en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes, 1990, p. 95–113; Anita Hart, “The Relational Self in Almudena Guzmán’s Dialogic Poetry”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 48 / 2, 1994, p. 143–160.

preferieran simultaneear parejas o lanzarse a aventuras breves, la historia de *Los días laborables* dejaba a un lado cualquier preocupación por elegir entre una mujer u otra: el yo poético aceptaba su posición para los días no festivos, no exhibía la pretensión de copar el tiempo, ni los afectos del varón y, por tanto, se lo ponía particularmente fácil a los hombres. En *Pantalones blancos de franela*, en dos de cuyos poemas justamente se identificaba al matrimonio Ulises y Penélope como los otros vértices del triángulo amoroso,<sup>15</sup> mostraba una trayectoria completa, a pérdidas para el yo poético, desde la exaltación de la primera parte, “Con él no temo la mediocridad”, pasando por los “fantasmas” —acuñación de época— de “Dos rombos”,<sup>16</sup> en que se prevenía a los lectores sobre esos tipos de varones multiplicados con la democracia, modernos Ulises o innombrados don Juanes “de BMWs o FIATS impecables”, al fin hombres de mediocres progresos o medias fortunas, que, metafóricamente,

Enchufan poco a poco la impresora en tu cuerpo  
Y te dejan el alma perdida de disquetes  
Y te dejan la piel perdida de caricias

- 
- 15 Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*, Madrid: Hiperión, 1994; p. 29, 44. El tema de Ulises y Penélope, con sus muchas variaciones en la literatura española contemporánea, ha merecido diversos acercamientos. Véanse María Luz García Lesmes, “Penélope o la mujer isla: mito y verdad en *Ítaca* de Francisca Aguirre”, en María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Con voz propia: la mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Burgos: Junta de Castilla y León, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, p. 315–324; Ana Fraga Iribarne, *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, Madrid: Horas y horas, 1998; Rasha Ahmed Ismail, “La figura de Penélope en *Ítaca* de Francisca Aguirre como configuración de la soledad íntima y simbolismo mítico”, *Calamus Renascens: revista de humanismo y tradición clásica*, 8, 2007, p. 7–24; David R. Thompson, “Return to Ithaca: Contemporary Revisions of Penelope in Spanish Women’s Literature”, *Hispania*, 91 / 2, 2008, p. 320–330; Rosa María Marina Sáez, “Penélope, Ulises y la *Odisea* en la poesía española contemporánea escrita por mujeres”, *Tropelías, Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12–14, 2001–2003, p. 271–284.

- 16 Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*, op. cit., p. 39–40.

Y te despiertas sola la noche de después  
Y la noche es tan negra como sus ojos  
Verdes.<sup>17</sup>

Así se prefiguraba la segunda parte, encabezada por la frase de Brecht “Mira la cuenta, porque tendrás que pagarla”,

A 200 por hora  
Con un sol de agosto persiguiéndome  
Y a mi derecha el mar rugiendo como un loco,  
Súbitamente algo que oí ya no sé dónde  
“Tú dices que te mato,  
Yo digo que te suicidas”.<sup>18</sup>

Y llegaba entonces en la tercera el dolor, apenas edulcorado con los intentos de compensación: “Todo lo definitivo surge ‘a pesar de’”.

Pero todo esto no podía sino halagar las fantasías masculinas, pues significaba tanto la facilidad del varón para desentenderse de la chica, como la victoria que suponía que ella mantuviera vivo su recuerdo. Por lo demás, el yo poético evidenciaba mucha mayor carga de pesadumbre por la separación que el de *Usted*, aunque solo fuera por el número de poemas dedicados a la situación, en este último caso un tercio largo del libro, frente a un par de páginas. El tipo de relación en la que se había sumergido la que al final decidía ponerse unos pantalones blancos de franela para pasear por la playa distaba de la convencional en épocas precedentes, como cabía inferir del poema

Para cuando mi padre  
Me dio las alas,  
Yo  
Había tenido tiempo de construirme  
Un avión.<sup>19</sup>

---

17 *Ibid.*, p. 40.

18 *Ibid.*, p. 50.

19 *Ibid.*, p. 31.

También la conciencia de sus peligros asomaba continuamente y, en la forma de reaccionar tras la separación, la voz femenina se asemejaba a las de sus congéneres de tiempos anteriores.

Puede afirmarse que Ángeles Mora Fragoso (1952) no pertenece a la misma generación que Mengíbar (1962) o que Guzmán (1964). Si de biografías se trata, aún se conformó a las pautas tradicionales en sus años más jóvenes: fuera de sus poemarios, no respondió exactamente a ese tipo de mujer que se casó con un profesor diez años mayor, digno de tratarle en sus inicios de “usted”, por haber estado casada ya y haber tenido tres hijos, es decir, por haber tenido una vida anterior encauzada, aunque después deshecha, conforme a las reglas ya entendidas como desfasadas... y en la misma línea que se verificaba en la política española. Sin duda por eso, la mentalidad que se desprende de sus poemas, a diferencia de lo visto en Guzmán y Mengíbar, no ofrece una ruptura radical y sin “recuerdos” respecto a la formación asimilada en los años de infancia y adolescencia, por más irónico que resultara el título *Pensando que el camino iba derecho* (1982) y el consecuente *La canción del olvido* (1985), según ha explicado más de una vez Juan Carlos Rodríguez.<sup>20</sup> Su sentido del pudor, la discreción, constituyen rasgos identificadores en toda su poesía<sup>21</sup> y se aderezan con la búsqueda de un común denominador en las experiencias sobre las que medita respecto a las vivencias de otros, la búsqueda de alguna raíz o circunstancia universal que le permita trasladar el yo viviente a una forma impersonal con sentido de “nosotros”.<sup>22</sup> En esto coincide con las poetas de otros movimientos.

---

20 Juan Carlos Rodríguez, “La voz y la escritura”, en Ángeles Mora, *Elegía y postales*, Córdoba: Ayuntamiento / Cuadernos de la Posada, 1994, p. 17.

21 Jesús Rubio Jiménez, “‘La otra sentimentalidad’ y ‘La poesía de la experiencia’. Una aproximación”, *Álabe* 25, enero—junio 2022, p. 13–14. DOI: 10.15645/Alabe2022.25.11.

22 Teresa Gómez, “Ángeles Mora. De la incertidumbre, claves y contradicciones”, en José Jurado Morales (ed.), *La poesía de Ángeles Mora: otra manera de mirar el mundo*, Granada: Comares, 2022, p. 57–64; Antonio Jiménez Millán, “El poema no es un juego. La construcción de la subjetividad en la poesía de Ángeles Mora”, en José Jurado Morales (ed.) *op. cit.*, p. 65–78.

Ahora bien: como en Mengíbar, tampoco en ella se aprecia la frialdad propugnada y vitoreada en los ochenta del siglo XX de quien vive las emociones eróticas a beneficio de inventario y pasa a otra cuando la anterior se desvanece. De modo más claro aún, está arraigada en su yo poético la idea, una y otra vez expuesta, del valor positivo de lo permanente, frente a lo fugaz, marcado este con el signo de lo negativo. La desilusión de quien ha entregado mucho o incluso lo ha entregado todo hasta el final (fuera, por tanto, de la propuesta ochentera), y por eso ha creído, ansiado y esperado algo equivalente:

La vida siempre acaba mal.  
Siempre promete más de lo que da  
Y no devuelve  
Nunca el furor,  
El entusiasmo que pusimos  
Al apostar por ella.  
Es como si cobrase en oro fino  
La calderilla que te ofrece  
Y sus deudas pendientes [...]  
Y bien mirado:  
¿Puede terminar bien lo que termina?<sup>23</sup>

Esta concepción aflora también al afrontar los cambios de pareja, que el yo poético confiesa difíciles. De hecho, frente al habitual, y por tanto consabido, gusto masculino por la variedad erótica, la voz de esta mujer aboga por la estabilidad. Se refugia para la expresión en el colectivo del plural de la primera persona, en los artículos que sustituyen a los posesivos, y así elude los incidentes más particularizados, aunque no las pequeñas circunstancias fácilmente compartibles a través de un léxico común. La garantía de logro en el resultado

---

23 Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*, Madrid: Visor, 2001, p. 41. Véase, también, José Jurado Morales, “Estrategias literarias para abordar la identidad en *Contradicciones, pájaros* (2001) de Ángeles Mora” en José Jurado Morales (ed.), *La poesía de Angeles Mora, op. cit.*, p. 377–394.

podría estudiarse a partir de la cantidad de veces que el siguiente poema se ha copiado, leído y transcrito en Internet:

No es fácil cambiar de casa,  
De costumbres, de amigos,  
De lunes, de balcón. [...]  
Hay cosas que no arrastra el equipaje:  
El cielo que levanta una persiana,  
El olor a tabaco de un deseo,  
Los caminos trillados de nuestro corazón.  
No es fácil deshacer las maletas un día  
En otra lluvia,  
Cambiar sin más de luna,  
De niebla, de periódico, de voces,  
De ascensor. [...]  
No, no es fácil cambiar ahora de llaves.  
Y mucho menos fácil,  
Ya sabes,  
Cambiar de amor.<sup>24</sup>

Los poemas comparten todos los elementos propios de la poesía de la experiencia, pese a las reticencias de la autora para juzgarse a sí misma dentro de la corriente, y sí solo dentro de “la otra sentimentalidad”:<sup>25</sup> el ritmo del endecasílabo, la rima libre y asonantada — hilada en la ó acentuada al final de cada estrofa, hasta llegar a “amor” —, las figuras de repetición como el tipo de anáfora con políptoton observable aquí, los paralelismos sintácticos, ciertas modificaciones de la perspectiva habitual en versos concretos, los desplazamientos calificativos, la ambientación en la vida urbana... El giro final redondea el poema al pasar, de una sucesión de objetos materiales ligados

24 Ángeles Mora, *La dama errante*, Granada: La General, 1990, p. 34; también en *Elegía y postales*, op. cit., p. 15.

25 José Luis Morante, “Ángeles Mora, Premio Nacional de Poesía”, *Clarín*, 127, 2016, p. 70–73, <<https://puentesdepapel56.blogspot.com/2019/12/angeles-mora-entrevista.html>>. (Consultado el 2-XII-2022).

al cambio, a la auténtica causa del cambio, el amor, que excede el orden puramente físico.

Lo restringido de la verdad a la que se refiere Mora en este poema, esto es, lo costoso de cambiar de relación amorosa, requiere una justificación suficiente como para alcanzar el asentimiento de una mayoría de lectores. Con maestría, la autora desplaza hasta el cierre del poema su presencia pese a suponer la idea central y el motor condicionante del resto de la composición: de este modo, al aportar en primer término la sensación de pérdida subsiguiente a verse obligado a acostumbrarse a otra vida y sugerir nostalgia, gradualmente el destinatario admite los posibles sentimientos del yo poético.

Sobre temas similares y actitud unas veces distinta y otras no, ha escrito, entre otras poetas nacidas en los sesenta, Irene Sánchez Carrón (1967): en algunos versos de *Porque no somos dioses*, Premio de Poesía Hermanos Argensola 1997, libro plagado de homenajes literarios y de recreaciones de lecturas, constata la caducidad de todo y la inútil espera del que sufre la soledad. A diferencia de Mora, el yo poético elude la añoranza del recuerdo al compararlo con el presente, y asienta una voz firme y decidida a aceptar la situación, a salir adelante sin más apoyo que la propia voluntad y el propio esfuerzo. Esa fortaleza de ánimo emerge como polo positivo del yo poético. En la enunciación, se ampara en un personaje literario, en uno de los casos, y en la forma colectiva de la primera persona, en otro. Robinsón, personaje del imaginario cultural en Occidente más allá de las páginas de un libro, simboliza una soledad radical sobrevenida. Merced a esta circunstancia, los consejos versificados pierden el efecto antipático del que se erige en maestro ante el lector: el yo poético difumina ese carácter al prestarle la voz, supuestamente, a otro cuya conocida experiencia avala lo correcto o lo útil de sus dictados y de sus afirmaciones. El ritmo del endecasílabo extendido hasta el alejandrino procura la solemnidad de la idea transmitida, apuntalada por las débiles asonancias en *a-o* y *e-o* y por las rimas internas, pues la mayor parte de los versos son libres, como la idea de la soledad que quiere subrayarse:

No hay certezas detrás de tanta espera.

Náufragos que pobláis cualquiera de las islas

De este mar de silencio, transcurridos los años,  
 Admitid de una vez que habéis sido olvidados.  
 Quizá pasaron barcos o pudieron ser sueños.  
 Escuchasteis canciones hechas de blanca espuma  
 Que venían de lejos a embriagar los sentidos.  
 No miréis más el agua.  
 El mar no es salvación,  
 Sino vuestra locura.  
 Las olas nada ofrecen.  
 Perdida ya la fe, no miréis más al mar.  
 Dirigid vuestros pasos sin dudar tierra adentro,  
 Sin añorar más suerte. Dominad vuestras islas,  
 Preparad la cosecha y recibid los frutos.  
 Levantad vuestra casa sobre firmes cimientos,  
 Como si en ella hubierais de estar hasta la muerte,  
 Esperada visita que arribará a la costa.  
 Cercioraos de estar completamente solos  
 Y ordenad la soledad sin rabia o desaliento,  
 Como si nadie hubiera de encontraros jamás.<sup>26</sup>

En el otro caso, el yo poético ostenta cierta experiencia ya:

El desamor no duele. Es visita esperada.  
 No duele el desencanto. Es tan solo algo incómodo.  
 Somos así, mortales  
 Irremediabilmente,  
 Sin duda acostumbrados  
 A que todo termine.<sup>27</sup>

Esta propuesta de autosuficiencia suele quebrarse en las poetisas. Baste con el ejemplo observable en la misma autora, en *Escenas principales de un actor secundario*, Premio Adonáis 1999. Aquí, la

26 Irene Sánchez Carrón, *Porque no somos dioses*, s.l.: Gráficas Barbastro, 1998, p. 24.

27 *Ibid.*, p. 36.

impersonalización, la universalización y los personajes dejan de ser las formas habituales de la expresión poética, y se reservan para el poema inicial, “El verdadero mérito de muchas acciones consiste en saber esperar”.<sup>28</sup> En conjunto, es una voz femenina la que describe emociones y situaciones, la que, incluso, en algún poema contradice lo propugnado por Robinsón, hasta el punto de configurar una posición tradicional femenina, dependiente de la pareja, vacía sin ella, incapaz de descubrir libertad, caminos, mayor espacio en soledad. De modo coherente, los heptasílabos y las asonancias remarcen el mundo empequeñecido en la percepción del yo poético y sugieren una reacción más afligida que airada:

—Eres libre —dijiste—.  
 Yo te miré en silencio  
 Con la expresión absurda  
 De esas viejas muñecas  
 Que se pierden un día  
 Tras haberse arrastrado  
 Por todos los caminos  
 Sin rumbo de la infancia.  
 —Puedes ir donde quieras  
 —Dijiste—. Y de repente  
 Encogieron los mapas,  
 No hubo puertas abiertas,  
 Una goma invisible  
 Borró todas las calles  
 Y entonces fue el dolor  
 Un camino sin tierra y sin orillas.<sup>29</sup>

Por lo demás, tanto en este como en otros libros no deja de exhibir la autora un lenguaje simbólico o parabólico a la manera de Juan

---

28 Irene Sánchez Carrón, *Escenas principales de un actor secundario*, Madrid: Adonáis, 2000, p. 11.

29 *Ibid.*, p. 28.

Ramón Jiménez, paisajes que en su descripción muestran sus analogías con realidades abstractas.

La ostentación de una voz potente, como exteriorización de un yo robusto y animoso, con el que fácilmente cabe identificarse en algún sentido o bien empatizar, ha podido ser una de las claves de la masiva aceptación de la poesía escrita por Raquel Lanseros (1973). Quizás uno de sus poemas más famosos, “Himno a la claridad”, del libro *Las pequeñas espinas son pequeñas*, Premio Jaén de Poesía, lo sea por la recia actitud del yo poético, no necesariamente femenino, firme en unas convicciones que se han vuelto impermeables al reconocimiento externo, en busca de una autonomía basada en cierta conciencia ética, sin la ingenuidad de creer justo el mundo. El ritmo del endecasílabo contribuye en este poema a fijar a golpe de acentos el marchamo de la idea desarrollada con toda su intensidad, una idea a la que invita a otros, indirectamente, a unirse, al volver la primera persona del singular en la segunda y en la tercera, a la mitad de la composición:

A cambio de mi vida nada acepto,  
Aunque sepa —y bien que eso me duele—  
Que no siempre es el justo el encumbrado. [...]  
Que nada nos detenga. La llamada  
Del infinito debe obedecerse.  
Soberana inquietud que nos animas,  
Enséñanos a merecer el néctar  
De estos días que nos tocan. Muéstranos  
Un modo de luchar contra el vacío  
En este dulce interludio. Que la fe  
En la alegría posible no abandone  
Ni la razón despierta ni el recuerdo. [...]  
Yo soy mi propio riesgo. Doy por cierta  
La sed de infinitud que me espolea.  
Ante el placer de respirar me postro.  
No hay verdad más profunda que la vida.<sup>30</sup>

---

30 Raquel Lanseros, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, Madrid: Hiperión, 2013, p. 72-74.

En muchas ocasiones, Raquel Lanseros opta por la impersonalidad con pretensiones universales. Aun en presencia del yo poético, desde sus primeros libros este desliza su mirada al mundo, a los demás, o reflexiona sobre las realidades externas y su repercusión. Incluso cuando procede a la inversa, y parte de una aparente circunstancia ajena para desembarcar en apariencia en la experiencia del yo, concluye con esa búsqueda generalizadora. Así se observa en un poema enmarcado en un motivo concomitante con los vistos más arriba, “La mujer herida”, cuyo desenlace traza todo un programa vital congruente con los postulados dichos:

Solamente si alguna vez amaste  
 Con uñas y con dientes  
 Sin red  
 Sin salvavidas  
 Aciertos a entender el vértigo insondable  
 Que se extiende a los pies del desengaño.

Ella creyó encontrar la fuente del principio  
 Cuando lo conoció [...]  
 Lo amó sin precipicios ni preguntas [...]  
 Porque no existe nada que perdure  
 Una noche aprendió, como tantos lo hicieran  
 Antes y después de ella,  
 Que el amor es un río con cataratas propias  
 Y remansos ajenos  
 Que siempre desemboca en el océano.  
 Míralo de este modo: la vida te ha enseñado  
 Siguiendo su costumbre de incansable maestra  
 Cómo el alma dibuja  
 Serenas cicatrices sobre viejas heridas.<sup>31</sup>

Parece referirse con su propia voz a otra mujer, relatar en tercera persona el drama del desamor, pero hacia la mitad del poema resulta

---

31 Raquel Lanseros, *Los ojos de la niebla*, Madrid: Visor, 2008, p. 11-12.

difícil disociar esa mujer de sí misma, aunque finaliza con un cambio de forma hacia un tú que puede entenderse como autorreferencial o como dirigido a la mujer mencionada en tercera persona en los primeros versos.

Por lo demás, en ese amar “sin precipicios ni preguntas”, se establece el signo de la mujer postfranquista, en una distancia radical con la mujer educada en las convenciones de otros siglos, que solo se atrevía —o debía atreverse— a entregarse a una relación después de sabidas las andanzas del pretendiente y en determinadas condiciones y previsiones.

Más frecuente ha sido el uso de distintas estrategias de impersonalización en poetas de corrientes ajenas a la de la experiencia. Ha podido apreciarse un continuo sumergirse, como se ha mencionado ya a propósito de Sánchez Carrón, en otros personajes y prestarles su voz. A veces ha supuesto una fórmula para enunciar vivencias personales similares sin necesidad de descender hasta lo íntimo, sino aprovechando el imaginario cultural, como recurso de condensación o economía expresiva. Desde la mitología clásica, más empleada por las poetas nacidas antes de 1990 —v. gr., María Sanz (1956), Aurora Luque (1962), Amalia Bautista (1962), Amalia Iglesias (1962), Encarnación Pisonero (1951), Beatriz Hernanz (1963), Ana Sofía Pérez-Bustamante (1962), Silvia Ugidos (1972), Esther Giménez (1979) o también las ya mencionadas Luisa Castro y Almudena Guzmán, entre otras muchas autoras—<sup>32</sup> hasta las series de animación en que sobresale Elena Medel (1985), pasando por los prototipos filmicos, el recurso se ha repetido tanto en libros expresamente dedicados a este juego de espejos y escondites como en poemas integrados dentro de conjuntos de otra orientación. De todos modos, no queda del todo oculta esa voz e incluso se subraya merced a tales juegos, y en esto cada poeta ha seguido sus propias pautas.

En cuanto a las formas verbales de lo impersonal o de una identidad imprecisa, han imperado en la poesía que procede de algunas

---

32 Antonio Merino, *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, Tesis doctoral, Madrid: UNED, 2015.

de las vanguardias más estimadas y cultivadas en España, sobre todo el creacionismo y el ultraísmo, como también de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez y de Guillén. Estas formas han servido y aún sirven de patrón para alzar el poema a algo universal y evitar que el lector caiga en la tentación de juzgar su contenido como algo restringido a la vivencia del poeta en tanto que individuo humano o en tanto que manifestación de egocentrismo lírico.

Constituyó marca de la poesía del silencio la búsqueda de la universalidad, la reflexión sobre las vivencias procurando encontrar en ellas la raíz de un conocimiento que las trascendiera y validara como dignas de compartirse. “Este aspecto es crucial: la poesía del silencio se asocia a la renuncia u olvido del yo mediante técnicas de diseminación, de dialogismo, de otredad, de ocultamiento”.<sup>33</sup> Quizás María José Flores Requejo (1963) sea una de las poetas que más ejemplos ofrece en sus distintos poemarios. Cabe decir que solo existe un tú y un yo claros, convencionales, abiertamente confesionales, en su primer libro, *De tu nombre y la tierra* (1984), poemario a partir del cual se suprimen en gran medida los pronombres personales y se opta por una tercera persona impersonalizada, a veces entreverada con una primera persona del plural, pero cada vez más tendente a la exposición de emociones y sentimientos desligados del yo.<sup>34</sup>

Los libros de Ada Salas, aunque haya querido esta autora desmarcarse de la estética de la poesía del silencio (*Esto no es el silencio*, 2008) en que se la había incluido —y no en vano, pues en *Variaciones en blanco*, premio Hiperión 1994, aparece el término “silencio” más de veinte veces— procuran más indagar o expandir un sentido que representarlo o afirmarlo, como certeramente ha estudiado Virtanen<sup>35</sup>;

---

33 Ramón Pérez Parejo, “Las medidas del silencio. Métrica, voz y simbología en la poesía de María José Flores Requejo”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 45, 2022, p. 247, <<https://doi.org/10.17398/2660-7301.45.237>>. (Consultado el 17-I-2023).

34 *Ibid.*, p. 248–252.

35 Ricardo Virtanen, “Ada Salas: la música de los espacios”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 46, 2020, p. 45–61.

poemas de lo nominal, de lo esencial<sup>36</sup> suponen síntesis despojadas de toda alusión incidental y, por lo tanto eluden al yo,

Lágrima  
Blanca

Ausencia pura  
Herida  
Océano de viento desangrado.<sup>37</sup>

aunque el lector lo identifique por sus déicticos. Se mueven en el filo entre la experiencia y el pensamiento y obedecen a una voz esforzada en adelantarse a dominar las amarguras con aprendizajes. Se vuelve, así, serena y digna, según una concepción clásica, sin duda perdurable:

Hiere lento  
Dolor  
pausado.  
Demórate en la espada de mi cuerpo  
Y no descanses.  
No quieras acabarme.<sup>38</sup>

El neosurrealismo<sup>39</sup> y un simbolismo aprendido en Mallarmé y en Rimbaud, con sus imágenes más o menos crípticas, sirvió en los años ochenta de mediador para evitar un desnudo completo de la voz poética, generalmente femenina, cuando se expresaba en primera

---

36 Jaime Ávila-Martínez, “Ada Salas: un lirismo en harapos”, *Images dans le Monde Ibérique et Ibéro-américain*, 6, 2013, <<https://doi.org/10.4000/agedor.826>>. (Consultado el 12-X-2022).

37 Ada Salas, *Variaciones en blanco*, Madrid: Hiperión, 1994, p. 49.

38 *Ibid.*, p. 15.

39 Quizás podría hablarse de “neoaleixandrismo”, dado que varias de las poetisas habían estudiado y se habían visto influidas por el Premio Nobel a través del magisterio de Carlos Bousoño, en la Universidad Complutense de Madrid.

persona. Como ejemplos precoces aparecieron los premiados *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* de Blanca Andreu, por Adonáis en 1980, y por Hiperión en 1986 *Los versos del eunuco* de Luisa Castro. A estos siguieron otros libros, como los de Beatriz Hernanz o Carmen Díaz Margarit (1961).

Si algo caracterizaba en sus inicios la voz de esta última, y aun se elevaba por encima de la mayoría de las poetisas de su generación, era la variedad de asuntos a los que dedicaba atención poética en *Gacelas de la selva alucinada*, hasta parecer este poemario, en cierta medida, una serie de retratos de conocidos colegas, etopeyas subjetivas realizadas conforme a las técnicas y prácticas del simbolismo, aunque también con las llamadas “imágenes visionarias” por Carlos Bousoño<sup>40</sup>. Pero, junto con este poco habitual aspecto, destacaba también el brío con que sus versos reaccionaban a las mismas situaciones que inspiraban a otras poetisas lloros, soledades o abatimientos. Su voz se alzaba potente, segura de sí y volcada al exterior, como habiendo superado cuanto lastraba a otras escritoras. Sin renunciar a la formación clásica de sus coetáneas, la utilizaba para espetar, por ejemplo:

No amarás a Eco,  
la ninfa tartamuda,  
rubio y celeste Narciso.  
Pero se vengarán de ti las Pléyades  
y te ahogarás en tu reflejo.<sup>41</sup>

Aquella voz única y enérgica merecía también ser condecorada, también proyectaba un tipo de mujer a tono con los tiempos: si quedó finalista del Premio Adonáis, en 1990, ganó el Barcarola en 1993 con *Perfil de sirenas*<sup>42</sup>. Muy consciente, con Martí, del cansancio que

40 Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético*, Madrid: Gredos, 1981<sup>2</sup>, p. 52–91. Maestro de varias generaciones de filólogos y de poetisas, entre ellos Carmen Díaz, a quien también dirigió una tesis doctoral sobre José María Hinojosa.

41 Carmen Díaz Margarit, *Gacelas de la selva alucinada*, Madrid: Rialp, 1991, p. 37.

42 Carmen Díaz Margarit, *Perfil de sirenas*, Albacete: Editora Municipal, 1994.

produce “tanto poetín que su dolor de hormiga / al Universo incalculable cuenta”, en el segundo libro, sin terminar de perder la primera persona siempre, doblaba o volteaba la perspectiva, impersonalizaba fases y momentos de las relaciones amorosas como formas de distanciamiento, con lo que se enseñoreaba de aquellas. En *Orlando o El desconcierto de las alondras*, finalista del Premio Jaime Gil de Biedma 1998, se hermanaba con las desdichas ajenas y las generalizaba como forma de servicio, y ya por entonces adoptó como empresa y objetivo el desarrollo de una voz que acogiera y reflejara solidariamente las ahogadas por el abuso y la violencia, incluso hasta confundirse con ellas. El primer tomo de *El sueño de la salamandra* constituye el mejor ejemplo. En él, la ruptura de la métrica se corresponde con el desgarró de las inocencias perdidas, sin que basten las asonancias para compensar el horror silenciado pero atisbado<sup>43</sup>.

Soy una niña muy bajita con un pelo recóndito y rizado.  
 Me desnudan y solo una hoja de parra cubre mi abandono.  
 —Parece una Eva pequeñita —ríen los amigos de mi padre,  
 Mientras enfocan el teleobjetivo  
 Junto al agua de un pantano gris y frío, metálico.  
 Cuando mi madre me encuentra levanta el aullido de un álamo.<sup>44</sup>

Frente al pudor por manifestar abiertamente la presencia de la propia voz en las tendencias poéticas no asimilables a la poesía de la experiencia o de la otra sentimentalidad, este tipo de poesía confraterniza con la llamada poesía “de la conciencia” o la de la solidaridad, así como con la llamada poesía “entrometida”, en que se perciben procesos de tipo actoral a la hora de ejercer el trabajo creativo: el yo poético abandona su propia piel para prestar su voz en primera persona a las víctimas, en el cuerpo de los poemas, en busca de una

43 Ana Isabel Ballesteros, “Carmen Díaz Margarit: ‘El sueño de la salamandra’” en *Arteshoy*, 14 de diciembre, 2020, <<https://www.arteshoy.com/?p=13323>>. (Consultado el 15-1-2023).

44 Carmen Díaz Margarit, *El sueño de la salamandra. Libro I*, Oviedo: Ars Poética, 2019, p. 50.

mayor fuerza de la que se lograría con un discurso referido. Ejemplos diferentes se presentan también en varios de los poemas de Isabel Pérez Montalbán.

Las formas de camaradería y de denuncia vistas no eximen a Díaz Margarit de cantar al amor erótico desde el primero de sus libros, aunque de modo más específico y completo en *Donde el amor inventa su infinito* y en el segundo libro de *El sueño de la salamandra*, en los que la dulzura y el afecto aquietan la fiereza de la voz, y el yo poético llega en ocasiones a extrañarse de sí mismo:

El amor es larga espera impaciente.  
Se diluye en un leve latido  
Porque en el césped es niebla que llora.  
Como si la salamandra hubiese olvidado  
Que supo vencer la muerte  
En hogueras de chips y vanidades obscenas.  
Los pétalos de rosa también pueden matar.  
Ahógame si tú quieres.<sup>45</sup>

Estos versos rememoran los de Salinas y Lorca. Pero el público y los jurados de los premios no han dejado de laurear las voces con formas de relación amorosa en algo novedosas, formas conjugadas con la actualidad, ya por mención directa, ya por ambientación, en una suerte de evolución de la poesía de la experiencia. El nuevo léxico de los vistos como jóvenes por las generaciones anteriores, los nuevos modos de reaccionar ante las modas y costumbres procuradas, suponen siempre un aliciente para la lectura y también como gancho para conectar con otros jóvenes no poetas y para introducirles en la literatura. En este sentido cabe leer los libros de Elena Medel, que descubren una mentalidad fraguada en un tipo de infancia de los nacidos en los ochenta, muy comentada en los medios y poco expuesta poéticamente en el momento de lanzarse a la palestra literaria. Se tiene la ilusión de descubrir a través de ella los esquemas mentales de sus

---

45 Carmen Díaz Margarit, *El sueño de la salamandra. Libro II*, Oviedo: Ars Poética, 2020, p. 42.

coetáneos. Y, en efecto, *Mi primer bikini*, premio Andalucía Joven 2001, aún muestra la discrepancia entre las voces antiguas que gritan “se habrá visto niña más desvergonzada”<sup>46</sup> y la niña crecida sin riendas, sin conciencia de una identidad, que ya no parece destinar a un solo objeto su fervor amoroso —al menos, no a uno en cada libro— sino que habla de amantes como de bagatelas o de muñecas, que comparte con otras muchas “ay, mis amantes pluriempleados, no lo he dicho”<sup>47</sup>; del erotismo con absoluta frivolidad, pero aún niña, aún con Heidi colgando de los versos; la niña a quien no le importa reconocer su adiestramiento en Zara y el tiempo invertido en fruslerías, pero de la que de pronto surge un sentimiento más viejo, aunque rara vez con mayor originalidad expresado:

“Discúlpeme”  
 —Sueño que le interrumpo en plena calle—  
 “Lleva usted mi corazón  
 Pegado a la suela del zapato”.  
 Y, entonces,  
 Descubro que también me envuelve  
 El violeta dulce y calmo de sus ojos.<sup>48</sup>

Interesante resulta también el reconocer el bombardeo caótico de nuestros días, la multiplicidad de ideas provenientes de cauces distintos, de voces variopintas solapándose junto con el pensamiento único y lo políticamente correcto, voces en pugna por llegar, asentarse y adueñarse de las nuevas conciencias, ya sin ejes ni asideros juzgados válidos por unanimidad. Ese guirigay se cataliza bien en el nuevo dadaísmo propugnado por Lola Nieto, cuyos poemas solo pueden fotografiarse, dada la peculiar tipografía.

---

46 Elena Medel, *Mi primer bikini*, Barcelona: DVD, 2002, p. 13.

47 *Ibid.*, p. 14.

48 *Ibid.*, p. 42.

mis voces son doscientas once en total: (1) mi voz perla acústica muda de color  
 (2) mi voz acordeona de mar da volteretas de respingo (33) mi voz tigre  
 de bengala  
 fabrica con babas de canera  
 al público  
 (18) mi voz apio es la más serena  
 (207) mi voz milonga es la más distante (89) mi voz chicharra dibuja muy bien  
 ...tres mandíbulas vociferando [...]  
 voz hipercambiante  
 hiper-inestable  
 hiper-inútil  
 hiper-mágica                      hiperventrilocua.<sup>49</sup>

En estos días, ¿cómo distinguir una voz propia de una voz aprendida, calcada, copiada del bombardeo continuo, de los estímulos permanentes sobre los que no queda tiempo para reflexionar? Incluso la poesía viene asimilando eslóganes e ideologías, y no puede pedirse a las poetisas que se desliguen del mundo en que viven.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA-MARTÍNEZ, Jaime, “Ada Salas: un lirismo en harapos”, *Images dans le Monde Ibérique et Ibéro-américain*, 6, 2013, <<https://doi.org/10.4000/agedor.826>>. (Consultado el 12-x-2022).
- BALLESTEROS, Ana Isabel, “Carmen Díaz Margarit: ‘El sueño de la salamandra’” en *Arteshoy*, 14 de diciembre, 2020, <<https://www.arteshoy.com/?p=13323>>. (Consultado el 15-I-2023).
- BELLÓN AGUILERA, José Luis, “‘Todo modo’: *Hechos y palabras* en la poesía de la experiencia”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 84 / 6, 2002, p. 797-821.

---

49 Lola Nieto, *Vozánica*, Madrid: Harpo Libros, 2018, p. 9, 10.

BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid: Gredos, 1981<sup>2</sup>.

CIMARDI, Ambra, *La poesía española postmoderna: el canon, la recepción y los medios digitales*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2022, <<https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/64362>>. (Consultado el 15—IX—2022).

DÍAZ MARGARIT, Carmen, *Gacelas de la selva alucinada*, Madrid: Rialp, 1991.

—, *Perfil de sirenas*, Albacete: Editora Municipal, 1994.

—, *El sueño de la salamandra. Libro I*, Oviedo: Ars Poética, 2019.

—, *El sueño de la salamandra. Libro II*, Oviedo: Ars Poética, 2020.

FRAGA IRIBARNE, Ana, *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, Madrid: Horas y horas, 1998.

GARCÍA LESMES, María Luz, “Penélope o la mujer isla: mito y verdad en *Ítaca* de Francisca Aguirre”, en CELMA VALERO, María Pilar y MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (eds.), *Con voz propia: la mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Burgos: Junta de Castilla y León, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, p. 315–324.

GÓMEZ, Teresa, “Ángeles Mora. De la incertidumbre, claves y contradicciones”, en JURADO MORALES, José (ed.), *La poesía de Ángeles Mora: otra manera de mirar el mundo*, Granada: Comares, 2022, p. 57–64.

GUZMÁN, Almudena, *Usted*, Madrid: Hiperión, 1986.

HORNO DELGADO, Asunción, “Lo inevitable cotidiano, la sorpresa erotizante en la poética de Almudena Guzmán”, *Iberoromania*, 39, 1994, p. 55–67.

IRAVEDRA, Araceli (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid: Visor, 2007.

—, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980–2005)*, Madrid: UNED, 2010.

ISMAIL, Rasha Ahmed, “La figura de Penélope en *Ítaca* de Francisca Aguirre como configuración de la soledad íntima y simbolismo mítico”, *Calamus Renascens: revista de humanismo y tradición clásica*, 8, 2007, p. 7–24.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, “El poema no es un juego. La construcción de la subjetividad en la poesía de Ángeles Mora”, en JURADO MORALES, José (ed.), *La poesía de Ángeles Mora: otra manera de mirar el mundo*, Granada: Comares, 2022, p. 65–78.

JURADO MORALES, José, “Estrategias literarias para abordar la identidad en *Contradicciones, pájaros* (2001) de Ángeles Mora”, en JURADO MORALES, José (ed.), *La poesía de Ángeles Mora: otra manera de mirar el mundo*, Granada: Comares, 2022, p. 377–394.

LANSEROS, Raquel, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, Madrid: Hiperión, 2013.

—, *Los ojos de la niebla*, Madrid: Visor, 2008.

MARINA SÁEZ, Rosa María, “Penélope, Ulises y la *Odisea* en la poesía española contemporánea escrita por mujeres”, en *Tropelías, Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12–14, 2001–2003, p. 271–284.

MEDEL, Elena, *Mi primer bikini*, Barcelona: DVD, 2002.

MENGÍBAR, Inmaculada, *Pantalones blancos de franela*, Madrid: Hiperión, 1994.

MERINO, Antonio, *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, Tesis doctoral, Madrid: UNED, 2015.

- MORA, Ángeles, *La dama errante*, Granada: La General, 1990.
- , *Elegía y postales*, Córdoba: Ayuntamiento / Cuadernos de la Posada 36, 1994.
- , *Contradicciones, pájaros*, Madrid: Visor, 2001.
- MORANTE, José Luis, “Ángeles Mora, Premio Nacional de Poesía”, en *Clarín*, 127, 2016, p. 70–73, <<https://puentesdepapel56.blogspot.com/2019/12/angeles-mora-entrevista.html>>. (Consultado el 2—XII—2022).
- MOYA, Micaela, *La poesía amorosa de Almudena Guzmán*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2020.
- NIETO, Lola, *Vozánica*, Madrid: Harpo Libros, 2018.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, “Las medidas del silencio. Métrica, voz y simbología en la poesía de María José Flores Requejo”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 45, 2022, p. 237–270, <<https://doi.org/10.17398/2660-7301.45.237>>. (Consultado el 17–I–2023).
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, “La voz y la escritura”, en MORA, Ángeles, *Elegía y postales*, Córdoba: Ayuntamiento / Cuadernos de la Posada 36, 1994, p. 17–18.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “‘La otra sentimentalidad’ y ‘La poesía de la experiencia’. Una aproximación”, *Álabe* 25, enero—junio 2022, p. 1–17. DOI: 10.15645/Alabe2022.25.11.
- SALAS, Ada, *Variaciones en blanco*, Madrid: Hiperión, 1994.
- SÁNCHEZ CARRÓN, Irene, *Porque no somos dioses*, s.l.: Gráficas Barbastro, 1998.
- , *Escenas principales de un actor secundario*, Madrid: Adonáis, 2000.
- SCARANO, Laura, “La poesía de Isabel Pérez Montalbán. El relato de la carencia”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 26, 2023, p. 85–108.

— (ed.), *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y antología)*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.

THOMPSON, David R., “Return to Ithaca: Contemporary Revisions of Penelope in Spanish Women’s Literature”, *Hispania*, 91 /2, 2008, p. 320–330.

VIRTANEN, Ricardo, “Ada Salas: la música de los espacios”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 46, 2020, p. 45–61.

# TRADUCCIÓN EN VOZ: ALGUNAS ARTICULACIONES

---

*Alessandro Mistrorigo*  
Universidad Ca' Foscari Venecia



No soy un teórico de la traducción. Soy apenas un traductor, aunque convencido de que, como sostenía Antoine Berman, la reflexión sobre la traducción es inescindible de la experiencia de traducir. Mi experiencia como traductor se ha dado principalmente traduciendo poesía del español —y, en pocos casos, del portugués— al italiano. La práctica de la traducción ha ido en paralelo con mis estudios académicos sobre la poesía española contemporánea y, en particular, sobre el papel de la voz de los poetas al leer sus textos dentro del lenguaje poético. En los últimos diez años, he centrado mi actividad investigadora en este tema, el de la voz en la poesía, tanto desde un punto de vista teórico como práctico: primero, grabando la voz de muchos poetas leyendo sus textos y, luego, escuchando esas grabaciones de forma crítica. El primer y más tangible —aunque quizá sería mejor decir “audible” — resultado de mi investigación es el proyecto Phonodia, un archivo en línea dedicado a las voces de los poetas, en el que se los puede escuchar leyendo algunos de sus poemas.<sup>1</sup>

El proyecto empezó en el año 2013, aunque mi interés por la voz en la poesía había comenzado antes, en 2008, justo después de la defensa de mi tesis doctoral. En aquel momento, recuerdo que empecé a preguntarme qué significaba eso de la “voz” en la poesía, qué papel podía tener dentro del lenguaje poético, cómo la lectura en voz alta podía influir en la práctica creativa de los poetas y de qué manera esa voz, física, sonora, acústica, podía interactuar con el texto del poema. Empecé, entonces, a escuchar a los poetas leyendo en voz alta sus propios poemas y a notar ciertas incongruencias con el texto impreso. Primero realicé esas escuchas atentas a partir de las grabaciones que encontraba en la red o en los CD que acompañaban algunas publicaciones y, más adelante, empecé a producir mis propias grabaciones. Fruto de ese trabajo de investigación es el libro *Phonodia, la voz de los poetas: uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (2018)

---

1 <<http://phonodia.unive.it/>>. (Consultado el 30-IV-2025).

disponible en acceso abierto.<sup>2</sup> La primera parte del libro es un ensayo en el que abordo el tema de la voz en la poesía desde un punto de vista interdisciplinario y reflexiono sobre las grabaciones de audio, ofreciendo algunos ejemplos de cómo estos materiales multimedia pueden ser útiles al discurso de la crítica literaria. La segunda parte está dedicada a las entrevistas que realicé a varios poetas españoles a los que grabé, y que responden a algunas preguntas que atañen a su relación con la propia voz.

Es mejor aquí hacer un alto y profundizar un poco más en lo que comporta la transposición de un texto poético desde el silencio de la página a la voz de un cuerpo específico —el del poeta— y qué tipo de transformaciones implica ese movimiento. Transportar un poema *en* voz es un ejercicio muy complejo, especialmente si es el poeta —es decir, el autor de ese texto, la persona que lo ha escrito— quien lo está convocando —del latín *convocāre*, unión del prefijo *con-*, ‘con’ y el verbo *vocāre*, es decir, ‘llamar’ que, a su vez, viene del término *vox*, ‘voz’. A la hora de leer en voz alta un texto propio el poeta marca “originariamente el paso de ese texto del *medio-escritura* al *medio-voz*”.<sup>3</sup> Ese paso —la acción de llevar el texto poético del silencio a la voz, de la página a la vocalidad, del espacio al tiempo— conlleva unos cambios de configuración que redefinen tanto a quien lo escucha, como a quien lo vocaliza. Se trata, por lo tanto, de una trasposición bastante problemática:

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

2 <<https://edizionicafofoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-241-3/>> (Consultado el 09-IV-2025).

3 Alessandro Mistrorigo, *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018, p. 22.

realimentación crea consecuencias tanto en términos de producción de un texto poético —hay poetisas, 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.<sup>4</sup>

Términos como *medio-escritura* y *medio-voz*, dentro de una dinámica intermedial, se refieren, por una parte, a la configuración versal que un poeta atribuye a un texto específico —es decir, la disposición de las palabras en la página, la versión canónica publicada en el libro— y, por otra, la configuración que la voz física del poeta le proporciona al mismo texto cuando lo lee en voz alta. Si superponemos estas dos configuraciones, a menudo vemos que no corresponden, que no son iguales y que, al compararlas, la voz del poeta le imprime cierto movimiento al texto. Esta relación intermedial que se establece entre la configuración textual y la acústica opera un cambio de *estatus* tanto en la persona que lee en voz alta un poema propio —es decir, el autor— como en quien escucha esa lectura en voz alta —el lector. Al articular, a través de la lectura en voz alta, un texto propio, el poeta se vuelve un “autor-lector”, mientras que el lector clásico, al utilizar *también* el canal cognitivo del oído, se transforma en un “lector oyente”. Eso ocurre especialmente cuando este último escucha y lee —¿ve?, ¿sigue con sus ojos?— de forma simultánea las dos configuraciones del mismo poema: la leída por la voz del autor y el texto canónico, siempre que ambas cohabiten en el mismo soporte, ya sea el libro con CD o la página web de un archivo digital, como es el caso de Phonodia.

El autor, entonces, se transforma en un “autor-lector” y el lector en un “lector oyente”. Sin embargo, mientras que la posición de este último es relativamente pasiva, el poeta que lee “es el que conoce más de cerca la intención del [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”; escritura y voz se originan ambas en el autor y la voz siempre “es un fenómeno de oído y

---

4 *Ibid.*, p. 22–23.

diálogo interno”.<sup>5</sup> Así que escucharse hablar es una operación tan importante como verse reflejado en el espejo: escuchar la propia voz está en la base de la construcción del “yo”, de la subjetividad individual.<sup>6</sup> También defiende la misma idea el pedagogo Lev Vygotsky cuando afirma que en la base de la formación de la consciencia está el complejo fenómeno del *inner speech*, es decir, del lenguaje interior o endofasia. Se trata de un cortocircuito que hace que, a veces, a algunos poetas no les guste nada leer en público o que lean en voz alta sus poemas con cierta reticencia. Por el contrario, también hay quienes leen con mucho placer y con la habilidad de un consumado profesional.

Estas actitudes opuestas abren un abanico de posibilidades en relación con la forma en que un poeta particular puede relacionarse con el texto y su vocalización. Esto, a mi manera de ver, nos permite conocer con mayor profundidad el quehacer de ese poeta y formular también nuevas hipótesis hermenéuticas en relación con su poesía. La vocalización de un poema por parte de quien lo ha escrito configura siempre una relación única y diferente con el texto, que afecta tanto a su expresión como a su contenido. Por eso, sugería en el libro, hay que considerar también, dentro del discurso crítico, las grabaciones de los poetas leyendo sus textos. A partir de las reflexiones de pensadores como Roland Barthes o de filósofos como Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Adriana Cavarero, etc., podemos pensar la escucha como un acto reflexivo, como un verdadero “oído filosófico” dirigido a lo que surge del acento, del tono, del timbre, de la resonancia e incluso del ruido de la voz.<sup>7</sup> Sintonizándose en el registro fenomenológico de la escucha, nuestro oído podría examinar la palabra desde la perspectiva de la voz; es decir, considerar la escucha de estos materiales como un ejercicio crítico capaz de enriquecer la

---

5 Luis Bravo, “La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia”, *SIC*, 1, 2011, p. 6–22.

6 Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge (MA): The MIT Press, 2004, p. 39.

7 Cita en Jean-Luc Nancy, *All’ascolto*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004, p. 7.

interpretación de un poema y de un autor. Escuchando atenta y críticamente las lecturas en voz alta de los poetas, se pueden interpretar ciertos elementos constitutivos no solo del texto leído o del poeta que lo lee en voz alta, sino también de su particular práctica poética.

Tuve la suerte de conocer personalmente a Pablo García Baena durante el verano de 2017. Recuerdo que, cuando fui a verle a su casa de Córdoba, yo estaba aún escribiendo el libro sobre la voz y acababa de recibir de la editorial Passigli de Florencia el encargo de traducir una muestra de sus poemas. El resultado de aquel trabajo de traducción se publicó con el título *Rumore occulto. Poesía 1949–2006* y constituye la primera antología traducida al italiano del poeta cordobés que había pertenecido al grupo de la revista *Cántico*. A raíz de aquel encargo pude conocerlo y entrevistarle. García Baena era bastante mayor y ya no veía muy bien, lo que le imposibilitaba la lectura. En aquella ocasión, no quiso leer ningún poema en voz alta para que yo lo grabara, pero me concedió una entrevista sobre su relación con la voz que incorporé al libro e incluso me ayudó a resolver algunos de los problemas a los que me estaba enfrentando en la traducción de sus textos, sobre la que había empezado a trabajar hacía relativamente poco tiempo.

La poesía de Pablo García Baena tiene un carácter bastante clásico, sobre todo desde el punto de vista de la versificación, y, cuando empecé a leerlo y traducirlo, recuerdo que sus textos me resultaban algo dificultosos, algo fríos. Obviamente, cuando le conocí no le comenté nada de esa sensación, pero, después de aquella entrevista, empecé a buscar lo que no me había concedido: las grabaciones en las que leía en voz alta algunos de sus textos. Pensaba que de esa forma quizá podría conectar mejor con ellos. Quería escuchar la voz del poeta que había conocido vocalizando sus textos para ver si así podía darme una vía de entrada a su poesía. Así que me puse a buscar en la red, en páginas web como *amediavoz.com*, *poesi.as*, *Palabra virtual*, la Biblioteca Virtual de Manuel de Cervantes y, cómo no, en la página de RTVE, donde encontré un par de programas de Radio Nacional de España en los que Pablo García Baena conversaba con los presentadores y leía algunos de sus poemas.

La antología *Rumore occulto* se compone de sesenta poemas escogidos de la obra completa de Pablo García Baena. En total, encontré catorce grabaciones, de las cuales, finalmente, para mis traducciones solo utilicé nueve. Más tarde, cuando ya la antología se había publicado, encontré otra grabación en el programa de radio “La estación azul” (RNE), donde había nuevas lecturas en voz alta del poeta. Este programa se grabó en ocasión de su último libro, *Los Campos Elíseos*, publicado en 2006, y constituía, hasta ese momento, una especie de grabación inédita que, desafortunadamente, no pude escuchar antes de terminar mi traducción. A partir de ese trabajo, en 2020, publiqué un artículo titulado “Escuchando a Pablo García Baena: notas sobre la traducción de *Rumore occulto*”, en el que, dos años después, recuperé la experiencia de ese trabajo. Lo que intentaba recobrar en ese momento era cómo la voz del poeta y su escucha me habían ayudado en la práctica de la traducción. Al escribir este artículo, me di cuenta de que no era el único que, en la labor traductora, otorgaba una importancia particular a la voz, ni mucho menos.

En *Decir casi lo mismo: la traducción como experiencia*, Umberto Eco titula un párrafo “Far sentire” con una expresión un poco ambigua, jugando a confundir el nivel literal de la acción de percibir a través del oído con el metafórico del experimentar una sensación. En ese mismo párrafo, Eco retoma el *De interpretatione recta* del humanista florentino Leonardo Bruni, quien afirma que el traductor “deve affidarsi al giudizio dell’udito per non rovinare e sconvolgere ciò che (in un testo) è espresso con eleganza e senso del ritmo”.<sup>8</sup> Aquí está claro que a Eco le interesan el sentido y el juicio del oído: hay que confiar en ese juicio para no arruinar el ritmo del texto de partida. Además, refiriéndose a unas clases de traducción que impartió en Estados Unidos, Eco afirma que, para descubrir el ritmo y traducir bien, el traductor tiene que leer el texto en voz alta si verdaderamente quiere entender dicho ritmo. Cuando yo daba clases de traducción en Inglaterra —impartía distintos tipos de traducción, técnica, legal, etc.— a mis estudiantes les proponía traducir, como ejercicio final, un poema. Les proporcionaba el texto y también la versión leída

---

8 Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani, 2003, p. 68.

por el autor. Los alumnos tenían que traducir el poema y escuchar el audio solo después de considerar la traducción más o menos completa. Todos, o casi todos, me señalaban que, al escucharlo, entendían mejor no solo el ritmo, sino el significado del poema, pudiendo confirmar o modificar la primera traducción con más seguridad.

Hay otro traductor y teórico ruso que, de alguna forma, está de acuerdo con Eco: Kornej Čukovskij, quien habla de “diseño sonoro”.<sup>9</sup> Dice que, cuando leemos un texto —especialmente un poema, pero también un texto en prosa—, se puede de alguna forma intuir el diseño sonoro del texto. Con estas palabras, Čukovskij se refiere a la manera en que un poeta utiliza el encabalgamiento y la cesura, el tipo de versificación, las repeticiones de sonido, los juegos fonosimbólicos, las onomatopeyas; es decir, todo lo que, en cierto modo, va hilvanando el ritmo de ese texto y que, a la hora de leerlo en voz alta, el traductor iría descubriendo. Hablando del ritmo, Henri Meschonnic, uno de los mayores teóricos de la traducción, dice que “dans le langage [correspond à] l’organisation du mouvement de la parole, ‘parole’ au sens de Saussure”;<sup>10</sup> es decir, ese acto lingüístico, oral, concreto, material y contingente que anticipa la escritura. Se trata de una actividad siempre individual que, en el caso de la lectura en voz alta de un poema por parte de su autor, vendría a ser, según Agamben, la tensión entre sintaxis y prosodia, escritura y voz.

En *Idea de la prosa*, el filósofo italiano muestra cómo este movimiento contrario entre, por un lado, la prosodia y la voz, que en la lectura son lo que empuja hacia adelante —el puro sonido, el puro ritmo—, y, por otro, la sintaxis de la escritura, que sería lo que, organizando el discurso, detiene y suspende ese movimiento de la voz. Esa tensión es una articulación siempre individual y procede de la actividad de la persona que proporciona al texto en cuestión su voz, es decir, que lo lee en voz alta. El traductor puede hacerlo —Eco y Čukovskij abogan por que sea el traductor quien deba hacerlo—,

9 Kornej Čukovskij, *La traduzione: una grande arte*, Venezia: Cafoscarina, 2002, p. 131.

10 Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme: des vers et des proses*, Paris: Dunod, 1998, p. 26.

pero, en mi opinión, al igual que cuando el traductor se entrevista con el autor al que está traduciendo y, gracias a su ayuda, consigue resolver los problemas que ha encontrado en su práctica de traducción, también es posible recurrir a las grabaciones con la voz del poeta que lee sus poemas para escuchar —y analizar— esa particular actividad individual, ese movimiento que su voz imprime al texto. Ese ritmo, esa tensión, esa síntesis entre sintaxis y prosodia.

El ritmo es algo performativo: todos los movimientos enunciativos son elementos fluidos, siempre diferentes y estrechamente relacionados al sujeto que los expresa y con la percepción. En su libro *Poetic Rhythm: Structure and Performance* (2012), el crítico Reuven Tsur afirma que el ritmo poético está relacionado con la percepción y que la sonorización de un poema es precisamente donde se da esa síntesis entre voz y escritura. Esta síntesis rítmica funciona tanto para quien escucha como para quien emite la voz —que, al mismo tiempo, también se está escuchando. Su estudio del ritmo se centra en las lecturas en voz alta que realizan algunos actores de la Royal Academy de textos de Shakespeare y de otros poetas clásicos de la literatura inglesa. Tsur trabaja también a partir de grabaciones, a través de las cuales consigue observar cómo estos actores resuelven los problemas en términos de tensión entre sintaxis y prosodia. Es así como consigue explicar la manera en que el ritmo poético está en relación con la *performance* del lector y que la lectura en voz alta puede estudiarse para comprender las incongruencias entre el discurso natural y el compás del verso.

He utilizado yo también esa perspectiva en mis análisis de la relación intermedial entre el texto y la vocalización del poeta, aunque, al contrario que Tsur, no he tomado en consideración las lecturas de actores profesionales, ni tampoco las de un lector cualquiera, como podría ser yo mismo, sino aquellas lecturas que en algún momento realizó el propio autor, el poeta. Y esto porque, desde mi punto de vista, lo interesante es cómo el poeta trabaja su propio texto a través de su voz, cómo lo pone *en* su voz. Quien escucha, por otra parte, siempre tiene un papel más pasivo, aunque no tanto. La reflexión de Meschonnic apunta a una escucha del ritmo poético que, según afirma, transforma toda la teoría y las prácticas del lenguaje

en pensamiento. No se trata, sin embargo, de un pensamiento puramente teórico, sino más bien de un pensamiento *en* escucha. Lo mismo que sugiere Jean-Luc Nancy en *À l'écoute* (2002). También el crítico inglés David Nowell-Smith habla de un “*auditory thinking*”, un pensamiento auditivo que se pone en relación con lo que estamos escuchando, especialmente si se trata de poesía.<sup>11</sup> El lenguaje poético, más que otros tipos de discurso, se organiza no solamente a través de la sintaxis, sino también del puro sonido de las palabras.

A la hora de escuchar las grabaciones de Pablo García Baena, me di cuenta de que, incluso como traductor, podía pensar el texto no simplemente como lenguaje *en acto*, en el sentido de algo ya formado, establecido, fijado en su representación tipográfica en la página del libro o de la pantalla. Contrariamente, podía incluir en mi práctica de traducción una idea de texto como una configuración móvil, es decir, percibirlo como lenguaje *en acción* ayudándome para ello precisamente de la vocalización del poeta. La acción del poeta que articula vocalmente el texto y lo expresa hacia fuera de sí, que lo evoca —del verbo latín *vocāre*, ‘llamar’, con el prefijo *ex-*, ‘fuera’—, lo pone en movimiento, lo anima y tensa su ritmo, hace aflorar su representación acústica, ese diseño sonoro que en transparencia revelaría las intenciones del autor, con sus competencias lingüísticas y las propiamente creativas, de las que, además, no siempre él mismo es completamente consciente.

En el artículo sobre Pablo García Baena me centraba en su manera de leer y notaba cierta monotonía en su voz, que sigue la versificación del poema de forma bastante fiel, sin imprimirles a sus textos particulares movimientos. A pesar de esa constante monotonía y lealtad al texto, en algunas grabaciones había momentos en que la voz del poeta cordobés cambiaba la versificación del poema tal y como aparece en la página del libro. Su voz hacía una pausa allá donde, en el texto, no aparece ninguna señal de una cesura, dividiendo de esa forma el versículo —marca de agua de la escritura de García

---

11 David Nowell-Smith, *On Voice in Poetry*, London: Palgrave MacMillan, 2015, p. 7.

Baena— en dos impensables hemistiquios y redistribuyendo así la métrica interna del texto. Lo mismo ocurría en otros momentos en los que la voz grabada del poeta producía inesperados encabalgamientos, a pesar de que, en general, cuando lee, García Baena es un poeta que respeta la versificación y el final del verso. Recuerdo que casi no había encabalgamientos en las lecturas que pude escuchar. Y, sin embargo, en la lectura del poema “Palacio del cinematógrafo”, compuesto por 46 versos, la voz producía 11 encabalgamientos; es decir, una vez cada cuatro versos, la voz del poeta saltaba al verso siguiente. Este tipo de movimiento termina por redefinir la métrica del poema que, si en la página aparece con un metro tradicional, *en* la voz adquiere una forma mucho más fragmentada.

Además, la voz que articula los versos de esta manera le proporciona al ritmo del poema cierta velocidad y también cierto dramatismo. Hay elementos, de hecho, a los que solo podemos acceder a través de la lectura del poeta. En este poema, que se presenta como un monólogo dramático del sujeto lírico que se dirige a su amante, la voz grabada de Pablo García Baena lo interpreta literalmente, de manera que el autor del texto se vuelve actor de sí mismo. En la aceleración de su voz, por lo tanto, se manifiesta una vez más aquella tensión entre sintaxis y métrica. Este tipo de observaciones, que en realidad se pueden descubrir solo escuchando la voz del poeta, en vivo o en sus grabaciones, a menudo proporcionan un marco de referencia sobre cómo trabaja un poeta particular y cuál es su relación con la métrica, aunque escriba en verso libre. A la hora de traducir, este tipo de información me pareció importante y me ayudó bastante en relación con ciertas decisiones.

Después de aquella experiencia, traduje otros poetas españoles, casi siempre escuchándolos en grabaciones de audio y con la intención de familiarizarme con sus voces y sus maneras de leer. El último poeta del que traduje unos textos es el valenciano Andrés Navarro. Para su participación en el festival *Incroci di Poesia Contemporanea* en la Universidad Ca' Foscari de Venecia traduje apenas cinco textos suyos, entre los que se encontraban tres que habíamos grabado en 2015 para el archivo de Phonodia. Se trata de los poemas titulados “El presente”, “Poética con perro” y otro “Poética con perro” que

pertenecen al libro *Canino* (2018). Por ejemplo, al marcar las pausas y los encabalgamientos señalados por la voz del poeta en el texto de “El presente”, descubrí algunos versos vocales muy largos que reconfiguran la disposición de los versos impresos en la página y, por lo tanto, el ritmo interno del poema. Esta estructura, que se vuelve evidente solo al oído revela al lector oyente el juego de tensiones que la página no puede mostrarle. Al compás del texto impreso se superpone otro, totalmente interno a la voz, que inerva su estructura y que a menudo tiene que ver con el momento originario —auroral y, también, aural— del poema.

Estamos delante de una especie de radiografía en que se reconocen ciertos elementos de continuidad, ciertos compases o tonos, ciertos silencios, que forman parte de su quehacer poético. En este caso específico, para mi traducción he tenido en cuenta esta estructura en transparencia que se revela solo a la escucha, intentando reproducir el mismo compás también en la lengua de destino, el italiano. Por ejemplo, en la primera mitad del verso 10, donde el texto español dice “sacudo manteles [...]” (v. 10) añadí una sílaba, ya que, en italiano, el verbo “scrollare” cuenta una sílaba menos. Le añadí el artículo determinativo “le” para que tanto la dimensión del hemistiquio como el ritmo se asemejaran lo más posible al original, traducéndolo como «scrollo le tovaglie [...]» (v. 10). En este caso, fue la voz del poeta la que me mostró donde se podía insertar esa sílaba.

Lo que llama la atención en el caso del primero de los dos poemas titulados “Poética con perro” es que hay ciertas incongruencias entre la versión vocal del poeta y el texto publicado en 2018. El dato no es de extrañar, ya que la grabación recoge la lectura que el poeta realizó casi tres años antes de la publicación del libro. La versión del texto que traduje es, obviamente, la que se encuentra publicada. Sin embargo, la voz grabada deja que aflore a nuestro oído una versión anterior a la que sería la canónica: una versión que podría relacionarse con una fase del manuscrito que existiría en el momento de la lectura y que, una vez más, se superpone casi en transparencia al poema. Al igual que un *autógrafo* cuando se habla de un manuscrito, aquí estaríamos delante de un *autófono* —el término es de Joan Ramon Veny-Mesquida—, con una serie de variantes que nos abren una ventana hacia el proceso creador de aquel poeta. Un ejemplo es

## POÉTICA CON PERRO

*Plano, EE. UU.*

El muñón era obra de un auténtico  
maestro de la amputación.

No sabes lo que es celebrar Acción de Gracias  
en esa piscina a las afueras de Plano  
con un perro trípode que avanza  
y da vueltas sin resuello, un perro rengo,  
o manco, excéntrico fornicador  
sólo apreciado por las niñas  
de las mansiones cercanas, chucho altivo  
que esquivaba un parasol o retrocede  
y te mira a los ojos queriendo entender algo  
en lugar de ocultar algo, las orejas en uve,  
el rabo indiferente, tan incapaz de agraviar  
lo que no puede ser agraviado por un perro.<sup>12</sup>

---

la palabra “amputación”, que en el comienzo del poema aparece dos veces: al principio del dístico y al final. Escuchando la lectura del poeta, es una repetición que resulta bastante pesada y, de hecho, en la versión final del poema la primera ocurrencia deja espacio a un sinónimo, “muñón”, que junto con el cambio “verdadero” (palabra paroxítona) > “auténtico” (palabra esdrújula), permite que el primer verso sea un endecasílabo s (sin sinalefa) y que el dístico inicial resulte mucho más leve, incluso al leerlo en voz alta. Aquí el poema en su versión canónica, es decir, tal y como se publicó en *Canino* en 2018, y con los cambios de la versión vocal grabada en 2015 [supra].

En la representación del texto, las palabras tachadas corresponden a la versión del *autófono* de 2015 más tarde sustituidas con las palabras en negrita en la versión del libro. También en la lectura del segundo poema titulado “Poética con perro”, hay sorpresas. Al comienzo,

---

12 Andrés Navarro, *Canino*, Valencia: Editorial Pre-Textos, 2018, p. 15.

## POÉTICA CON PERRO

*Plano, Texas EE. UU.*

La amputación era perfecta **El muñón era** | obra de un verdadero **auténtico** >  
maestro de la amputación.

No sabes | lo que es celebrar Acción de Gracias |  
en esa piscina a las afueras de Plano |  
con un perro trípode que avanza >  
y da vueltas sin resuello, | un perro rengo, |  
o manco, | excéntrico fornicador >  
sólo apreciado por las niñas >  
de las mansiones ~~vecinas~~ **cercanas**, | chucho altivo |  
que esquivo ~~una sombrilla~~ **un parasol** o retrocede |  
y te mira a los ojos ~~buscando encontrar~~ **queriendo entender** algo |  
en lugar | de ocultar algo, | las orejas en uve, |  
el rabo | indiferente, | tan incapaz de agraviar |  
lo que no puede ser agraviado | por un perro. |

Sí lo sabes. | <sup>13</sup>

Andrés Navarro lee el título del poema y aparece un adjetivo numeral: “Segunda poética con perro”. En la edición de Pre-Textos, el numeral desaparece y se da la anomalía —decidida por el mismo autor— de encontrar en la misma colección dos poemas diferentes con el mismo título. Aquí también hubo que traducir el texto a partir de su versión definitiva; y, sin embargo, en el proceso de traducción siempre me parece interesante considerar el *autófono*, escuchando las variantes que nos revela la voz del poeta. En este caso solo son dos y, a primera vista, no cambian demasiado. Me refiero a las que se encuentran en el verso 4 y en el verso 12. Aquí el poema en su versión canónica de 2018 y con los cambios de la versión vocal de 2015:

13 <[https://pric.unive.it/progetti/phonodia/home/default-title?tx\\_news\\_pi1%Baction%D=detail&tx\\_news\\_pi1%Bcontroller%D=News&tx\\_news\\_pi1%Bnews%D=13&cHash=7329c713518b6197d9f3fb152f867d00](https://pric.unive.it/progetti/phonodia/home/default-title?tx_news_pi1%Baction%D=detail&tx_news_pi1%Bcontroller%D=News&tx_news_pi1%Bnews%D=13&cHash=7329c713518b6197d9f3fb152f867d00)>  
(Consultado el 09-IV-2026)

## POÉTICA CON PERRO

El hermano

de Carlos Martínez Rivas

se suicidó comiendo sal,

como si hubiese querido desalarla.

Toda la tarde ladró el perro

casi ciego

a las sombras cambiantes

de las ramas del jícaro.

El experto llegó el último. Muy serio

procedió a levantar

primero un párpado, luego el otro,

enfocando con una linterna.<sup>14</sup>~~SEGUNDA~~ POÉTICA CON PERRO

El hermano |

de Carlos Martínez Rivas |

se suicidó comiendo sal, |

como si hubiese **podido querido** desalarla. |

Toda la tarde ladró el perro &gt;

casi ciego |

a las sombras cambiantes &gt;

de las ramas del jícaro. |

El experto llegó el último. | Muy serio |

procedió a levantar &gt;

primero un párpado, | luego el otro, |

~~ayudado~~ **enfocando** con una linterna. |<sup>15</sup>

En el v. 4, «como si hubiese **podido querido** desalarla.», la sustitución del verbo no cambia nada a nivel métrico-rítmico, pero sí a nivel semántico. Una posibilidad se transforma en la voluntad del agente, lo cual aumenta la carga trágica que tiene la acción absurda que el yo poético decide relatar al comienzo del poema. También en el último verso del poema cambia el verbo, «~~ayudado~~ *enfocando* con una linterna.» (v. 12): “enfocar” sustituye a “ayudar”, sin que eso cambie la estructura métrico-rítmica del verso. Lo que cambia es el tiempo verbal: se pasa de un participio pasado a un gerundio, de una acción terminada, que en este caso tiene una función adjetival, a una acción aún en progreso, es decir, que está ocurriendo en el momento en que se lee el poema. Este cambio también aumenta la carga trágica del poema.

Finalmente, en la estrofa central, la voz del poeta hace hincapié en dos encabalgamientos: en los versos 5 y 6, «Toda la tarde ladró el

14 Andrés Navarro, *Canino*, Valencia: Editorial Pre-Textos, 2018, p. 25.

15 <[https://pric.unive.it/progetti/phonodia/home/default-title?tx\\_news\\_pi1%Baction%D=detail&tx\\_news\\_pi1%Bcontroller%D=News&tx\\_news\\_pi1%Bnews%D=14&cHash=fc277e282f7998b6ad842d841a92c296](https://pric.unive.it/progetti/phonodia/home/default-title?tx_news_pi1%Baction%D=detail&tx_news_pi1%Bcontroller%D=News&tx_news_pi1%Bnews%D=14&cHash=fc277e282f7998b6ad842d841a92c296)> (Consultado el 09-IV-2026).

perro > casi ciego», y en los versos 7 y 8, «a las sombras cambiantes > de las ramas del júcaro». Este segundo verso vocal corresponde a un alejandrino (a | las | som | bras | cam | bian | tes | de | las | ra | mas | del | jí | ca | ro = 14 sílabas, acentos en 3, 6, 10 y 13), pero también el primero, a pesar de que la distribución de los acentos no sigue el patrón tradicional de este tipo de verso, si se rompe la sinalefa entre la 7ª y 8ª sílaba (To | da | la | tar | de | la | dró / el | pe | rro | ca | si | cie | go = 14 sílabas, acentos en 1, 4, 7 y 9 y 13), puede considerarse un alejandrino. Siempre en este poema, la voz de Andrés Navarro convoca un último encabalgamiento que se articula entre los versos 9 y 10 cuando dice «procedió a levantar > primero un párpado,» que, a la escucha, se muestra como un endecasílabo (pro | ce | dió\_a | le | van | tar | pri | me | ro\_un | pár | pa | do = 11 sílabas, acento en 3, 6, 8 y 10). Estas observaciones, realizadas a partir de la escucha de la voz de Andrés Navarro leyendo sus poemas, muestran cómo, aunque la versificación en la página aparece muy fragmentada, en realidad este poeta no renuncia a utilizar estructuras métricas tradicionales.

Para terminar, lo único que quizá puedo añadir es que, cuando quiero trabajar sobre un poeta español, ya sea que deba traducirlo o simplemente estudiarlo, si no lo he grabado yo mismo para el archivo de la página de Phonodia, busco siempre en la red sus lecturas en voz alta. Como es sabido, Internet es un maremágnum de documentos donde se puede encontrar muchísimo material multimedia —tanto de video, como de audio— en diferentes plataformas —YouTube, Facebook, Instagram, TikTok, SoundCloud, etc.— o en páginas web especialmente dedicadas. Casi siempre hay que desconfiar de lo que se encuentra: en muchos casos no hay ninguna información con respecto al documento que hemos encontrado o, a menudo, quien lee el texto no es el poeta que lo ha escrito. Sin embargo, junto a Phonodia, en la red existen también otros archivos y proyectos de investigación serios sobre la voz de los poetas que pueden ayudar de manera concreta a la hora de entrar en la atmósfera cognitiva del lenguaje poético de un poeta específico, para conocer más en profundidad su diseño sonoro, el que aflora en la superficie de su voz a través de sus lecturas e informa, entre otras prácticas, también la traducción.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Idea de la prosa*, Barcelona: Ediciones Península, 1989.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.
- BERMAN, Antoine, *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, Buenos Aires: Dedalus, 2014.
- BRAVO, Luis, “La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia”, *SIC*, 1 / 2011, p. 6-22.
- CAVARERO, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli, 2003.
- ČUKOVSKIJ, Kornej, *La traduzione: una grande arte*, Venezia: Cafoscarina, 2002.
- DESSONS, Gérard y MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme: des vers et des proses*, Paris: Dunod, 1998.
- DOLAR, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge (MA): The MIT Press, 2004.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani, 2003.
- GARCÍA BAENA, Pablo, *Rumore occulto. Poesie 1946–2006*, Firenze: Passigli, 2018.
- MISTRORIGO, Alessandro, *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018.
- , “Escuchando a Pablo García Baena. Notas sobre la traducción de *Rumore occulto*”, *Rassegna iberistica*, 43, núm. 114 (diciembre), 2020, p. 259–273.

NANCY, Jean-Luc, *All'ascolto* [2002], Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004.

NAVARRO, Andrés, *Canino*, Valencia: Ore-textos, 2018.

NOWELL-SMITH, David, *On Voice in Poetry. The Work of Animation*, London: Palgrave MacMillan, 2015.

TSUR Reuven, *Poetic Rhythm: Structure and Performance —An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Brighton: Sussex Academic Press, 2012.

VENY-MESQUIDA, Joan Ramón, “El papel de las grabaciones sonoras con la voz de los escritores en la filología de autor”, *Ínsula*, 861, 2018, p. 25–31.

VYGOTSKY, Lev S., *Thought and Language*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1986.



# DE LA VOZ POÉTICA A LA VOZ TRADUCIDA (UN DIÁLOGO)

---

*Carolina Massola*

*Yves Roullière*



Nos proponemos, en primera instancia, y a partir de una primera exposición individual, reflexionar acerca de la voz poética, para luego dialogar a partir de los problemas planteados a propósito de la práctica de traducir en torno a la experiencia de la voz del poema abordada desde dos orillas —la lengua de partida y la lengua meta—, en este caso, del texto fuente en español rioplatense (Argentina) a la lengua meta en francés.

#### LA VOZ DEL TRADUCTOR-POETA (YVES ROULLIÈRE)

En 1982, *annus mirabilis*, yo cumplía 17 años cuando en una librería del Barrio Gótico de Barcelona, abrí un libro de un autor todavía vivo que no conocía: José Bergamín. Y lo que leí en este momento cambió mi vida. Se trata de su famoso ensayo de 1930 titulado *La decadencia del analfabetismo*. Cito sus primeros párrafos:

Todos los niños, mientras lo son, son analfabetos.

El niño no puede empezar a aprender las letras del alfabeto, no puede empezar a aprender a leer y a escribir hasta que no empieza a tener eso que se llama, justamente, uso de razón; uso de razón que cuando ese niño se haga, si se hace, hombre alfabético, hombre de letras, será seguramente abuso; el uso y abuso de la razón es, en definitiva, la utilización racional, la razón práctica; porque no es que el niño no tenga razón antes de usarla, antes de

saber para lo que va a servirle o para lo que la va a utilizar prácticamente —no se puede usar lo que no se tiene—, es que tiene una razón intacta, espiritualmente inmaculada, una razón pura: esto es, una razón analfabeta. Y esta es su bienaventuranza. No es que no pueda conocer el mundo, sino que lo conoce puramente: de un modo espiritual exclusivo, y no literal o letrado o literaturizado todavía. La razón del niño es una razón puramente espiritual: poética. El niño piensa solamente en imágenes como, según Goethe, hace la poesía: y piensa imaginativamente, sin duda, aun antes de vocalizar su pensamiento; y cuando lo empieza a vocalizar, grita. Dice San Agustín, que un llanto, un gemido, son una voz: que lo es también un grito; el niño dice *a voz en grito* su pensamiento. Y empieza a entender *de viva voz* el nuestro, mucho antes de usar, de utilizar, su razón pura: de impurificarla.

— ¿Y qué hace el niño con su razón, si no la usa, si no la utiliza?  
— ¿Que qué hace? Pues, lo que hace con todo: jugar. Juega.

El pensamiento es todavía en el niño, mientras es niño, un estado de juego. Y el estado de juego es, siempre, en el niño, un estado de gracia.<sup>1</sup>

- 
- 1 José Bergamín, “La decadencia del analfabetismo”, *Cruz y raya*, 3, 15 de junio de 1933, p. 63–64; reedición en J. Bergamín, *La importancia del Demonio y otras cosas sin importancia*, Madrid: Ediciones Júcar, 1974, p. 33–34. Traducción: “Tous les enfants, tant qu’ils le sont, sont des analphabètes. / L’enfant ne peut commencer à apprendre les lettres de l’alphabet, il ne peut commencer à apprendre à lire et à écrire avant de commencer à avoir ce qu’on appelle justement l’usage de la raison qui, quand cet enfant deviendra, s’il le devient, homme alphabétique, homme de lettres, sera certainement un abus; l’us et l’abus de la raison est, en définitive, l’utilisation rationnelle, la raison pratique; non que l’enfant n’ait point de raison avant d’en user, avant de savoir à quoi elle va lui servir et pour quoi il va l’utiliser pratiquement — on ne peut user de ce qu’on n’a pas —, mais il a une raison intacte, spirituellement immaculée, une raison pure, autrement dit une raison analphabète. Et telle est sa béatitude. Non qu’il ne puisse connaître le monde, mais il le connaît purement, d’une manière exclusivement spirituelle et non encore littérale, lettrée ou littéralisée. La raison de l’enfant est une raison purement spirituelle, poétique. L’enfant ne pense qu’en images comme, selon Goethe, la poésie, et il pense imaginativement, sans doute, avant même d’énoncer sa pensée de vive voix — et dès qu’il commence

Este texto actuó como un choque para mí, o sea una conmoción, como si por primera vez yo escuchara mi propia voz, y luego de tantos años, esta filosofía, esta mística, o sea esta poética, aún son mías. Me reveló Bergamín no solo la razón analfabeta, sino también las voces populares como fuente de todas las voces poéticas. En esta transferencia de voces españolas a posibles ecos franceses, me enfrenté, como todo traductor, a problemas lingüísticos: interpretar, desverbalizar, reexpresar. Pero confieso que me enfrenté primero a un problema de boca o, por así decirlo, de boca a boca. Para que salga *la voz en grito*, que traduce el pensamiento poético, es preciso pasar por una boca, y el idioma español necesita una boca muy despegada, necesita hablar con toda la boca, a boca llena, o sea con la boca muy abierta. Y cuando esta boca anda por la boca gala se hace, por lo general, pequeña, chiquita, semiabierta, *una voz sin grito*... Esta diferencia de apertura bucal, obviamente, tiene muchas consecuencias, más allá de la pronunciación. Abre nuevos caminos dentro del lenguaje de llegada —aquí el francés— dentro de su propio pensamiento poético.

Me limitaré a cinco ejemplos de voces poéticas que tuve que traducir de buen o mal grado.

#### DE LOPE DE VEGA

A DON PATRICIO RAMÍREZ DE AHUMADO Y PARILLA

1. *Lope de Vega*, abiertamente solar, dionisiaco, a pesar de toda la oscuridad reinante. Tuve que formular lo solar en el idioma francés que tolera sobre todo el claro-oscuro en su *habitus* cultural. Cito

---

à l'énoncer, il crie. Saint Augustin dit que la plainte, le gémissement, est une haute voix, c'est-à-dire un cri. L'enfant crie sa pensée à haute voix. Et il commence à comprendre la nôtre de vive voix bien avant d'user, d'utiliser, sa raison pure, de la rendre impure. / — Et que fait l'enfant avec sa raison s'il n'en use pas, s'il ne l'utilise pas ? / — Qu'est-ce qu'il fait ? Eh bien, ce qu'il fait avec tout: jouer. Il joue. / La pensée est encore chez l'enfant, tant qu'il est enfant, un état de jeu. Et l'état de jeu est toujours, chez l'enfant, un état de grâce" (trad. Yves Roullière; cf. trad. Florence Delay, Paris: La Délirante, 1988, p. 9-11).

entre muchas otras una réplica de D. Juan, protagonista del *Premio del bien hablar* (III, 3):

La fuerza de esa alegría  
hace pensar desatinos.  
Esta ciudad generosa  
fuera mi patria; saliera  
al alba, pero no fuera,  
a buscar jazmín y rosa  
al campo, sino a mi lado,  
porque lo hallara en tu cara,  
y yo en tus ojos hallara  
luz serena y sol dorado.  
Viera regalada mesa,  
tan alegre, al mediodía,  
que de tanta dicha mía  
aun a mí propio me pesa.  
Cuando la noche en su abismo  
cerrara el cielo español,  
durmiera yo con el sol  
antípoda de mí mismo<sup>2</sup>.

---

2 Lope de Vega, *El premio del bien hablar* [¿1615?], Madrid: Librería del Castillo, 1804, p. 307, citado por José Bergamín en *Mangas y capirotos: España en su laberinto teatral del XVII*, Madrid: Plutarco, 1933, p. 140. Traducción: “La force de cette joie / nous fait perdre tout bon sens. / Que cette ville généreuse / soit ma patrie ; qu’elle sorte / à l’aube, mais que ce ne soit point, / pour chercher le jasmin et la rose, / dans les champs, mais à mes côtés, / pour qu’elle les trouve en ton visage, / et qu’en tes yeux je trouve, moi, / lumière sereine et soleil doré. / Qu’elle voie une copieuse table / si gaie à l’heure de midi / qu’il n’est jusqu’à mon bonheur / qui ne me soit pesant. / Quand la nuit dans son abîme / couvrira le ciel espagnol, / je dormirai avec le soleil, / antipode de moi-même” (trad. Yves Roullière, dans *L’Espagne en son labyrinthe théâtral du XVII<sup>e</sup> siècle*, suivi de *La plus légère idée de Lope*, Combas: Éditions de l’Éclat, 1992, p. 97). Bergamín cita solamente los cuatro últimos versos. Restituyo el monólogo casi por entero como suelo hacer en nota para tomar en cuenta el contexto de la cita, aun corta.

2. *Joselito*, el torero Joselito, abiertamente alegre, peligrosamente alegre, que tuve que traducir en un idioma que no valoriza el genio coloquial, analfabeto, como parte integrante de la poesía, por preferir los matices de la letra. Cito un pasaje de la entrevista de Joselito otorgada a José López Pinillos en 1917:

—Y a torear de capa, ¿cómo ha aprendido usted? Hace un año sus verónicas eran vulgarísimas. Y ahora... [...].

—Ahora —exclama— se puen ver, ¿no?... Mi trabaiyo me ha costao. Una de enrabiarme, y una de fijarme, y una de ensayar... Pero como to se aprende... En Saragosa —también eso ha sío bonito— le he dao a un toro ocho verónicas en una.

—¿Cómo es eso?

—Mu sensiyo: no dejándolo ir. Le di la primera por la derecha, y al rematarla, teniendo al animá en los vueliyos der capote, bajé el brazo derecho, levanté el izquierdo, giré un poco y di la segunda, y templando y empapando repetí la suerte, y así yegué a la ortava. Fijese usté.

Y Joselito coge un pañuelo y torea a una res invisible, quebrando la cintura, moviendo con elegante lentitud los brazos y subiéndolos y bajándolos alternativamente para despedirla, sujetarla y recogerla, mientras explica la lección:

—¿Ve usté?... La primera. Y ahora mu templáito, la segunda; y ahora, toavía más templao, la tersera; y en seguía, ¡ju!, sin miedo, clavao, la cuarta; y después, lo mismito, con los pitones en el vientre, la quinta; y luego, duro con la sesta y la sétima, borracho uno mismo con ese entusiasmo que da er toreo, y, por fin, la ortava, porque er toro ya no pasó más... ¡Fue también una cosa presiosísima! Crea usté que, menos el estilo, la grasia que ca uno trae ar mundo, se aprendre tó.<sup>3</sup>

---

3 José López Pinillos (*Pármemo*), *Pesetas, palmadas, cogidas y palos: lo que confiesan los toreros* [1917], Madrid: Turner, 1994, p. 15-16; citado por Bergamín en "Fijeza y mudanza del toreo" [1962], en *De una España peregrina*, Madrid: Al-Borak, 1972, p. 151-152. Traducción: "— Et à toréer à la cape, comment avez-vous appris ? Il y a un an, vos véroniques étaient très vulgaires. Et maintenant... / — Maintenant — s'exclame-t-il — ça se laisse voir, pas vrai ?..."

3. *Miguel de Unamuno*, abiertamente desesperado, carnalmente desesperado, que tuvo que introducir en un idioma que tiende a considerar la desesperación tan sólo como un estado de ánimo, una *cosa mentale*, como en este poema escrito en París:

Si caigo aquí, sobre esa tierra verde,  
mollar y tibia de la dulce Francia,  
si caigo aquí donde el hastío muerde  
celado en rosas de sutil fragancia,  
si caigo aquí, oficina del buen gusto  
donde sólo el olvido da consuelo,  
llevad mi cuerpo al maternal y adusto  
páramo que se hermana con el cielo.  
Llevadlo a la jugosa enjuta roca  
que avara da sus frutos de secano,  
tape su polvo mi sedienta boca  
que en sed de amor se ha consumido en vano;  
esta boca de Dios con que he maldito

---

Ça m'a coûté bien du travail. J'ai dû un : enrager ; deux : m'appliquer ; trois : répéter... Mais comme tout s'apprend... À Saragosse — ça aussi, ç'a été bien beau —, j'ai fait huit véroniques à un taureau en une seule. / — Comment cela ? / — Tout simple : en ne le laissant pas partir. Je lui ai fait la première par la droite, et une fois terminée, en tenant l'animal dans les flottements de la cape, j'ai baissé le bras droit, levé le gauche, tourné un peu et fait la deuxième, et tout en l'adaptant et l'imprégnant au leurre, j'ai répété la passe et ainsi de suite jusqu'à la huitième... Regardez bien. / Et Joselito prend un mouchoir et torée une bête invisible en cambrant la taille, en bougeant les bras avec lenteur, élégance, et les levant et les baissant alternativement pour la lancer, la soumettre et la chercher, tandis qu'il explique la leçon : / — Vous voyez ?... La première. Et maintenant, tout doux, la deuxième ; et maintenant, encore plus doux, la troisième ; et d'un coup, zou !, sans peur, planté là, la quatrième ; et puis tout pareil, les cornes au ventre, la cinquième ; et puis, dur avec la sixième et la septième, ivre de cet enthousiasme que donne le combat, et pour finir la huitième, car le taureau ne passait déjà plus... Ç'a été aussi une chose magnifique ! Croyez-moi : sauf le style, sauf la grâce que chacun apporte au monde, tout s'apprend" (trad. Yves Roullière, dans José Bergamín, *Le Toreo, question palpitante*, Saint-Sulpice-la-Pointe: Les Fondateurs de briques, 2012, p. 141–142).

bendiciendo a mi patria envilecida,  
 esta boca en que Dios me puso el grito  
 que ha sido toda el alma de mi vida;  
 este cráter que al fuego de mi entraña  
 le da respiro de aire y clara lumbre,  
 fuego que del abismo de mi España  
 trepó a mi boca como a altiva cumbre...<sup>4</sup>

4. *Cipriano*, “cajista de imprenta, que vale más que pesa”, y abier-  
 tamente pesado al bailar con su novia —la cual le llama la atención  
 de esta manera:

¡Ay, Cipriano, Cipriano, Cipriano,  
 no bajas más la mano, no seas exagerao!  
 Si no bailas con más comedimiento,  
 al primer movimiento, te lo has ganao.<sup>5</sup>

4 Miguel de Unamuno, *Romancero del destierro: entre París y Hendaya* (1925–1927), Bilbao: Ediciones del Sitio, 1982, p. 63. Traducción: “Si je tombe ici, sur cette terre verte, / tiède et meuble de la douce France, / si je tombe ici où l’ennui mord / celé en des roses au subtil parfum, / si je tombe ici, officine du bon goût / où l’oubli seul donne réconfort, / portez mon corps au maternel et austère / espace qui fraternise avec le ciel. / Portez-le à la juteuse maigre roche / qui donne avare ses fruits desséchés, / que sa poussière couvre ma bouche assoiffée / qui en soif d’amour s’est en vain consumée ; / cette bouche de Dieu par laquelle j’ai maudit / en la bénissant ma patrie avilie, / cette bouche où Dieu m’a mis le cri / qui a été toute l’âme de ma vie ; / ce cratère qui au feu de mes entrailles / lui laisse un répit d’air et de claire lueur, / feu qui de l’abîme de ma chère Espagne / à ma bouche grimpa comme à fier sommet” (trad. Yves Roullière, *Arpa. Revue de poésie*, Clermont-Ferrand, marzo de 2016, p. 16).

5 Variante bergaminiana del chotis *Ay, Cipriano*, de Juan Martínez Abades (1862–1920). Traducción: “Ah, Cipriano, Cipriano, Cipriano, / ne descends pas la main plus bas, n’exagère pas ! / Si tu ne dances pas avec plus de retenue, / au premier mouvement, tu t’en prends une” (trad. Yves Roullière, dans José Bergamín, *Le Toreo...*, op. cit., p. 55 et 245). Para la buena comprensión rítmica y terminológica de este cuplé, nos pareció irrenunciable recurrir a las versiones más genuinamente sicalípticas de Úrsula López (1870–1966) (<https://www.youtube.com/watch?v=rzuOTgdwD6c>) y Olga Ramos (1918–2005) (<https://www.youtube.com/watch?v=lxMWFZFrQxA>).

Aquí la dificultad para el traductor reside en la doble acepción que Bergamín impone a este cuplé inmemorial: traspone esta reacción de una “doña Mírame y no me toques” a la del público de la Monumental de la Ciudad de Méjico a finales de 1944, público que recordaba este cuplé al famélico, exhausto Antonio Bienvenida, uno de los primeros toreros españoles autorizados a torear en Méjico en la postguerra. “Bajar la mano” frente al toro le permitía achicarlo, debilitarlo mentalmente por así decirlo, para matarlo sin correr mucho riesgo —de modo que este torero se transforma en un “don Mírame y no me toques” por antonomasia. Esta doble acepción, esta confluencia españolísima del trato con la mujer y del trato con el toro resulta casi imposible que sugerir en un idioma como el francés tan experto en tiquismiquis y a la vez tan poco inclinado a mandar cualquier varón al cuerno.

5. *Don Patricio Ramírez de Ahumado y Parilla*, protagonista de la novela de José Bergamín titulada *El tostadero de don Patricio* (1943) y muy abiertamente tonto, pero tonto de remate. El *Quijote* posibilitó expresar la tontería que cada uno lleva en sí. En efecto, según esta escuela españolísima, mejor asumir y por lo tanto dominar nuestra idiotez que tragarla y dejarla libre para moverse, so pena demoledora de que se introduzca en lo más noble que queremos compartir. Entre los herederos de este aspecto del *Quijote*, se cuentan Unamuno y sus sonetos de amor malísimos recogidos en *Teresa* (1924) o, caso famoso, Antonio Machado con Abel Martín, doble perogrullesco del sabio Juan de Mairena; o el don Patricio de Bergamín.

Los ejemplos que voy a leer huelen a pastiches pero no lo son en absoluto: son los poemas más serios del mundo. Tenemos que leerlos como se leen obras maestras. De modo que, a su escucha, está prohibido reírse, solo, si queréis, llorar o mejor, compadecerse del pobrecito traductor a quien se puede responsabilizar la debilidad o nulidad absoluta de estos versos. Inútil es decir que la poesía francesa no se elevó todavía a este grado de conocimiento de la mente humana: prefiere callarla, a pesar de tener en la novela el más grande explorador de la *bêtise* y gran lector del *Quijote* bajo este aspecto: Gustave Flaubert, con *Madame Bovary* y *Bouvard et Pécuchet*.

Ahí vienen unas muestras del arte de Don Patricio:

Cada vez que paso y miro  
los sitios acostumbrados,  
me arrodivillo y los venero  
como si fueran sagrados.

“Y esa Lola, ¿cuál será?”  
¿La que se quedaba sola?  
¿La que se soltó la cola  
y se coló de verdad?

Si es zarzuelero el amor  
(majeza y chulapería)  
el sainete es lo mejor.  
Lo malo es la tontería  
de creerlo lo peor.  
¿Majeza es majadería?  
—¿Tan corto me lo fiáis?—  
¿Qué largos cabos atáis  
a quien ningunos os fía!

¡Atar cabos! ¡Atar cabos!  
¡Atar moscas por los rabos!

Si la cabeza es que sí  
y el corazón es que nó,  
todo lo que me dijiste  
se quedará entre los dos.

Si el corazón es que sí  
y la cabeza es que nó,  
todo lo que no te dije  
lo sabrá tu corazón.<sup>6</sup>

---

6 José Bergamín, *El tostadero de don Patricio*, en *El pasajero: peregrino español en América (México, 1943–1944)*, A Coruña: Ediciós do Castro, 2005, p. 345

## DE RICARDO PASEYRO A CAROLINA MASSOLA

En los años 90, conocí en París a uno de los discípulos uruguayos de José Bergamín: Ricardo Paseyro (1925–2009). Su poesía, que asume su deuda hacia el Rafael Alberti de las *Baladas y canciones del Paraná* [1954], me impresionó tanto que traduje dos libros suyos.<sup>7</sup> Y era la primera vez que yo traducía a un poeta vivo. Luego crucé en espíritu el Río de la Plata y empecé a traducir a poetas argentinos de pura cepa: Horacio Castillo, Leandro Calle y Carolina Massola.<sup>8</sup> Poetas muy distintos, pero que se caracterizan por ser ellos mismos traductores y, circunstancia agravante, francófilos.

Con ellos, entonces, la diferencia cultural se declina de manera distinta a la de los españoles. Los más ancianos (Paseyro y Castillo, ya fallecidos) dependían de la cultura española: el viaje a España, el encuentro con poetas y escritores españoles *in situ*, fue verdaderamente, para ellos, un viaje iniciático, necesario. En cambio, los

---

y 347–349. Traducción: “Chaque fois que je passe et regarde / les places habituelles, / je m’agenouille et les vénère / comme étant sacramentelles.” / “Et cette Lola, laquelle est-ce ? / Celle qui demeurerait seule ? / Ou celle qui fit une fin / et fila le parfait amour ?” “Si de la zarzuela vient l’amour / (désinvolture et canaillerie), / la saynète est des meilleures. / Ce qui est mal, c’est l’idiotie / de la croire pire entre toutes. // Être désinvolté est-il inepte ? — Vous fiez-vous si peu à moi? — / Que d’enquêtes menez-vous / sur qui ne vous en confie aucune !” “Si la tête fait non / et le cœur fait oui, / tout ce que tu m’as dit / restera entre deux eaux. // Si le cœur fait oui / et la tête non, / tout ce que je ne t’ai pas dit / sera bien connu de ton cœur” (trad. Yves Roullière, dans *Le Brûloir de Don Patricio*, précédé de *Souvenirs de squelette*, Monaco: Le Rocher, 2002, p. 114, 117 y 117).

7 Ricardo Paseyro, *En la alta mar del aire y Mortal amor de la batalla* [1965], Madrid, Biblioteca nueva, 2000, p. 127–195 (trad. Yves Roullière, préf. Carlos Edmundo de Ory, Clichy: De Corlevour, 2003); Ricardo Paseyro, *El alma dividida* [1981], Madrid, Biblioteca nueva, 2000, p. 197–255 (trad. Yves Roullière, Clichy, De Corlevour, 2003).

8 De Horacio Castillo, he traducido *Alaska*, Cluny: Recours au Poème éditeurs, 2014, 70 p. ; de Leandro Calle, *Pasar y otros poemas (Passer et autres poèmes)*, Paris: 2022, 165 p.) ; de Carolina Massola, unos poemas de *Estado de gracia (État de grâce, en Arpa..., op. cit.)*.

más jóvenes: Leandro Calle (1969) y Carolina Massola (1975), tienen poca vinculación con España. Su primera fuente de inspiración es francesa: los clásicos desde Baudelaire hasta los contemporáneos. En el caso de Carolina, me sorprendió mucho su pasión por poetas que yo leía mucho durante mi adolescencia y a quienes, luego, conocí personalmente: René Char, André du Bouchet, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, Philippe Jaccottet, etc. Así que, al traducirla, me di cuenta de que entreabría de nuevo la boca, aunque el lenguaje de Carolina no sea en absoluto una mezcla franco-española, hispano-francesa, o frañola, pero sí tiene una luz muy familiar para mí. Más importante, más decisivo es este viaje semiótico que ella me permite hacer, porque en su poesía están muy presentes los aspectos visuales, auditivos, táctiles, olfativos, gustativos, y la diferencia de género entre nosotros proporciona a este viaje una dimensión inédita y algo perturbadora porque, haga lo que haga, no veo, no escucho, no toco, no huelo, no saboreo, no percibo el espacio-tiempo como suele hacerlo una mujer. De modo que voy descubriendo un nuevo mundo sensitivo. Además, como decía su maestro Horacio Castillo, Carolina tiene una actitud poética de sibila —siempre mirando el presente, el pasado y el porvenir de nuestra condición, y buscando los ecos de las voces de los dioses y sus ángeles dentro de este universo, que también es el nuestro. De modo que voy dialogando con una voz que me hace sentir algo del más allá...

#### LA VOZ DE LA POETA-TRADUCTORA (CAROLINA MASSOLA)

Se intentará trazar una posible reflexión y relación entre la voz que llamamos poética, la poesía, la traducción y el silencio. Esta reflexión nos traerá, sin lugar a dudas, más interrogantes que afirmaciones.

¿De dónde viene la voz lírica? Esta pregunta central e inaugural planteada puede ofrecernos parte de la respuesta. Si nos preguntamos por ese “venir” de la voz lírica, estamos, de algún modo, afirmando que esta voz llega, adviene. Pues la preposición “de” nos habla ya de un origen otro. Sabemos, también, que nuestra lengua nos permite la consciencia del sujeto que piensa: “Pienso, luego existo” dijo Descartes. Sin embargo, esa lengua con la que se enuncia el

sujeto parece estar sometida a “comunicar”, tal como lo plantea Walter Benjamin en “La tarea del traductor”. Cito: “¿Qué ‘dice’ una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquel que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación”.<sup>9</sup>

Parafraseando a Benjamin, podemos decir que el poema no desea comunicar nada, pues, no está sometido a las leyes de la comunicación. El poema, se sabe, habla otra lengua. En este sentido, el poeta sabe o debe saber cuándo reconocer que una voz “otra” llega. Ya nos lo anticipó Arthur Rimbaud cuando dijo “Yo es otro”.<sup>10</sup> No solo reconocer esa voz, sino dejarla hablar. Callar es pertinente para escucharla, por lo tanto el silencio es preciso.

Para nuestra reflexión, tomaremos como clave de lectura un breve análisis de Heidegger sobre estos versos del poema *Mnemósine* de Hölderlin. Los versos dicen:

Un signo somos, sin interpretación,  
sin dolor somos y casi perdimos  
el lenguaje en lo ajeno.<sup>11</sup>

Como sabemos, lo que hace un signo es señalar. Somos un signo en tanto señalamos. Un signo sin interpretación. Indolente, dice el poeta. ¿Pero a qué señalamos? Según Heidegger, en “¿Qué significa pensar?”, “lo que ha de ser objeto de pensamiento se aleja del hombre, se le sustrae” y “Lo que se nos sustrae [...] nos arrastra consigo”. Somos o el hombre es por primera vez, en cuanto llevado a lo que se sustrae, lo señala. Pero no señala lo que se sustrae ya que se escapa, se oculta, solo señala el ocultamiento, lo que explica el verso primero “somos un signo, indescifrado” (2005: 20-21).<sup>12</sup>

---

9 Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*, ed. y trad. Héctor A. Murena, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010, p. 109.

10 Arthur Rimbaud, *Iluminaciones*, trad. Juan Abeleira, Madrid: Hiperión, 2010.

11 Friedrich Hölderlin, *Poesía esencial*, trad. Helena Cortés Gabaudan, Madrid: La Oficina, 2017.

12 Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?*, trad. Raúl Gabás, Madrid: Trotta, 2005, p. 20-21.

Sin dolor estamos, indolentes y casi perdemos el habla en tierra extraña. Aquí, la tierra extraña al hombre es la comunicación banal, la que hoy nos inunda por todos los medios, la que nos desvía de ese ir hacia. Lo que no permite pensar, lo que no le permite al hombre señalar el ocultamiento mencionado. Más adelante, Heidegger se refiere al decir de la palabra poética; este decir descansa en su propia verdad, que se llama belleza. La belleza, dice, es una dádiva de la esencia de la verdad y la verdad significa la desocultación de lo que se oculta.

He aquí la clave: lo que se desoculta. Lo que se muestra, lo que adviene. Lo que se hace presente. El título del poema, *Mnemósine*, se traduce del griego como memoria y además, Mnémósine fue la madre de las nueve musas. Podemos pensar, entonces, que esa voz poética evoca un origen. Recordemos el mito de la creación: en el Génesis, del caos, de las tinieblas surge la palabra, el verbo. Nacidos del soplo, del aliento divino. Ese aliento anterior a la palabra contiene el *misterio* del origen. De este aliento, de este soplo y respiración la voz emerge y se hace palabra. El poeta debe dar oído a esa voz, a esa palabra. Escuchar. Para ello, es necesario partir del silencio.

En 1871, Rimbaud escribe a Paul Demeny, entre otras cosas: “hay que ser vidente”, “el poeta es verdaderamente el ladrón del fuego”, debe “encontrar una lengua”. También Rilke nos *señala* de qué se trata su voz poética. En una carta de 1922 a Marie Von Thurn und Taxis, el poeta le anuncia así la conclusión de las *Elegías de Duino*: “...fue una tormenta sin nombre, un huracán en el espíritu —como ANTAÑO EN DUINO—; todo lo que es ‘fibra y tejido’ en mí, ha crujió; en cuanto a comer durante este tiempo, no era necesario pensar en ello, Dios sabe que me ha alimentado”.<sup>13</sup> Recordemos que el poeta tuvo que esperar diez años para recuperar ese estado poético y concluir las *Elegías* que había comenzado en el Castillo de Duino.

En tanto lectores, lectoras, para escuchar a los poetas que nos guían, también debemos guardar silencio. Necesitamos leerlos en voz alta. *Hacer presente* al poema porque esta clase de poema exige

---

13 Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis*, Wiesbaden: Insel Verlag, 1951, II, p. 697.

una voz, necesita alzarse, tener esa presencia. Escuchar la cadencia, el ritmo, la respiración. Luego de estos “encuentros” el silencio es preciso.

En este sentido, es preciso mencionar algunas otras voces poéticas ajenas que asisten (en este caso nos referimos a la experiencia subjetiva en tanto lectora y poeta), como se asiste a un altar, en silencio. Entre estas voces podemos mencionar a Charles Baudelaire, quien nos dice “al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”. Como Anna Ajmátova cuando dice “Es indigente la belleza del trágico otoño”. Podemos seguir enumerando, aunque no sea posible aquí citar cada una de sus “voces”, no debemos olvidar a Píndaro, Safo, san Juan de la Cruz, Salvatore Quasimodo, sor Juana Inés de la Cruz, Giuseppe Ungaretti, Ossip Mandelstam, Alda Merini, René Char, Jacobo Fijman y otros más contemporáneos como Horacio Castillo, Paulina Vinderman. Así, estas voces poéticas, en el acto de la lectura, también se muestran, se presentan a partir de la voz que exigen. Son voces con las que acontece una suerte de comunión en la práctica de lectura y al mismo tiempo son como ángeles que nos sitúan ante el silencio.

Regresamos al silencio, al origen. En el libro *El mundo del silencio*, Max Picard dice: “La palabra vino del silencio, de la plenitud del silencio. Esa plenitud hubiera terminado por estallar, dispersándose, de no haber podido fluir hacia la palabra”.<sup>14</sup> La voz poética de la que hablamos es la que logra poner en tensión el silencio hasta cristalizar en palabra. Ciertos poetas poseen tal sensibilidad sensorial que son atravesados por la experiencia física y ello funciona en cada uno como *acontecimiento* de esta llegada, como un umbral que es tocado y atravesado por un viento: “Un huracán en el espíritu”, dice Rilke; o lo que san Juan de la Cruz llama “Éxtasis”. Lo que para otros puede ser un relámpago, un aullido, una plegaria, las musas, lo misterioso, lo profético, la inspiración... un tipo de delirio del que habla Platón en el *Fedro*, una revelación, la revelación del misterio, un balbuceo.

---

14 Max Picard, *El mundo del silencio*, Colonia del Sacramento: Del Sacramento Ediciones, 2023, p. 25.

Si logramos, en tanto lectores de poesía, comulgar con la voz del poeta leído, algo de todo esto nos llega. Incluso físicamente. En la traducción, práctica que parte desde la operación de la lectura, cuando resuena una voz extranjera, cuando el *otro* se presenta a través de esa voz, acontece el deseo por traerla, recuperarla y escucharla en nuestra propia lengua. Ese deseo, el impulso, es lo que el traductor, filósofo y teórico de la traducción francés, Antoine Berman, llama *pulsión de traducción*.<sup>15</sup> Lo mencionamos porque funciona como respuesta a un interrogante para el traductor, ¿por qué traducir una voz, por qué dedicarnos a escuchar atentamente la respiración del otro, el ritmo ajeno, por qué intentar asir, en cierto aspecto, eso que encierra la voz poética del otro? Y luego, lo que obliga a preguntarnos: ¿cómo prestar oído, cómo disponer nuestro cuerpo, nuestra alma, en fin, todo para recuperar un rastro de aquello y que suene vivo en nuestra lengua?

Otra vez, se hace indispensable regresar al silencio. Recrear una suerte de origen. Callar para dejar pasar esa voz, como aquel soplo primero, no intervenir, para que sea la voz del otro la que hable. En nuestro caso preciso, siempre nos hemos inclinado a traducir las voces que cumplen con lo anterior, que convocan, que piden ser escuchadas. Si bien todavía son pocas, posiblemente esto sea porque la “propia” poesía también reclama, pero entre ellas podemos contar a la filósofa y mística Simone Weil, a Charles Baudelaire, a Jacques Dupin, Philippe Jaccottet, como algunos poemas de Yves Roullière también.

Tomaremos, para cerrar momentáneamente este recorrido, las palabras del poeta y filólogo belga, Fernand Verhesen, sobre la poesía y la traducción: es el corazón del silencio, en el que el traductor —al igual que el poeta—, se encuentra tan cerca y tan lejos del poema extranjero. En esta equivalencia reside la paradójica “fidelidad” del traductor, quien deja que el poema original se abra, le sea cedido

---

15 Se toma esta expresión de una carta de Novalis a A. W. Schlegel. “C’est la pulsion-de-traduction qui fait du traducteur un traducteur : ce qui le ‘pousse’ dans l’espace du traduire. Cette pulsion peut surgir d’elle-même ou être réveillée à elle-même pour un tiers”; Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris: Gallimard, 1995, p. 74.

sin reserva. De algún modo, el traductor mereció traducirlo, porque aceptó callar y escuchar, es decir “dejar que advenga lo que habla en el poema y aceptar esa voz, en el corazón mismo del poema [...], como el don del otro”;<sup>16</sup> traducción propia.

## UN DIÁLOGO (CAROLINA MASSOLA E YVES ROULLIÈRE)

Teniendo en cuenta nuestro planteo, nos proponemos aquí reproducir los textos leídos en conjunto (corpus de poemas traducidos y sus originales), así como nuestros comentarios. Es necesario subrayar dos aspectos acerca de esta presentación. El primero es que Yves Roullière (en adelante Y. R.), como ya anticipamos, es poeta y traductor del español hacia el francés y Carolina Massola (en adelante C. M.) es, a su vez, poeta y traductora del francés hacia el español. El segundo aspecto a mencionar es que, en el coloquio, cada uno realizó los comentarios en su propia lengua. Por lo tanto, aquí también se mantendrá este rasgo bilingüe.

A continuación las versiones seguidas de los planteos surgidos en cada texto:

cuando derramaste de tu jaraboca las espinas que nadie quiso tocar  
con ojos ciegos y abiertos las recogí todas juntas  
para tragarlas y saborear tu dolor<sup>17</sup>

*quand tu as déversé de ta cruche-bouche les épines que nul ne voulait toucher  
moi les yeux aveugles et ouverts je les ai toutes ensemble recueillies  
pour les avaler et savourer ta douleur*

---

16 « laisser advenir ce qui parle en lui : et accepter cette parole, au cœur même du poème [...], comme le don de l'autre »; Fernand Verhesen, “À la lisière des mots: traduire un poème?” [1998], <<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/verhesen130698.pdf>>. Consultado el 27-11-2025.

17 Carolina Massola, *Estado de gracia*, Córdoba [Argentina]: Ediciones del Copista, 2009, p. 11.

Las dificultades giraron en torno a la expresión “jarraboca” del texto fuente y las posibles versiones ensayadas. Se aclara entonces que aquí no se trata de una decisión léxica, pues no estamos ante una palabra, sino dos palabras que fueron unidas en una suerte de imagen, una metáfora creada, nacida con el poema. Reponer en la lengua meta el efecto en todo sentido es la intención. Coincidimos en la dificultad para reponer “jarraboca”.

C. M.— La palabra “cruche” es preciosa, mucho más que el sonido del poema en español. Sin ánimos de que se corrija nada, no veo imposible pensar en algo como “bouchecruche”, los dos son femeninos. Pero quizás suena pesado en francés o no provoca la imagen.

Y. R. — *J'ai cru tantôt qu'il s'agissait d'un néologisme dérivé de la locution "à bocajarro", tantôt d'un argentinisme ! On peut essayer "bouche-cruche" mais, si l'on emploie comme premier élément d'un mot-valise, "bouche" devient un verbe substantivé (exemple : "bouche-trou"). Or c'est le contraire de ce qu'exprime ici Carolina Massola. Je pense que "cruche-bouche" est clair et passe en français.*

C. M.— *Tal vez la dificultad surgió al tratar de explicar que no se trataba de una palabra, sino de dos palabras unidas para representar una imagen.*

el credo que murió en mí después de las voces  
nadie puede redimirlo<sup>18</sup>

*le credo qui mourut en moi après les cris  
nul ne peut le racheter*

(En este caso la discusión gira en torno a una decisión léxica relacionada particularmente con el registro.)

C. M.— No lograba recuperar la diferencia entre “racheter” y “redimir”...

Y. R. — *Sur le fond, il n'y a pas de différence majeure entre les deux verbes: "racheter" est plus courant et de sens large ; "redimer" s'emploie très peu, et plutôt en contexte théologique.*

---

18 *Ibid.*, p. 20.

la catedral harta de sueños que nadie sueña  
es intocable<sup>19</sup>

*la cathédrale regorgeant de rêves que nul ne rêve  
est intouchable*

(Aquí el diálogo gira en torno al adjetivo “harta”).

C. M.— Parece un “problema” típico en relación a la ambigüedad que ofrece la lengua española, en general, pero aquí particularmente con este adjetivo. Lo que pone de manifiesto también este caso es que recurrentemente la ambigüedad que ofrece el español pide una decisión, una elección para llevarlo al francés.

Y. R. — *J’aurais pu traduire littéralement par “la cathédrale lasse de rêves”. Mais l’adjectif “harta” est beaucoup plus fort que “lasse”, il est excessif, lié à l’irritation. Il m’a semblé que “regorgeant” correspondait davantage à cet excès mais sans pouvoir hélas restituer la dureté de “harta”... Un autre problème réside dans la traduction de “sueños”. S’agit-il d’un “rêve”, d’un “songe”, du “sommeil”? “Rêves” s’est imposé, mais avec des poèmes aussi courts, elliptiques, il est extraordinairement difficile de savoir exactement ce que veut dire la poète.*

cuando esta mano deje de apretar la garganta  
quizás pueda pronunciar la palabra prohibida<sup>20</sup>

*quand cette main cessera de serrer la gorge  
peut-être pourra-t-elle prononcer le mot interdit*

Y. R. — *Ici le problème tourne autour du mot “palabra”: “parole” ou “mot”? Le choix est tout aussi difficile que pour “sueño”, les indices contextuels étant succincts. Carolina Massola proposait “parole”, mais j’ai préféré “mot”. “Parole” est beaucoup plus large, désignant un ensemble*

19 *Ibid.*, p. 22.

20 *Ibid.*, p. 37.

*de mots. Il me semble qu'ici c'est un "mot" précis — bien que non dit — qui est interdit, et non pas une "parole" désignant un sentiment général.*

con dentelladas  
arranco cicatrices  
me relamo iracunda<sup>21</sup>

*à coups de dents  
j'arrache des cicatrices  
je me pourlèche irascible*

C. M.— Identificamos este problema léxico, también, ante la dificultad de no existir ninguna correspondencia exacta. Aunque, ciertamente, las correspondencias no existen. Mi propuesta de “je me caresse” conlleva una ambigüedad que desconocía y que no pretende el poema. Aclaro que en la acción de “me relamo” hay una acción animal.

Y. R. — “*Je me caresse*” renvoie immédiatement à la masturbation féminine... J'ai alors proposé “*Je me pourlèche*” qui est très animal mais sans connotation érotique particulière, et qui correspond au sens voulu par la poète.

con la vista cegada  
recreo la palabra que subyace<sup>22</sup>

*la vue aveuglée  
je recrée la parole sous-jacente*

C. M.— No encontramos ningún problema en la traducción, solo se destaca mi apreciación ante la palabra “sous-jacente” que escucho mucho más bella que “que subyace”.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 44.

Inventar lo invisible a la boca  
como el tallo que no vive la próxima primavera,  
el destello enceguece pupilas en ruinas.

Cuando suden magnolias las ramas de ayer  
y relamas el polen,  
Tú  
escarabajo antiguo,  
brillante sobre lo blanco que te es ajeno,  
el salto a tierra firme espera,  
no olvides reproducir la flor<sup>23</sup>.

*Inventer l'invisible à la bouche  
comme la tige qui n'a qu'un printemps dans la vie,  
l'éclair aveugle des pupilles en ruine.*

*Quand les branches d'hier transpireront des magnolias  
et que tu pourlécheras le pollen,  
Toi,  
scarabée antique,  
éclatant sur la blancheur qui t'est étrangère,  
le saut sur terre ferme se fait attendre,  
n'oublie pas de reproduire la fleur.*

C. M.— Aquí el problema encontrado se trató del orden sintagmático en un verso y, por lo tanto, de su ritmo ante la lengua meta. Hay algo en el orden del verso que no llega a decir, digamos que el orden más canónico en francés sería “Quand les branches d’hier transpireront des magnolias”, creo que para mantener este sentido se puede decir: “Quand transpireront des magnolias les branches d’hier”.

Y. R. — *Si ce type d'inversion est possible en espagnol, il est très rare en français, et je ne suis même pas sûr que Mallarmé — champion de l'inversion — l'eût conçue. Carolina Massola exploite ici l'inversion*

---

23 Carolina Massola, *La mansedumbre del pez*, Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2013, p. 13.

*de façon “naturelle”, sans du tout forcer l’usage de la langue espagnole ni de sa langue propre. C’est ce “naturel” qu’il faut traduire, transposer.*

C. M.— Agrego que este tipo de problema, en este libro, particularmente, lo encontramos en muchas oportunidades. Finalmente, a partir de estos comentarios, termino comprendiendo el modo en que estuve trabajando. Por qué trabajé de ese modo. Sabía, de todos modos, en el momento de la escritura, que estaba intentando romper con un orden, pero en las dificultades que encontraba Yves, se visualizaba más el trabajo.

(En el penúltimo verso también encontramos un problema. Aquí el sujeto del verso es “el salto”. Es “el salto” el que “espera” y no me convencía el cambio por “se fait attendre” porque vuelve pasivo al sujeto.)

Y. R. — *Ici, j’étais conscient de forcer un peu l’original. J’avais du mal avec la version quasi littérale: “le saut sur la terre ferme attend”; “se fait attendre” passait mieux en français, me semblait-il. Certes, cela ajoutait un sens, un point de vue, quelque chose de plus dans la lenteur, l’abandon; “se fait attendre” évoquait le “se fait désirer” d’un côté, et d’un autre “laisse à désirer” (au sens premier de l’expression). Ce choix discutable accuse peut-être mes limites propres, celles, peut-être, de ma propre voix poétique qui me soufflait que ce vers pouvait ne fonctionner qu’ainsi en français — cela dût-il passer par un faux sens.*

C. M.— De todas maneras, comprendo perfectamente y quiero decir, citando lo que alguna vez me dijo Horacio Castillo: “el traductor es el dueño de su versión”. Muchas veces, pienso, es un problema que pueda intervenir tanto, pero comprendo y tengo que recular, tomar distancia. En definitiva, como traductora, también, respeto.

En flor  
se transforma  
la semilla que fue  
como cada antepasado

pura simetría germinal<sup>24</sup>

---

24 *Ibid.*, p. 17.

*En fleur  
la graine  
se transforme qui fut  
comme chaque ancêtre*

*pure symétrie germinale*

C. M.— Aquí nuevamente se observa el orden, al modificarse también se modifica el ritmo y su efecto.

Y. R. — *La proposition qui consistait à traduire “se transforma / la semilla que fue” en “se transforme / la graine qui fut” serait revenue à traduire des vers à la structure littéraire “soutenue” en des vers “précieux”, ce qui serait allé à l’encontre de l’esprit du poème. Cependant la possibilité qu’a le français de mettre le “qui” après le verbe conserve la forme littéraire soutenue initiale, sans verser dans la préciosité.*

Existe esta memoria estelar  
donde arden los rostros del Universo  
donde caer es girar en torno a incontables soles  
e incontables mundos surgen de mí  
estallan de mí  
se expanden en un remolino solar  
soy eso que se aleja  
este caer del centro de la estrella  
en un temblor de nacer que vibra  
en cada partícula del Universo  
en cada célula que respira en mí  
todo es polvo gas  
y confusión en mí  
donde bordear las fronteras del caer  
es llegar a las entrañas de la luz  
que abastece al día  
arañar los confines del Universo  
dormir en un latido del mundo.

Yo tengo los restos de esa noche  
y todos esos soles aullando en mí<sup>25</sup>.

*Il existe cette mémoire stellaire  
où brûlent les visages de l'Univers  
où tomber, c'est tourner autour d'innombrables soleils  
et d'innombrables mondes surgissent de moi  
explosent de moi  
se propagent en un tourbillon solaire  
je suis cela qui s'éloigne  
cette chute du centre de l'étoile  
dans un tremblement de naître qui vibre  
en chaque particule de l'Univers  
dans chaque cellule qui respire en moi  
tout est poussière gaz  
et confusion en moi  
là où longer les frontières de la chute  
c'est atteindre les entrailles de la lumière  
qui ravitaile le jour  
grappiller les confins de l'Univers  
dormir dans un battement de cœur du monde.*

*Je tiens les restes de cette nuit  
et tous ces soleils hurlant en moi.*

(En este caso se trata de un problema de estilo. Recrear un efecto de lengua propio de la voz poética.)

Y. R. — *Je ne voyais pas comment traduire “estallan de mí” autrement que par “explosent de moi”. La formulation est tout aussi forcée en espagnol qu'en français — mais passe.*

C. M. — Efectivamente, en castellano “estallan de mí” es forzado. Pues el verbo “estallar” es un verbo transitivo. Por lo tanto, es logrando alcanzar una misma tensión también en la traducción que es la intención de forzar la lengua, es decir, hacerla decir de otro modo.

---

25 Carolina Massola, *Planetaria*, Buenos Aires: Modesto Rimba, 2016, p. 74.

En suma, estas intervenciones y nuestro diálogo no pretenden realizar un listado de “problemas de traducción” sin más, aquí más bien se trató de responder a algunas de las preguntas planteadas en el marco del encuentro, mostrando a través del proceso de la traducción y en la propia práctica su resolución, acertada o no, observando en casos reales qué sucede en el encuentro con la voz poética ajena. Echar luz sobre este proceso, a menudo invisible, permite comprender por un lado, *cómo aprehender al otro yo y al otro del otro, qué relación tiene el poeta, la poeta con esta otra voz que se presenta ante él o ella, y que debe traducir.*

## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter, “La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*, ed. y trad. Héctor A. Murena, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- BERGAMÍN, José, “La decadencia del analfabetismo”, *Cruz y raya*, 3, 15 de junio de 1933, p. 61-94.
- , *Mangas y capirotos: España en su laberinto teatral del XVII*, Madrid: Plutarco, 1933.
- , *De una España peregrina*, Madrid: Al-Borak, 1972.
- , *La importancia del Demonio y otras cosas sin importancia*, Madrid: Ediciones Júcar, 1974.
- , *L’Espagne en son labyrinthe théâtral du XVII<sup>e</sup> siècle*, suivi de *La plus légère idée de Lope*, Combas: Éditions de l’Éclat, 1992 [nouvelle édition, 2025].
- , *L’importance du Démon et autres choses sans importance*, trad. Yves Roullière, Paris: Eds. de l’Éclat, 1993.

- , *Le Brûloir de Don Patricio : fumisterie politique et haute fumée poétique, ou vice-versa, d'un extravagant et fantasmagorique Espagnol, philosophe pyropathétique*, précédé de *Souvenirs de squelette*, Monaco: Le Rocher, 2002.
- , *El tostadero de don Patricio: humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagónico español, filósofo piropatético*, en *El pasajero: peregrino español en América (México, 1943-1944)*, A Coruña: Ediciós do Castro, 2005
- , *Le Toreo, question palpitante*, trad. Yves Roullière, Saint-Sulpice-la-Pointe: Les Fondateurs de briques, 2012.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard, 1995.

HEIDEGGER, Martin, *¿Qué significa pensar?*, trad. Raúl Gabás, Madrid: Trotta, 2005.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesía esencial*, ed. bilingüe, trad. Helena Cortés Gabaudan, Madrid: La Oficina, 2017.

LÓPEZ PINILLOS, José (*Pármeno*), *Pesetas, palmadas, cogidas y palos: lo que confiesan los toreros* [1917], Madrid: Turner, 1994.

MASSOLA, Carolina, *Estado de gracia*, Córdoba [Argentina]: Ediciones del Copista, 2009.

—, *La mansedumbre del pez*, Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2013.

—, *Planetaria*, Buenos Aires: Modesto Rimba, 2016.

PASEYRO, Ricardo, *En la alta mar del aire y Mortal amor de la batalla* [1965], Madrid: Biblioteca nueva, 2000.

—, *Dans la haute mer de l'air et Mortel amour de la bataille*, ed. bilingüe, trad. Yves Roullière, préf. Carlos Edmundo de Ory, Clichy: De Corlevour, 2003.

—, *El alma dividida* [1981], Madrid: Biblioteca nueva, 2000.

—, *L'Âme divisée*, ed. bilingüe, trad. Yves Roullière, Clichy: De Corlevour, 2003.

PICARD, Max, *El mundo del silencio*, Colonia del Sacramento: Del Sacramento Ediciones, 2023.

RILKE, Rainer Maria, *Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis*, Wiesbaden: Insel Verlag, 1951.

RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones*, trad. Juan Abeleira, Madrid: Hiperión, 2010.

UNAMUNO, Miguel de, *Romancero del destierro: entre París y Hendaya (1925–1927)*, Bilbao: Ediciones del Sitio, 1982.

VEGA, Lope de, *El premio del bien hablar* [¿1615?], Madrid: Librería del Castillo, 1804.

VERHESEN, Fernand, “À la lisière des mots : traduire un poème ?” [1998], <<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/verhesen130698.pdf>>. Consultado el 27-II-2025.

CASSURE ET POUVOIR DU SON  
DANS LA POÉSIE D'ESTHER RAMÓN :  
LIRE *TUNDRA* (2002),  
*CAZA CON HURONES* (2013) ET *SELLADA* (2019)  
DEPUIS L'EXPÉRIENCE DE LEUR TRADUCTION

---

*Laurence Breysse-Chanet*  
Sorbonne Université / CRIMIC



« limpiando la rotura con sonidos »  
 Esther Ramón, *Caza con hurones*

« Sin alterar la deserción, dejo pistas:  
 migas de sol y piedras que a ciertas  
 horas se elevan como bengalas »  
 Esther Ramón, *El cuerpo de los colores*

Dans les pages qui suivent a été mis à l'honneur un angle de recherche et de pratique qui me requiert depuis bien des années, le rôle puissant de la traduction de poésie dans l'interprétation d'une œuvre. J'aimerais faire se rejoindre ici plusieurs expériences, intimement mêlées : un travail personnel de chercheur sur l'œuvre de la poète Esther Ramón, dont je souhaite présenter quelques aspects, depuis la logique non chronologique de mon avancée dans son œuvre, et le choix, modestement heuristique, de la pratique de traduction de poésie, que j'ai fait pour mes étudiants de Master Recherche, au fil de plusieurs années déjà, non tant pour un bilan que pour faire vivre le fruit d'une pratique que je trouve particulièrement initiatrice et féconde, depuis le *close reading* qui nous est cher.

Pour qui s'y adonne, presque choisi par une étrange impulsion, la traduction prend bien des visages. Traduire pour faire connaître un ou une poète, à partir de la rencontre passionnelle d'un recueil, c'est ainsi que tout a commencé pour moi avec *La honda travesía del*

*águila* [1986] d'Amparo Amorós<sup>1</sup>, le fruit d'un coup de foudre alors que je découvrais cette voix, dans les années 80, qui faisait naître en moi, depuis une distance linguistique infranchissable, une incroyable et perturbante énergie de *possession*<sup>2</sup>. J'étais assise sur le quai du port de Malaga, dans la lumière violette du couchant, où des grues tendues vers le ciel venaient le déchirer avec violence, et c'était comme le signe graphique de ce remuement profond. Bouleversée, j'ai aussitôt traduit le recueil, bien loin de tout idée de publication, qui vint plus tard, grâce à Bernard Sesé, pour les Éditions José Corti.

Traduire car on vous le suggère, telle fut un peu plus tard la proposition que Claude Esteban me fit pour *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* et *Báculo de Babel* de Blanca Andreu, lors des Belles Étrangères consacrées à l'Espagne, en 1988<sup>3</sup>. Ou celle de Benoît Verhille en 2012 pour les éditions de la Contre Allée, à qui je dois la découverte de Princesa Inca et sa *Mujer-precipicio*<sup>4</sup>. Pour Claudio Rodríguez, j'ai eu la chance de le rencontrer en 1989 grâce à Amparo Amorós, et quand j'ai commencé en 2007 à traduire *Don de la ebriedad*<sup>5</sup>, je n'avais pas oublié la façon dansante dont son corps, devenu soudain léger sous le mouvement des pas, remontait la rue,

---

1 Amparo Amorós, *La Profonde traversée de l'aigle*, Paris : José Corti, 1989. Je pense ici au petit livre illuminant de Fernand Verhesen sur la traduction *À la lisière des mots*, Bruxelles : La Lettre volée, 2003, p. 8 : « Toute traduction se présente, par nature, comme une interrogation sur l'activité poétique. Elle est aussi accompagnement, à des moments précis et répétés, de ce cheminement auquel participe le traducteur pour des raisons éventuellement discernables mais strictement personnelles ».

2 C'est ce terme qu'emploie Antonio Gamoneda pour rendre compte d'une lecture particulièrement marquante : « Una lectura posesiva de Jorge Guillén », en Antonio Piedra, F. Javier Blasco, *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Valladolid : Universidad / Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 293–295.

3 Blanca Andreu, *Le Bâton de Babel* suivi de *D'une petite fille de province qui vint vivre dans un Chagall*, prés. et trad. Laurence Breysse, Paris : Éditions de la Différence, 1992.

4 Princesa Inca, *La femme-précipice*, Fives : La Contre Allée (Éditions), 2013.

5 Claudio Rodríguez, *Don de l'ébriété*, pref. Antonio Gamoneda, prés. et trad. Laurence Breysse-Chanet, Paris-Orbey : Éditions Arfuyen, 2008.

le rythme d'un corps invisible que j'avais pourtant visuellement devant les yeux, comme s'il se jouait là un lien avec l'oreille.

#### VERS LA TRADUCTION DE *SELLADA* D'ESTHER RAMÓN

En ce qui concerne Esther Ramón, née à Madrid en 1970, tous ces facteurs viennent se mêler. Je l'ai lue pour la première fois grâce au dossier préparatoire que m'avait envoyé Miguel Casado, pour une anthologie de dix voix espagnoles, à la suite d'une sollicitation de la revue *Europe*, en 2013<sup>6</sup>. Parmi ces propositions, j'ai été physiquement frappée par la puissance rythmique et visionnaire des poèmes en longs versets de *Reses*, le deuxième livre d'Esther Ramón, de 2008 (comment traduire cet anagramme de « seres » ?), qui alternent avec des poèmes brefs, comme des maillons pour une chaîne hallucinée mais résistante. Immédiatement, j'ai senti combien, chez Esther Ramón, l'imagination — celle d'un monde expressionniste autant qu'allégorique, aux vastes perspectives de carnage de bétail et de femmes hurlantes dans une usine désertée, sur un fond d'images de sacrifice noués à une récupération fractale de l'enfance — ouvre des failles par lesquelles s'engouffre une réalité qui vous emporte, sans que l'on puisse en deviner les ancrages biographiques, pourtant présents, mais mis sous verrou par une censure mentale implacable, sous la pression peut-être de la douleur — une certaine proximité avec la logique de l'imaginaire d'Antonio Gamoneda, pour des réalisations très distinctes. Je pense à ce fragment final de *Reses* :

Cada pocos pasos la huella de un gran dedo.  
Lápidas resquebrajadas, la caricia que señala, que  
escoge  
una fecha  
el balbuceo  
lavado  
por lluvias sucesivas

---

6 Miguel Casado (coord.), « Poètes d'Espagne », *Europe*, 1034–1035, juin-juillet 2015.

Hay árboles al fondo. El paseo hasta ellos. Caspar el niño,  
 el anciano. Meses sobre el mundo, siglos por debajo.  
 después las rodillas el corral de juguetes, molinillos  
 de viento, flores de plástico. Ángeles que ennegrecen. ¿Ves?  
*Esta es la base de un tronco talado una fuente*  
*una placa metálica en medio de la tierra removida.* Y este es  
 mi nombre<sup>7</sup>.

Notre deuxième rencontre dans les poèmes, précédée par une rencontre personnelle en 2017 à Madrid, a été suscitée par une demande de courte anthologie de poésie espagnole contemporaine par la revue *Place de la Sorbonne*, pour son numéro de 2018. J'y ai inclus pour mes traductions le nom d'Esther Ramón, d'Olvido García Valdés, de Jordi Doce, à côté de ceux d'Antonio Gamoneda traduit par Jean-Yves Bériou et Martine Joulia, de Miguel Casado traduit par Aline Schulman, et de Juan Carlos Mestre, traduit par Laurie-Anne Laget<sup>8</sup>. J'ai alors retenu, parmi les poèmes qu'Esther Ramón me proposait, ceux qui avaient une forte charge sonore, musicalement proche de la chanson. Mais une chanson où la voix est constamment brisée par les enjambements abrupts, et dont je souhaitais interroger le rôle structural dans ses recueils, en lien me semblait-il avec l'imaginaire de la chute et de la dévoration pour une métamorphose — une métaphore du poème, voire du poème traduit ? —, je ne cite ici que la première strophe du plus long poème de *Tundra*, « Deshielo » :

No tengas miedo  
 de mirar por mis ojos.  
 Me dijo la serpiente.  
 Fluye, fluye como la muerte,  
 mira cómo mi piel se desprende  
 contra la corteza,

7 Esther Ramón, *Reses*, Gijón : Trea, 2008, p. 87–88.

8 Laurence Breyse-Chanet (coord.), « Poésies de langues d'Espagne », « Poésie espagnole », *Place de la Sorbonne*, 8, mai 2018 [traductions d'Esther Ramón par Laurence Breyse-Chanet, p. 160-219].

ven, deja que te coma,  
arrastra mis escamas,  
entra<sup>9</sup>.

Lors des mois du confinement, portée par ces découvertes, j'ai traduit *Sellada*, ouvrage de 2019, ensuite publié en bilingue en 2022 aux Éditions Cheyne<sup>10</sup>. Loin de tout appareil critique et conceptuel, après de lointaines et longues années de lectures théoriques, ce travail de regard par les yeux de l'autre, parce que c'est une poésie très visuelle, aux images frappantes, et d'écoute depuis l'oreille propre, m'a permis « une réflexion qui ne soit pas coupée de sa source », comme l'exprime de façon simple et puissante Fernand Verhesen dans *À la lisière des mots*<sup>11</sup>. J'ai été amenée à repérer puis à traverser, dans la syntaxe sensible de la voix, de profondes cassures, pressenties ou affrontées, que le sujet parvient à exprimer sémantiquement par des images, comme dans « el daño : caída » :

Camino con pies de arroz. Atravieso con ellos un puente de  
lluvia fina y llevo ramas en la frente, es por eso que no miro  
al suelo : la coreografía es hermosa pero no me sujeta<sup>12</sup>

Le sujet fait parfois vivre la chute — redoutée ou paradoxalement désirée — à son lecteur, par le déplacement constant de la voix dans la première partie du recueil, intitulée *lo que duele*. Instable, elle se dédouble dans le jeu typographique des parenthèses, justifiées sur la droite, avec des marges sur l'axe de commencement non régulières, donc imprévisibles, alors que les autres blocs sont justifiés uniquement sur la gauche :

9 Esther Ramón, *Tundra*, Tarragona : Igitur, 2002, p. 37.

10 Esther Ramón, *Scellée*, éd. bilingue, trad. et préf. Laurence Breyse-Chanet, Devesset, Cheyne, 2022.

11 Fernand Verhesen, *op. cit.*, p. 7.

12 Esther Ramón, *Scellée*, *op. cit.*, p. 56–57, et pour la citation suivante.

(la caída no es estrépito sino roce :  
otra vez todo quedó muy cerca,  
a unos pocos milímetros : tiene la forma de un cuerpo derribado  
que quería tocar a otro cuerpo que ya casi lo tocaba).

Ce mouvement, qui crée un vertige poétiquement très calculé et d'une efficacité prenante, renvoie à un courage ontologique qu'il faudrait peut-être situer dans une filiation avec la poésie âpre et sans concessions de Blanca Varela, poète péruvienne dont le nom apparaît explicitement en épigraphe, et de façon plus secrète dans les deux poèmes intitulés « Tala I » et « Tala II » de *Sellada*<sup>13</sup>. On y lit un refus d'abdiquer, une énergie qui chemine vers l'invention d'une solution de vie par le pouvoir du son, incarnée par les vingt-huit chansons de la seconde partie, intitulée *lo que sana* — *ce qui guérit*, plutôt que *ce qui soigne*, a choisi la poète lorsque je lui ai parlé du choix possible en français<sup>14</sup> —, tout en précisant que ce mouvement est toujours à refaire, comme au bord de l'abîme. Une énergie semblable à une eau puissante vient se déverser sur les vingt-quatre poèmes qui dans le mouvement liminaire expriment *ce qui fait mal*, pour recouvrir activement les visages du mal.

Car telle est bien l'une des questions fondamentales que pose la poésie d'Esther Ramón, de façon qui n'est jamais conceptuelle. Les visages entrevus dans chaque poème de ce premier moment sont la proie d'une eau souterraine, apaisante, qui s'empare peu à peu de ces récits colorés et douloureux, où deux voix se croisent typographiquement, chacune dans sa logique de déchirement bousculé. Place est faite alors au corps maintenant très contenu de poèmes unifiés, finement verticaux sur la page, qui dans cette deuxième partie, *lo que sana*, trouvent le silence et font paradoxalement taire le mal par leur léger tremblement, qui comble les fractures, même si le souvenir de l'autre voix, en italiques, se fait encore entendre sourdement :

13 *Ibid.*, p. 18–19 et 52–55.

14 Je renvoie pour plus de précision à mon article « Un diagnostic de lumière », *Les Langues Néo-Latines*, Voix poétiques féminines (de la fin du franquisme à aujourd'hui), 405, 2023, p. 25–40.

Es una canción  
de ordeño,  
se refleja en ella  
el llano,  
me aluna  
la voz que cae,  
*su ausencia verde*,  
y el deseo  
del tiembla  
canta.

Dans leur radicalité extrême, les images d'Esther Ramón s'appuient sur le néant ou sur le négatif, mais ne renoncent jamais à inventer — presque photographiquement, la photographie est un art qu'elle enseigne et apprécie énormément — un retournement, une façon d'échapper aux pires pièges, et s'inscrivent en ce sens dans une poésie profondément bénéfique, pour ne pas dire efficace. La fin de *Sellada* le dit depuis sa force douce, qui diffuse la mesure des hendécasyllabes, sans les casser désormais, juste pour y vivre des unités rythmiques heureuses, secrètement par trois fois « mélodicas », et les égrener en une unité de respiration retrouvée ou plutôt réinventée :

con la espora  
de luz me lavo  
el río, (mesure mélodique sur 3 vers)  
en las ramas  
del mar  
ya brotan voces, (mesure mélodique sur 3 vers)  
rendición del decir  
que no se arranca<sup>15</sup>. (mesure mélodique sur 2 vers)

J'ai ainsi été peu à peu emportée par une voix dont la puissance naît du choc entre la violence nihiliste de certaines de ses images et la sagesse (quel autre nom lui donner ?) d'une *versura*, non uniquement

---

15 Esther Ramón, *Scellée*, op. cit., p. 136–137.

liée au vers, car, j'y faisais allusion, le poème peut être typographiquement disposé en prose, et sa forme corporelle joue un très grand rôle dans la construction du poème et du livre.

Si dans *Sellada* Esther Ramón invoque à plusieurs reprises l'idée de retour<sup>16</sup>, il s'agit plus exactement de créer sous les mots un mouvement de retour vers la vie. Retourner, ce verbe désigne peut-être le geste qui fonde la démarche d'Esther Ramón ; non pas comme verbe pronominal, quand depuis toute mémoire orphique, se retourner c'est perdre, et pas seulement non plus pour évoquer, comme le dit pourtant à trois reprises le recueil, un retour : « (había que volver, ser de los vivos) ». Retourner, c'est surtout inventer l'envers du monde pour en rendre sensible la doublure, le fond étrange du premier mouvement, où tout circule librement, préparer l'instant imprévisible de retournement, où tout vous échappe, et le temps d'un scintillement, fait briller un sens conquis par l'élan imprévisible que préparent en secret les images du poème, pour ensuite retrouver le réel :

Lo que quemé  
se dio la vuelta  
y me contó la historia  
sin tanta soledad  
y sin palabras<sup>17</sup>.

#### L'ATELIER DE TRADUCTION AU CITL D'ARLES, DE *TUNDRA* À *TOUNDRA*

Impressionnée par ce que je devinais de cette voix, depuis mon immersion de traductrice dans le courant qui traverse *Sellada*, j'ai choisi de proposer *Tundra*, le premier recueil d'Esther Ramón, de 2002, pour un atelier de traduction que l'Ens-PSL, grâce à Roland Béhar et à Nathalie Koble, en partenariat avec le CITL d'Arles,

16 *Ibid.* : « Volver una y otra vez al cepo », p. 36, « (había que volver, ser de los vivos) », 72, « Estaba presa y trataba / de volver a algo suyo », 92.

17 *Ibid.*, p. 110.

organisait en mai 2023, avec neuf volontaires, sept élèves de l'Ens et deux de mes étudiantes<sup>18</sup>. Avec *Tundra*, je voulais qu'au fil de l'expérience commune de traduction, nous essayions de remonter si ce n'est aux racines, tout au moins au commencement de la poésie d'Esther Ramón, quand se mettent en place un imaginaire et ses rythmes. Cette expérience est venue innover ma connaissance antérieure d'une œuvre écrite bien après, pour une traversée complexe, aussi riche poétiquement que pédagogiquement — un aspect qui désormais représente le nord de ma boussole d'enseignante en Master, bien qu'il n'y ait là rien de nouveau pour ma démarche de chercheur, si ce n'est l'intensification du lien entre traduction et interprétation, dans le fil des réflexions de Fernand Verhesen, dont l'acuité est toujours infiniment nourricière :

[une forme poétique] devient elle-même, ou plutôt advient à elle-même, se crée en quelque sorte, grâce une lecture qui suscite, qui « provoque » les potentialités d'un texte interne jusqu'à l'instant où il se transforme, prend au moins l'une de ses formes possibles, en fonction de la stimulation dont il est l'objet<sup>19</sup>.

Avec mes étudiants de Master Recherche, nous avons déjà en 2020–21 réalisé, par visioconférence puisque c'était le temps du confinement, en co-organisation avec Ina Salazar, des traductions de dix poètes mexicains pour une publication aux Éditions Hispaniques, intitulée *Mordre l'ombre* (d'après un poème de David Huerta) dans le cadre de la mise à l'honneur du Mexique en Sorbonne<sup>20</sup>. Lors du semestre suivant, nous avons traduit le premier recueil d'Antonio Gamoneda, *La tierra y los labios* [1947–1951], traduction que nous lui avons envoyée pour ses 90 ans en mai 2021, puis publiée

18 Sur cet atelier voir *Translitterae*, n° 3 : [https://www.translitterae.psl.eu/wp-content/uploads/2023/12/Arlesiennes-3\\_.pdf](https://www.translitterae.psl.eu/wp-content/uploads/2023/12/Arlesiennes-3_.pdf)

19 Fernand Verhesen, *op. cit.*, p. 7.

20 Laurence Breyse-Chanet et Ina Salazar (coord.), *Mordre l'ombre / Morder la sombra*, trad. collective, Paris : Éditions Hispaniques, 2021.

dans la revue *Europe*<sup>21</sup>. Nous avons traduit l'année suivante des poèmes de César Vallejo, pour préparer une participation au Colloque international en hommage aux cent ans de *Trilce*, préparé en partenariat avec l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle (Hervé Le Corre et Mariana Di Cio), l'Université Paris 8 (Julio Premat et Claire Laguian) et CY Cergy Paris Université (Gustavo Guerrero), en novembre 2022, dont les actes, incluant ces traductions, ont été publiés au printemps 2024 aux Éditions Hispaniques<sup>22</sup>. S'y est ajouté un apprentissage par la traduction de la poésie fine et presque cristalline de Manuel Altolaguirre, l'éditeur et imprimeur de la Génération de 27, pour l'aspect manifestement diamétralement opposé de son écriture à celle de César Vallejo, qui a traversé toutes les avant-gardes et inventé une nouvelle syntaxe pour une langue propre, alors que la chanson du poète des « îles invitées », « tan clara que invisible / en sí misma se esconde »<sup>23</sup>, semble se livrer immédiatement — tout en offrant au traducteur des aspérités inattendues qui mènent à nuancer des classifications hâtives.

J'ai aussi voulu une initiation des étudiants par le biais de la traduction à la poésie d'Arcadio Pardo, poète espagnol né à Valladolid en 1928 et disparu en 2021, qui ayant choisi de vivre en France, n'a jamais cessé d'écrire en espagnol ; à celle aussi d'Olvido García Valdés, venue au séminaire peu de temps avant la nouvelle magnifique de l'attribution du Prix Reina Sofía de Poesía Iberoamericana — dont nous avons traduit des poèmes de *Del ojo al hueso*. Tandis qu'en 2023–2024, nous avons traduit en entier le premier recueil du poète de Cordoue Manuel Álvarez Ortega, *La huella de las cosas*, de 1947–1951, pour préparer l'hommage qui lui a été rendu par le CRIMIC le 20 octobre 2024, en partenariat avec la Fondation

---

21 Antonio Gamoneda, *La Terre et les lèvres*, *Europe*, 1115, Mars 2022, p. 271–279.

22 Laurence Breyse-Chanet et Ina Salazar (coord.), ¿ *Quién hace tanta bulla ? Actualidad de Trilce de César Vallejo*, Paris : Éditions Hispaniques, 2024.

23 Manuel Altolaguirre, « La poesía », *Poesía* [1930–1931], *Poesías completas*, éd. Margarita Smerdou Altolaguirre et Milagros Arizmendi, Madrid : Cátedra, 1987, p. 176–177.

Manuel Álvarez Ortega dirigée par Juan Pastor et l'IUF, avec Laurie-Anne Laget. Un travail lui aussi publié, avec les interventions de Juan José Lanz, de Jaime Siles, Juan Ramón Ripoll, Francisco Aroca, Françoise Morcillo et Jacques Ancet, aux éditions Devenir<sup>24</sup>.

Nulle volonté d'énumération descriptive ici, il s'agit de retracer le cadre d'un séminaire-atelier, qui vise à transformer le regard passif voire indifférent ou timoré que les étudiants portent en général sur la poésie, en les rendant actifs, agents de leur travail hebdomadaire, par groupes favorisant les échanges à tous niveaux. C'est dans cet état d'esprit que j'ai choisi de faire traduire au second semestre de l'année universitaire 2023-2024 un nouveau recueil d'Esther Ramón, *Caza con hurones*, de 2013, écrit onze ans après le premier, *Tundra*<sup>25</sup>. Pourquoi ce choix, pour quelle mise en lien, et vers quelles conclusions ouvertes sur son écriture ? C'est ce à quoi que je voudrais m'efforcer d'apporter quelques éléments de réponse maintenant.

En mai 2023, en amont, découvrir *Tundra*, ce fut en tout premier lieu découvrir par ce titre le pouvoir du nom. Dans les autres recueils aussi, s'impose souvent la mise en avant du substantif, une matrice active qui d'emblée, comme le ferait un mode verbal puissant, vient mettre en marche le travail de l'imaginaire du lecteur — mais non pour la poète, qui dit trouver souvent ses titres après l'écriture, même si d'emblée elle tourne autour d'une image, d'une notion, comme ici celle de « dégel », qui vient aimer ses poèmes. Plus tard, vont se succéder *Reses*, *Grisú*, *Sales*, *Desfrio*, *Morada*, *en flecha*, *Semilla* (publié en 2022 mais de conception antérieure) avec des exceptions, surtout dans les dernières publications, après *Sellada*, où un adjectif s'impose, pour exprimer pour la première fois un sujet, caché, mais explicitement écrit au féminin. Ainsi, *Los naipes de Delphine*, contemporain de *Sellada* et rendu possible par la libération du sujet, qui s'effectue selon le travail de retournement sémantique

24 Laurence Breyse-Chanet (éd.), *El oscuro sueño de Manuel Álvarez Ortega*, Madrid : Devenir, 2025.

25 Un séminaire qui a rassemblé Laurine Bouissou, Charlotte Guillemot, José Glaizar, Jeanne Magne, Alassane Niang, Léa Pauner, Caroline Payen, Lilou Picard-Bellier et Marilou Samson-Pardo.

et rythmique dans les deux parties du recueil, ou sa dernière publication actuellement, *El cuerpo de los colores*, de 2023. Un travail longuement préparé depuis le recueil liminaire.

Avec ce premier substantif, *Tundra*, s'ouvre à l'imaginaire un espace où la terre est durcie par le froid, un paysage aride, traversé d'étranges rituels, où l'horizon est exprimé par la présence de graines ou de traces infimes encore enfouies mais qui pourraient germer : « Se deshacen los troncos / más oscuros en alas / desecadas de pollillas »<sup>26</sup>. Or Esther Ramón m'a expliqué qu'elle a écrit ce livre lors d'un séjour en résidence d'écriture aux Canaries. L'on y découvre de fait des allusions cryptées au paysage volcanique de l'Île de Palma, avec ses crabes et ses cratères inquiétants, mais qu'il ne faudrait pas rattacher à un paysage autre qu'imaginaire, qui cherche à l'infini une connexion avec le monde réel, donné comme hors d'atteinte :

Hay anfibios de lava seca  
dentro del barco desvenado,  
sapos en la vía amarilla,  
cabezas planas de serpiente  
emergiendo de la montaña,  
caparazones sobre peñas,  
lagartos congelados<sup>27</sup>.

Il a fallu de ce fait en exprimer la toponymie signifiante, comme pour « Corral del Niño » ou « Montaña Rajada »<sup>28</sup>, que nous avons traduits par « Enclos de l'Enfant » et « Montagne Percée », afin d'inclure le lecteur dans un voyage imaginaire et initiatique, où rien n'est géographique. Ou si peu. Car si les termes existent sur les cartes, Esther Ramón nous a affirmé l'avoir *oublié*. À l'entrecroisement des territoires de la mémoire du réel et de l'imaginaire, répond d'emblée une musicalité profonde, mais brusquement brisée, comme s'il fallait procéder par bonds rapides pour aller vers une origine entrevue,

26 Esther Ramón, « Charcos », *Tundra*, *op. cit.*, p. 61.

27 *Ibid.*, p. 30 ; « Sin sol ».

28 *Ibid.*, p. 22 ; « Sedimentos ».

sitôt effacée, impossible à atteindre si ce n'est par la brève fulgurance, dans des images qui se déplacent et fonctionnent de façon réticulaire. L'une des plus expressives en est peut-être l'image du furet, qui onze ans avant *Caza con hurones*, apparaît dans « Gargantas » entre parenthèses, et qu'il s'agira de libérer :

Desde la madriguera escucha  
las voces esmaltadas de las ranas  
(el hurón rumia la forma roma  
de las palabras pero no se atreve  
a pronunciarlas). Caen los nidos  
— un río de piñas, de gusanos —  
y las rocas vomitan sus culebras<sup>29</sup>.

Le repérage de ces images mobiles doit être actif, afin que la traduction en réinvente la déclinaison identique ou les variantes, dont l'emblème pourrait être la « rama talada » de « Reverso »<sup>30</sup> — coupure pour un envers où l'on peut lire un *retournement*. De façon programmatique, ce premier recueil s'articule en deux parties, légèrement asymétriques, à un poème près, puisqu'elles en comprennent 15 et 14 respectivement. Ce léger déséquilibre laisse la quête ouverte, non résolue. Toute clôture est interdite, empêchée, alors même que dans le second mouvement tout particulièrement, la lutte s'intensifie contre ce qui enferme, pour rouvrir par des rites paradoxalement inquiétants un passage à la vie, sous le signe des « oficientes » :

Se abre el túmulo de  
vasijas rotas para acoger  
sus sombras palpitantes<sup>31</sup>.

Certains des instruments propres à la création chez Esther Ramón me semblent se rapprocher de ceux de Blanca Varela, dont la lecture

---

29 *Ibid.*, p. 27.

30 *Ibid.*, p. 34.

31 *Ibid.*, p. 56–57.

a été marquante pour la poète, mais l'écho est-il volontaire ou plutôt inconscient, voire une pure coïncidence, il est difficile d'en décider. Je pense de nouveau à la présence de parties dont le nombre de poèmes structurent le recueil, et viennent en saper activement l'équilibre, en empêchant toute stabilité<sup>32</sup>. Pour composer un recueil, Esther Ramón dit écrire dans la certitude du commencement, de l'amont vers l'aval : « Sé por donde entro, no cómo voy a salir », « algo se me empastó, una mezcla de cosas, se me vino muy profundamente », déclare-t-elle dans un entretien du 20 juin 2024 sur *Caza con hurones*<sup>33</sup>. Face aux nœuds qui dans le corps empêchent l'expression des émotions, la poésie se définit comme une force de libération, et prend la figure d'un espace de chute, Esther Ramón l'a explicité dernièrement : « Primero te caes, la poesía es el espacio donde caer »<sup>34</sup>. Le déséquilibre entre les masses de poèmes crée la cassure par où la voix peut venir tomber, se défaire dans ce désert de ses attaches qui étouffent la conscience d'identité, lui rendent un espace de quête pour en exprimer l'instabilité, une des grandes hantises d'Esther Ramón : « la identidad es muy inestable, tocas algunas teclas, mano derecha, mano izquierda... ». Tout peut alors changer, un peu comme dans un kaléidoscope : « eres el fragmento que elijo » dit la voix dans « Subsuelo »<sup>35</sup> et, plus tard, celle de *Caza con hurones* lui fait toujours écho :

Los rastros están dentro del ojo,  
en los nervios del color  
plantamos trampas.  
Pronunciando lo que cae,

---

32 Je fais allusion à *Concierto animal* ou à *El falso teclado* de Blanca Varela, *Poesía reunida, 1949–2000*, épil. Ana María Gazzolo & Giovanna Pollarolo, Lima : Casa de Cuervos / Sur Librería Anticuaria, 2016.

33 Entretien par visioconférence. Qu'Esther Ramón trouve ici l'expression renouvelée de ma gratitude et de celle de mes étudiants.

34 *Ibid.*

35 Esther Ramón, *Tundra*, op. cit., p. 50.

limpiando la rotura con sonidos.  
 Algo chilla por dentro, como un árbol.

Como un pájaro borrado<sup>36</sup>.

Les images de la peur entées dans la mémoire peuvent alors bouger, la conscience censurée émerge et vient livrer des images de poids et d'envol tout aussi bien, des retours et des transferts qui ouvrent à de nouvelles configurations, à dessiner et à entendre résonner sur le sol gelé :

Quieta en el yunque,  
 boca arriba,  
 en el pico  
 un murmullo de avispas<sup>37</sup>.

#### CAZA CON HURONES ET LE RETOURNEMENT DU MAL

C'est là sans doute que pourrait se situer le noyau commun entre *Tundra* et *Caza con hurones*. *Sellada* sera, des années plus tard, le fruit à la fois imprévisible et enté sur ces premiers trajets sonores de la voix, qui travaille tout d'abord sur les cassures, sonores, rythmiques et imaginaires, sur fond de couleurs froides. Esther Ramón considère que ces deux recueils entretiennent un lien profond, sans souhaiter en expliciter les raisons, mues par des intuitions profondes, dont l'élucidation appartient à la critique, m'a-t-elle confié. Il nous faut donc la suivre et nous demander quelles pourraient-elles être. *Caza con hurones* est publié en 2013, onze ans après le recueil du commencement. Contrairement à l'espace d'emblée lointain ouvert par le titre *Tundra*, il renvoie, dans sa part biographique cachée, que m'a évoquée la poète, à l'Espagne rurale des années noires de la Guerre civile et du franquisme, quand la misère faisait du braconnage, pour

36 Esther Ramón, *Caza con hurones*, Barcelona : Icaria, 2013, p. 17.

37 Esther Ramón, « En tierra », *Tundra*, op. cit., p. 60.

lequel les furets étaient essentiels, une source de nourriture, voire de modestes revenus. C'était le règne de la clandestinité nocturne, la présence des furets garantissant le silence, car le moindre coup de feu aurait pu conduire à une prise sur le fait. C'est donc une voix empêchée qui va parler maintenant, et parler *contre*.

Depuis cette ruralité à proprement parler familiale, qui recouvre toute une époque de l'Espagne, ce monde de la chasse évoque pour le lecteur non seulement des souvenirs historiques, mais aussi un horizon d'attente, depuis des éléments propres à la tradition poétique espagnole. Comment ne pas se souvenir du motif si présent dans le Romancero du « mal cazador », qui d'emblée perd son chien, et dont l'auditeur sait, par ce code, qu'il ne trouvera pas la proie attendue, mais tout autre chose, la révélation de la transcendance, de l'amour, ou encore de la « galera », où le mystérieux marin découvre à Arnaldos la magie même du chant, dans sa force secrète de partage, au terme d'un romance qui hante le Romancero, « yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va » ?

La chasse est ici présentée en trois moments, puisque trois parties structurent le recueil, ou plutôt trois « cercles » : « círculos de jaula », qui comprend 15 poèmes, « libertad del hurón junto a su presa », de 16 poèmes, et « línea de hombres desarmados », de 15 poèmes à nouveau. On retrouve la légère asymétrie structurelle de *Tundra*, puis de *Sellada*, par exemple, intériorisée dans *Reses*, et amplifiée dans *El cuerpo de los colores*<sup>38</sup>. Les furets sont prisonniers des cages, les lapins sont poursuivis par les furets, quelle peut être la liberté du chasseur, pris dans son destin, sa propre situation de vie, sinon une utopie conduisant, sous l'emprise libératrice de la voix, à laisser les armes de côté, comme pour écarter la mort ? Au sol gelé, succèdent de façon équivalente des situations tétanisantes pour tous les acteurs du jeu. À partir des souvenirs racontés par un grand-père, ou vécus par l'enfant aux côtés d'un père chasseur, qui pouvait tuer

---

38 Dans *El cuerpo de los colores*, Valencia : Pre-Textos, 2023, on peut lire une traversée de l'origine de la vie à la mort en trois parties : à « 30 tonos de blanco » succèdent les 26 poèmes de « Silbar colores », puis la rétraction de « A negro » avec 13 poèmes.

un animal sous ses yeux<sup>39</sup>, quelle est la part de la victime, quelle est celle du bourreau qui donne la mort ? Il faut faire jaillir la vie de dessous le paysage, tout retourner, une fois encore, cercle après cercle, jusqu'au dernier, où

[e]l hielo se quiebra  
y queda curvo,  
las esquinas pulidas  
reverberan,  
los sonidos agudos  
prenden fuego<sup>40</sup>.

Aux rites sacrificiels étranges de *Tundra*, succèdent dans ce dernier moment du livre des opérations non moins étranges, qui agissent pour déconstruire le cercle infernal qui enferme toutes les victimes, elles aussi coupables, puisque tout est réversible, sous le signe d'un « tramo sin muerte »<sup>41</sup>. Les scènes de chasse attendues sont absentes du livre, où il s'agit de façon plus large d'interroger une nouvelle fois le mal, et de représenter la condition humaine. Mais avec *Tundra*, si elles ne sont jamais actualisées comme telles, les scènes annoncées fonctionnent en creusant un envers où retrouver la vie, selon un espace inversé de chute, dessiné comme un pré-sage par le premier poème, « Sala de espera » :

El descanso del globo blanco  
bajo las ramas del último árbol,  
una mirada  
y el fruto desprendido se hace aire,

39 La découverte de *La caza*, le film de 1966 de Carlos Saura, projeté chez ses parents alors qu'elle écrivait le livre, n'a pu manquer d'agir sur la poète, comme elle nous l'a raconté (entretien du 20 juin 2024).

40 Esther Ramón, « Almacenaje », *Caza con hurones*, *op. cit.*, p. 53.

41 « Prohibido disparar en el pasillo. / Aprended a caminar / sin dientes en los pasos, / a comer sin desgajar, / a secar la gravedad de los objetos » ; « Tramo sin muerte », *Ibid.*, p. 54-55.

y el cielo es un telón de plástico,  
una gran carpa estirada para arder<sup>42</sup>.

Si l'on traverse les deux premiers ensembles, avec leurs visions énigmatiques de destruction et de brève fulgurance vers une libération (ainsi dans « Prácticas de tiro », où la cassure est effective, même si elle est momentanée : « son botas de hueso / que caminan sobre el agua / rompiendo el pavimento »<sup>43</sup>), on *gagne* donc la « línea de hombres desarmados ». Ces 15 poèmes rejoignent les 15 du cercle liminaire, comme pour lui répondre, se surimposer à lui, le retourner du dedans, pour une victoire toujours à conquérir mais pourtant réelle, par-delà l'imaginaire, où le corps vient s'ancrer sous le signe de la réparation. Y prend place, vers la fin du recueil, le poème intitulé « Unidad », dont le sujet pourrait être la poésie même, dans un rituel restaurateur :

Cose los dedos,  
los recoge,  
suelta los gestos en racimo,  
trabajando por dentro,  
trenza vísceras [...] <sup>44</sup>.

Depuis un corps divisé, une étrange cérémonie vient effacer toute dualité ou tout affrontement, le poing fermé puis au repos permettant de rassembler une énergie unifiée. Comme dans d'autres poèmes, comme parfois de façon fugace dans *Tundra* — et comme chez Blanca Varela<sup>45</sup> —, une voix surgit sur le mode des italiques. C'est comme si depuis son allègement typographique, une voix différente venait se surimposer à l'autre, et dans le poème, par son intensité lyrique, venait rendre du sens à l'autre voix, par l'imposition d'un sens autre, mystérieux, essentiellement audible :

---

42 *Ibid.*, p. 11.

43 *Ibid.*, p. 49.

44 *Ibid.*, p. 70.

45 Je pense particulièrement à « Vals », de *Luz de día, Poesía reunida, op. cit.*, p. 65.

*nieva sangre  
sobre la sangre  
es una letra superpuesta,  
un furgón de sentidos  
que se traga en contorno,  
y también la boca,  
que despunta el sonido  
en el rostro sin marcas,  
con cachorros de frente  
que se hacen uno*<sup>46</sup>.

Au terme non seulement du recueil, mais de toute l'avancée de la voix depuis *Tundra*, le dernier poème, « Circuito », énonce la victoire d'un espace *sauvage*, car tel est bien l'adjectif qui qualifie la parole poétique d'Esther Ramón. Elle vient signifier ici la disparition des points cardinaux, en une curieuse suspension : « el frío / de los polos que coagulaba / la secuencia / y suspendía el fragor / del movimiento. » La victoire sur la mort par la voix demeure fragile, mais ce balbutiement fait entendre la seule obstination qui vaille, celle de la poésie, qui exprime le centre même de la voix en chemin vers sa libération :

y a lo lejos se oía  
una voz cansada  
repitiendo siempre  
la misma sílaba la misma  
sílaba la misma  
sin conocer  
la palabra completa  
ni su silencio.

Si le livre s'achève sémantiquement sur le son répété à l'infini de la même syllabe, peut-être faut-il y entendre, justement, le retournement de la langue, qui soudain *écoute* — il faudrait ici demander

---

46 Esther Ramón, *Caza con hurones*, op. cit., « Unidad », p. 70.

avec Jean-Luc Nancy, dans *À l'écoute*, « de quel secret s'agit-il lorsqu'on écoute proprement, c'est-à-dire lorsqu'on s'efforce de capter ou de surprendre la sonorité plutôt que le message ? »<sup>47</sup>. Et depuis son silence, elle donne sa place à une voix un instant réparée, aux récits étouffés, incomplets, entrevus et sitôt décousus, pour que s'en efface l'envers, comme sur un tissu que l'on retournerait pour en découvrir l'homogénéité douce, *intacte*, sans plus en voir ni sentir les coutures, comme selon l'art de la reprise perdue :

[...]  
 una pequeña cuchara  
 de madera, una aguja  
 abandonada en la  
 sutura, un bosque  
 detenido, *agitación*  
*del árbol, del pájaro*  
*disperso*, boca  
 siempre abierta  
 en el estuche intacto,  
 una vocal minúscula  
 que queda atorada  
 y enciende cavidades  
 y moléculas, en el  
 descenso de inicio,  
 descreando<sup>48</sup>.

Tel serait le sens de la traversée de la voix d'Esther Ramón, dont on laisse ici percevoir quelques étapes, une voix dont je souligne la cohérence de vision. Depuis la fascination pour des souvenirs qui semblent issus de l'expressionnisme, ceux des rituels cruels de *Tundra*, qui creusent par leurs défis des trous dans la terre gelée, elle se laisse avec courage hanter par les longs versets hallucinés de *Reses*, qui créent alors dans le poème le geste même du glissement, celui de

47 Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris : Galilée, 2002, p. 17.

48 Esther Ramón, *Caza con hurones*, *op. cit.*, « Evolución », p. 68–69.

vie. Ce mouvement, c'est celui que doit écouter et entendre le traducteur. Il semblerait presque se matérialiser dans une image, dans l'avant-dernier poème de *Caza con hurones*, intitulé « Deslizamiento », où s'ébauche le récit de la descente du corps de l'enfant en train de naître :

Despega la piel  
del nuevo salto,  
y en la continuidad  
del amplio gesto  
parcela el oxígeno  
y escarba lejanías  
donde fue mirlo  
y existieron batidas  
en la fronda,  
caídas del aire,  
desde abajo<sup>49</sup>.

Cette avancée par le retour à la forme sauvage du merle prépare les « chutes de l'air », la légèreté graphique et sonore du poème-chanson, toujours marquée chez Esther Ramón par l'empreinte de la brisure, qui « parcela el oxígeno » du souffle, comme si le poème était le lieu d'inscription de la fracture en même temps que du retournement par une force légère. Celle qui est au travail dans la deuxième partie de *Sellada*. C'est un pas de plus vers une conquête du « corps des couleurs », qui incarne la vie, dans le dernier recueil, de 2023. Je citerai pour terminer les dernières lignes d'Antonio Méndez Rubio pour sa présentation de *Desfrío*, de 2014, écrit par Esther Ramón juste à la suite de *Caza con hurones* : « de ese pulso de encuentro, cuando ya nadie se mira, se levanta de madrugada, a campo abierto, el vuelo intacto del pájaro sin tiempo, sin nada, y por tanto, tal vez por eso ya sin frío »<sup>50</sup>.

---

49 *Ibid.*, p. 71.

50 Antonio Méndez Rubio, « Pájaro sin alivio », dans Esther Ramón, *Desfrío*, Madrid : Varasek, 2015, p. 84.

Une aurore où l'on trouve peut-être l'expression du « passage du mystère » que Jean Paulhan demandait à la poésie, « d'autant plus inattendu que le poème était contre ce mystère une précaution plus sage et mieux calculée. D'autant plus frappant qu'on lui avait retiré toute chance de jouer ; d'autant plus indiscutable que la machine montée contre lui était plus forte et mieux agencée — et nous, plus émerveillés de son apparition »<sup>51</sup>.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Poesías completas*, éd. Margarita Smerdou Altola-guirre et Milagros Arizmendi, Madrid : Cátedra, 1987.

AMORÓS, Amparo, *La Profonde traversée de l'aigle*, prés. et trad. Laurence Breyse, Paris : José Corti, coll. « Ibériques », 1989. [*La honda travesía del águila*, Barcelona: Edicions del Mall, 1986].

ANDREU, Blanca, *Le Bâton de Babel* suivi de *D'une petite fille de province qui vint vivre dans un Chagall*, prés. et trad. Laurence Breyse, Paris : Éditions de la Différence, coll. « Le fleuve et l'écho », 1992. [*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid : Rialp, 1980 ; *Báculo de Babel*, Madrid : Hiperión, 1982.]

BREYSSE-CHANET, Laurence (coord.), « Poésies de langues d'Espagne », « Poésie espagnole », *Place de la Sorbonne*, 8, mai 2018 [Antonio Gamoneda, trad. Jean-Yves Bériou et Martine Joulia ; Olvido García Valdés, trad. Laurence Breyse-Chanet ; Miguel Casado, trad. Aline Schulman ; Juan Carlos Mestre, trad. Laurie-Anne Laget ; Jordi Doce, trad. Laurence Breyse-Chanet ; Esther Ramón, trad. Laurence Breyse-Chanet ; « Poésie catalane », Maria-Mercè Marçal, prés. et trad., Monica Güell].

---

51 Jean Paulhan, *Clef de la poésie*, Paris : Gallimard, 1944, p. 88.

- , « Un diagnostic de lumière », *Les Langues Néo-Latines*, Voix poétiques féminines (de la fin du franquisme à aujourd'hui), 405, 2023, p. 25–40.
- , *El oscuro sueño de Manuel Álvarez Ortega*, Madrid : Devenir, 2025.
- BREYSSE-CHANET, Laurence, SALAZAR, Ina (coord.), *Mordre l'ombre / Morder la sombra*, trad. collective, Paris : Éditions Hispaniques, 2021.
- (coord.), ¿ *Quién hace tanta bulla ? Actualidad de Trilce de César Vallejo*, Paris : Éditions Hispaniques, 2024.
- CASADO, Miguel (coord.), « Poètes d'Espagne », *Europe*, 1034–1035, juin-juillet 2015.
- GAMONEDA, Antonio, « Una lectura posesiva de Jorge Guillén », en PIEDRA Antonio, BLASCO F. Javier (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Valladolid : Universidad, 1995, p. 293–295.
- , *La Terre et les lèvres*, *Europe*, 1115, mars 2022, p. 271–279 [*La tierra y los labios*, 1947–1951].
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio, « Pájaro sin alivio », dans E. Ramón, *Desfrío*, Madrid : Varasek, 2015, p. 79–84.
- NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris : Galilée, 2002.
- PAULHAN, Jean, *Clef de la poésie*, Paris : Gallimard, 1944.
- PIEDRA BORREGÓN, Antonio ; BLASCO PASCUAL, F. Javier (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid : Universidad / Fundación Guillén, 1995.
- PRINCESSE INCA [Cristina Martín], *La femme-précipice*, Fives : La Contre Allée (Éditions), coll. La Sentinelle, 2013.
- RAMÓN, Esther, *Tundra*, Tarragona : Igitur, 2002.
- , *Reses*, Gijón : Trea, 2008.
- , *Caza con hurones*, Barcelona : Icaria, 2013.

- , *Desfrío*, épil. Antonio Méndez Rubio, Madrid : Varasek, 2015.
- , *Scellée*, éd. bilingue, trad. et préf. Laurence Breyse-Chanet, Deveset : Cheyne, 2022 [*Sellada*, Madrid : Bala perdida, 2019].
- , *El cuerpo de los colores*, Valencia : Pre-Textos, 2023.
- RODRÍGUEZ, Claudio, *Don de l'ébriété*, pref. Antonio Gamoneda, prés. et trad. Laurence Breyse-Chanet, Paris-Orbey : Éditions Arfuyen, 2008.
- SAURA, Carlos, *La caza* [film], Espagne : Elías Querejeta Producciones S.L., 1966.
- VARELA, Blanca, *Poesía reunida, 1949–2000*, épil. Ana María Gazzolo & Giovanna Pollarolo, Lima : Casa de Cuervos / Sur Librería Anticuaria, 2016.
- VERHESEN, Fernand, *À la lisière des mots. Sur la traduction poétique* [1998], Bruxelles : La Lettre volée, 2003.

LECTURE ORALE ET POÈME  
DANS LA POÉSIE ESPAGNOLE CONTEMPORAINE

---

*Bénédicte Mathios*  
Université Clermont Auvergne / CELIS (UR 4280)



Nous tenterons dans ces pages de réfléchir aux liens possibles entre le poème et la voix humaine qui s'élève lors de la lecture orale. Si le mot « voix » se réfère étymologiquement à une série de sens diversifiés offerts par le latin<sup>1</sup>, physiologiquement, la voix humaine pourrait exister sans langage verbal, par exemple en tant que cri, mais ne peut exister dans la durée sans intention initiale minimale puisque, pour reprendre les termes de Guy Cornut :

- La voix représente une fonction neuromusculaire complexe qui met en jeu le corps dans sa totalité.
- La voix est une énergie vitale qui trouve sa source dans un élan intérieur lié aux émotions fondamentales.
- La voix est un message sonore que l'on projette dans l'espace avec l'intention d'avoir un impact sur l'auditeur<sup>2</sup>.

Par ailleurs, Henri Meschonnic rappelle que la voix n'est pas réductible au phonique ; elle est un lieu de production et une matière : « l'énergie qui la produit engage aussi le corps vivant avec son

---

1 vōx, vōcis, f. (cf. *voco*), voix, son de la voix, accent, son et ton musicaux, mots, paroles, propos, langage, langue poétique, son, ton, rythmes... <https://gaffiot.fr/> , <https://gaffiot.fr/#vox>

2 Guy Cornut, *La Voix*, Paris : PUF, 2009, p. 111.

histoire »<sup>3</sup>. Cet engagement est tel que « les altérations de la voix sont les marques connues des perturbations émotives »<sup>4</sup>. La question de la voix comme symbole de l'écriture poétique est également posée par le penseur quand il écrit que « La métaphore de la voix pour l'écriture montre que toutes deux sont l'intériorité »<sup>5</sup>. Ainsi, « la voix est *l'intime extérieur* »<sup>6</sup>, la part physiologique étant donc inséparable de l'émotion et de l'expression d'une intériorité :

Si le sens est dans les mots, la signifiance dans le rythme et la prosodie, la signification peut être dans la voix. Par la voix, la signification précède le sens, et le porte. Les mots sont *dans la voix*. Comme la relation précède et porte les termes. Ce que fait l'intonation<sup>7</sup>.

Au sujet de la lecture orale du poème, Nathalie Rannou écrit : « [...] L'expérience-poésie comme matière-émotion passe [...] par la parole et la voix »<sup>8</sup>. Cette expérience n'est pas sans rappeler le principe d'une lecture énative<sup>9</sup>, laquelle implique le corps dans la co-crédation du sens par le lecteur. María Isabel Corbí Sáez insiste d'ailleurs sur la notion de lecture poétique comme expérience : elle écrit que le « recours à la lecture poétique à haute voix comme

---

3 Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris : Éditions Verdier, 1989, p. 270.

4 *Ibid.*, p. 272.

5 *Ibid.*, p. 273.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 274.

8 « Efficacité et enjeux des démarches d'appropriation du poème par les élèves de lycée », in 7èmes Rencontres des chercheurs en Didactique de la Littérature, IUFM de Montpellier, 6 au 8 avril 2006, <<http://perso.ens-lyon.fr/jean-charles.chabanne/didlit/Rannou.pdf>> (consulté le 12/01/2016).

9 En effet, le corps est impliqué dans la lecture au point que, selon les spécialistes de l'énative : « La conception énative du langage [...] conduit à penser que le lecteur devient acteur et auteur », Michaël Grégoire. « Poésie visuelle, submorphémie et énative », dans Federico Bravo, *Approches submorphémiques de l'espagnol*, Rennes : Presses universitaires, 2022, p. 61-84.

premières approches [sic] des textes démontre [...] aux apprenants combien l'appropriation du texte poétique tient beaucoup [...] du sujet lecteur qui perçoit la poésie comme une expérience individuelle »<sup>10</sup>.

Aussi est-on en droit de se demander quels liens le poème, l'écriture poétique, la poésie entretiennent-ils avec ces éléments de définition de la voix humaine<sup>11</sup>. La voix « physique » qui s'élève pourrait être celle de l'auteur, et, bien sûr, celle du lecteur, à condition d'oraliser la lecture : ces voix sont parfois captées et peuvent ainsi être entendues du plus grand nombre<sup>12</sup>. Dans quelle mesure pourrait-on associer la voix physique à l'acte d'écrire et, plus encore, au poème fixé sur la page ? En effet, la voix physique semble éloignée lorsque le poème est posé, quelle que soit sa forme, sur le papier. Or, le poème constitue un support potentiel pour d'autres voix, celles du lectorat, qu'elles soient oralisées ou silencieuses (type de lecture majoritaire à partir du Xe siècle (cf. Alberto Manguel<sup>13</sup>, entre autres). Le « je » et le système énonciatif plus largement n'ont qu'une importance relative dans le cadre de la définition de la voix poétique, bien qu'ils puissent être importants pour identifier un locuteur. En revanche, les sons notés à l'écrit, les assonances et les allitérations, les pauses ou l'absence de pauses, les vers, les phrases, proposent au lecteur une possibilité pour sa propre voix, via le rythme, notamment en espagnol, celui ponctué par l'accent tonique / métrique. Le ton est un élément essentiel qu'analysent, au sujet de l'œuvre de Jaime Gil de Biedma (qui lui-même a beaucoup réfléchi sur la voix dans

10 María Isabel Corbí Sáez, « La lecture à haute voix comme stratégie de motivation dans l'enseignement-apprentissage de la poésie française en milieu universitaire espagnol : à l'écoute du bilan des apprentissages des étudiants », *Anales de Filología Francesa*, 25, 2017, p. 319.

11 V. Bénédicte Mathios, « Réflexions sur les convergences de la voix et du poème », *Le Texte et la voix. Hommage à Marie-Claire Zimmermann*, Paris : Eds. Hispaniques / Univ. Paris Sorbonne, 2016, p. 245. Voir aussi Gaëlle Théval, « Écouter la poésie ? », *Acta fabula*, 17 / 2, Février-mars 2016, <<http://www.fabula.org/acta/document9681.php>> (consulté le 23-XI-2025) .

12 Voir *supra* Alessandro Mistrorigo, « Traducción en voz : algunas articulaciones »

13 Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Arles : Actes Sud, 1998.

le poème<sup>14</sup>), Ángel González et Shirley Mangini, en mettant en évidence l'importance culturelle du monologue dramatique (anglophone), et en précisant que le ton, que la conversation courante permet de déceler, dépend essentiellement des traits formels du poème : « el tono está marcado por el léxico, la sintaxis, el ritmo, la métrica, las imágenes, incluso la rima: depende exclusivamente de todo ello, a la vez que todo ello depende del tono para cobrar su sentido final »<sup>15</sup>.

Nous souhaiterions étudier à travers quelques exemples, certains aspects de la coprésence de l'écriture poétique et de la voix humaine lors de la lecture orale. Les poèmes ne forment pas qu'une partition pour la voix, un tracé sonore marqué en particulier par les points d'articulation produisant des sons, par l'accentuation et par les pauses syntaxiques et versales, mais chaque poème constitue avec tout cet ensemble de traits une voix, par conséquent une intention, une signifiante. Comme l'écrit Henry Gil : « sans poème il ne saurait y avoir de voix »<sup>16</sup>. D'autre part, la voix apporte au poème une possibilité d'incarnation et aucune voix n'étant semblable, aucun poème lu, de ce fait, ne se ressemble dans le temps de la lecture. La dimension émotionnelle de la voix permet de confronter la subjectivité dont il reste trace dans le poème (que son propos et sa forme en soient lyriques, esthétiques, contemplatifs, voire théoriques) à la propre part émotionnelle, expressive et signifiante de la voix physique. C'est comme si deux mouvements (en rappelant l'étymologie de « émotion »<sup>17</sup> impliquant mouvement et trouble), se ren-

---

14 Jaime Gil de Biedma, dans *El pie de la letra*, définit le locuteur de telle sorte que sa voix ne cesse pas nécessairement d'être celle de l'auteur, bien qu'elle soit le fruit de son imagination : « La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada » (*El pie de la letra. Ensayos 1955–1979*, Barcelona : Crítica, 1980, p. 341).

15 Ángel González, Shirley Mangini, « Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma », *Proemio*, VI, I, abril 1975, p. 120–121.

16 *Le Texte et la voix*, op. cit., p. 100.

17 <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/%C3%A9motion>> : Dér. de émouvoir\* d'apr. l'a. fr. et m. fr. motion « mouvement » (ca 1223, G. de Coigny, Mir.

contraient pour constituer l'expression oralisée de ces « voix-sens » qu'évoque André Spire :

Et de même que le musicien qui lit la partition d'une symphonie, que celui qui l'écoute la recréent, la rejouent en eux-mêmes comme s'ils tenaient la baguette du chef d'orchestre, que le spectateur, « acteur involontaire », participe avec son être tout entier à l'exécution d'une tragédie, comme au cirque, au music-hall, il esquisse avec ses muscles les mouvements, les attitudes de l'acrobate qui fait ses tours, le lecteur, l'auditeur d'un poème, reproduisent les mouvements de la bouche dans laquelle il s'est formé, ont dans la bouche, avec toutes leurs valeurs motrices, donc affectives, la voix elle-même du poète.

Le livre, les sons qui l'ont apporté à leurs yeux, à leurs oreilles, ne sont qu'un conducteur entre des bouches, entre des corps en mouvement<sup>18</sup>.

On peut en venir à se demander si « [l]e poème a peut-être pour travail spécifique de retransformer les mots et phrases en voix »<sup>19</sup>, ce qui rejoint les termes d'Henry Gil, commentant les écrits de Marie-Claire Zimmermann :

[...] la voix poématique est une voix anonyme et universelle en constante évolution bien qu'elle cherche toujours une certaine forme d'identité alors même que son auteur se déprend de son propre moi circonstanciel pour inventer cette voix inédite qui deviendra celle du lecteur lui-même lorsque la voix ou la phonation de ce dernier fera entendre celle du texte<sup>20</sup>.

---

Vierge, éd. V.-F. Koenig, II, Mir. 21, 307) empr. au lat. *motio* « mouvement » et « trouble, frisson (de fièvre) ».

18 André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris : Librairie José Corti, 1986, p. 56.

19 *La Rime et la vie*, op. cit. p. 274.

20 *Le Texte et la voix*, op. cit., p. 102.

S'exerce alors ce qu'Henry Gil nomme une « rencontre poématique » où le locuteur et le lecteur finissent par « épouser le même rythme au point d'avoir malgré leurs différences une identité commune qui n'est autre que celle de leur condition humaine »<sup>21</sup>.

#### VOIX DU POÈME / VOIX DE LA LECTURE

Si nous remontons le temps, et regardons la poésie du XXe siècle, par exemple l'œuvre de Federico García Lorca, il est impossible en quelques exemples de donner même un aperçu du choc existant entre la voix du poème et les voix qui s'en emparent à travers la lecture. Car entre les *Poemas del cante jondo* parmi lesquels le poème « La Guitarra »<sup>22</sup>, que nous évoquerons brièvement, mille fois lu, chanté, interprété par des voix très diverses, les *romances* du *Romancero gitano*, s'inscrivant dans une tradition de diction poétique octosyllabique, et *Poeta en Nueva York*, qui reprend d'anciens rythmes, mais en trouve une infinité d'autres, liées à l'ouverture d'un vers libre, la voix du lecteur subit d'infinies modulations qui rencontrent cette voix poétique elle-même en mutation permanente. Ce qui peut frapper alors est la multiplication du poème en une infinité de variations vocales qui induisent des variantes de tonalités et de sens, portées par la voix ; ainsi si nous écoutons, parmi d'autres, quatre versions accessibles en ligne de « La guitarra », elles se déclinent selon différentes modalités sonores et orales : l'intensité de la voix parlée et de la performance (avec une musique faible en fond sonore), puis un mode « récit » accompagné de guitare, puis, une diction dramatique accompagnée de musique et d'images de Lorca et de la guerre civile, enfin une version chantée correspondant à un « chant profond » qui commence très lentement, et s'accélère jusqu'aux vers

---

21 *Ibid.*, p. 123.

22 *Obras completas 1. Poesía*, Barcelona : Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1996, p. 307.

finiaux : « corazón malherido / por cinco espadas »<sup>23</sup>. Bien entendu, le texte ne change pas ; en revanche les variations de l'articulation et du ton de la voix provoquent chez l'auditeur / lecteur des sensations et des expériences d'écoute assez différentes.

On pourrait lire ainsi de nombreuses œuvres célèbres, qui ont eu divers lecteurs et interprètes « oraux ». Chez Miguel Hernández, si l'on prend l'œuvre à partir de *El rayo que no cesa* (1936), majoritairement sonnetique, que l'on passe ensuite par la poésie de guerre (*Viento del pueblo*, 1937, *El hombre acecha*, 1939), et que l'on lit ensuite *Cancionero y romancero de ausencias* (1941), on constate successivement un rythme de la passion amoureuse cerné par le sonnet et l'ensemble de son dispositif rhétorique revisité, un rythme de l'urgence entre *romance*, vastes quatrains et *silva* polymétrique pendant la guerre, le rythme pausé du deuil au sein de formes très brèves après la guerre, pendant l'emprisonnement. La voix poétique pourrait être la même, mais elle ne s'étend pas de la même manière, la durée des poèmes étant une condition de variation importante, le rapport syntaxe / vers également, le rythme n'entraîne pas la même intensité, le ton et la tonalité ne sont pas les mêmes dès la lettre du texte. La question des enjambements est, de plus, cruciale pour la gestion de la respiration qui influe différemment sur la voix. Or la voix de Miguel Hernández, dans les rares poèmes qu'il a enregistrés, semble neutraliser cette problématique du souffle et du rythme par son énonciation rigoureusement « littérale »<sup>24</sup>, par exemple lors de l'enregistrement de la lecture de l'auteur de « Canción del esposo soldado » à Paris en 1937, à l'initiative d'Alejo Carpentier. Mais paradoxalement, la sobriété de sa lecture favorise l'émission d'un texte porteur d'une voix propre qui s'exprime grâce à un lecteur / auteur « en retrait ». En lisant ces exemples, si l'on reprend la définition

23 Lecture de « La guitarra » : <<https://youtu.be/TRhu5XCqGBc>> ; Lecture de « La guitarra » : <<https://youtu.be/JMagM3Xr7Rc>> ; Lecture de « La guitarra » <<https://youtu.be/JmO4loi4LoI?si=dy2ycNGQmMp0M9K2>> ; « La guitarra », <<https://youtu.be/WtYQGWWQEW0k?si=gthDuiT4L8X5iOLT>> (consultés le 25-11-2025).

24 Miguel Hernández, « Canción del esposo soldado », <<https://youtu.be/oD6O5EZ017A?si=-PtVOLyUJjLeZngA>> (consulté le 25-11-2025).

gonzalienne du « ton », que nous avons citée plus haut, le poème et le lecteur dans la mise en œuvre vocale du poème semblent se répondre et se compléter.

## VOIX DE L'EXPÉRIENCE

Citons quelques exemples de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, marqués par le concept de poésie de l'expérience ; cette dernière semble proche d'une poésie oralisée, mais est finalement assez complexe car presque « naturelle ». Ainsi Ángel González compose des poèmes que caractérise une diction de l'ironie, basée sur des contradictions, sur une dialectique, d'où sort une poésie en débat et qui tente d'échapper à la censure tout en donnant sa vision. Dans ce cas, ce sont les incises, les pauses, les sous-entendus, l'énonciation et la variabilité de l'identité du « je » que la voix du lecteur ou de la lectrice peut éventuellement rendre et l'oreille entendre. Citons par exemple un extrait du poème « Discurso a los jóvenes »<sup>25</sup>, intégralement ironique, dont les enjambements et les pauses construisent une forme d'antipoésie, commençant en apparence comme un discours politique, à la manière franquiste, et montrant l'inverse de ce qui semble être énoncé par l'insertion de termes évocateurs, comme l'expression « río de sangre » :

De vosotros,  
los jóvenes,  
espero  
no menos cosas grandes que las que realizaron  
vuestros antepasados.  
Os entrego  
una herencia grandiosa:  
sostenedla.  
Amparad ese río

---

25 Ángel González, *Palabra sobre palabra*, Barcelona : Seix Barral, 1994, p. 110–112.

de sangre,  
 sujetad con segura  
 mano  
 el tronco de caballos  
 viejísimos,  
 pero aún poderosos,  
 que arrastran con pujanza  
 el fardo de los siglos  
 pasados.

Dans les années 1980, Amparo Amorós, dans *Quevediana* (1988) se fait l'écho de divers sujets énonciatifs censés incarner des voix masculines et féminines empruntées à la vie quotidienne, à l'oralité, à la télévision, pour développer la satire du milieu littéraire, plus largement de la société de consommation. La question du genre des voix se pose également au moment de lire, et l'oralité est très importante dans ces poèmes (qui sont des sonnets assez « souples »), qui imitent des dialogues, ou encore la voix formatée des médias à travers une forme classique qui vient contredire la modernité du propos, pour montrer, certainement, la permanence de cette forme à travers les siècles. La voix du lecteur est fortement impactée, par exemple dans les quatrains du sonnet final, « Cumplido tributo a quien gustó de estas rimas »<sup>26</sup>, d'autant plus que le genre du sujet poétique est masculin :

No te excites, alerta, reflexiona:  
 si gustas mis sonetos, y no poco,  
 este te dejará cara de mona  
 porque lo ha escrito el tan temido coco

al que la risa fácil no emociona.  
 Este autor — pensarás — se ha vuelto loco

---

26 Amparo Amorós, *Visión y destino. Poesía 1982–1992*, Madrid : Eds. La Palma, 1992, p. 249.

ni siquiera a sí mismo se perdona  
y la posteridad le importa un moco.

Toujours dans les années 1980 et au-delà, se développent diverses voix de l'expérience, ainsi entre autres le mouvement grenadin « La otra sentimentalidad »<sup>27</sup>, initié par Luis García Montero, ou encore le « sensismo » de Fernando Beltrán<sup>28</sup>. Ces voix insèrent dans le poème un intime très immédiat : le poème semble alors prendre forme dans un langage particulièrement personnel qui donne au lecteur une proximité forte avec l'autobiographie des poètes évoquant également la société de notre temps, la question de la liberté interprétative se posant alors. Citons par exemple dans ce poème d'Ángeles Mora, « Emboscadas »<sup>29</sup>, extrait de *Ficciones para una autobiografía*, à la simplicité trompeuse, au propos féministe, et au ton restant à définir par la lecture :

Cuando llegó el príncipe azul  
era tan azul, tan azul  
que caía sobre mi rojo  
apagándolo.

Qué peligrosa tinta  
me trajo en sus pupilas.

No conviene mezclar en la colada  
ropas que puedan desteñir, me dije.

---

27 Luis García Montero, «La otra sentimentalidad», *El País*, 8-1-1983; reed. en Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983, p. 9-15.

28 Leopoldo Sánchez Torre, «Poéticas para el hombre de la calle : Fernando Beltrán, del sensismo a la poesía entrometida», *Los usos del poema*, ed. Laura Scarano, Granada : Diputación, 2008, p. 99-116.

29 Ángeles Mora, *Ficciones para una autobiografía*, Madrid : Bartleby Editores, 2015, p. 31.

Antes de despedirlo  
 tuvimos que lavarnos  
 por separado.

Nous pourrions évoquer de nombreuses autres poétiques, y compris dans le domaine de la poésie expérimentale, qui travaille la voix d'une manière très radicale, la ramenant parfois à ses sources physiologiques et donc à une réflexion profonde sur le langage<sup>30</sup>. Mais nous allons maintenant évoquer une voix poétique à la fois simple et extrêmement complexe, celle d'Olvido García Valdés.

#### VOIX ET RESPIRATION : L'EXEMPLE D'OLVIDO GARCÍA VALDÉS

Dans les lignes qui suivent, nous nous centrerons sur l'œuvre d'Olvido García Valdés, prix Reina Sofía 2022, dont les poèmes agissent sur la voix du lecteur d'une façon très particulière. Brièveté ou expansion du poème, liberté de la syntaxe au sein des vers agissant notamment sur la respiration caractérisent cette œuvre poétique sur laquelle nous souhaiterions conclure notre parcours, et dont certains poèmes sont dépourvus de ponctuation (ou partiellement). Dans ces derniers, domine l'enjambement, lequel a une action forte sur la voix parlée, plus précisément sur le souffle. Pour la poète,

La poesía trabaja con los materiales de la vida; un poema es un lugar raro en que se guarda la vida. Raro porque de pronto está ahí, afuera, resultado de una experiencia interior al fundirse con los materiales que la expresan; pero a la vez un poema no llega nunca a objetivarse, permanece permeable y abierto, esperando que quien lee lo active de nuevo. En él se imprimen una sensibilidad y carácter, el impulso de una voz, es decir, cierta organización

---

30 *Voir et entendre : corporéité et construction du sens dans la poésie expérimentale*, sous la direction de Lucie Lavergne, Michaël Grégoire, Bénédicte Mathios et Daniel Rodrigues, à paraître. Oxford : Peter Lang, 2026.

sintáctica, una temperatura, la distancia desde la que se habla; la relación, en fin, de quien habla, con la muerte<sup>31</sup>.

C'est en effet là l'impression que nous pouvons avoir en lisant oralement sa poésie, c'est-à-dire que, étant loin des schémas traditionnels, la voix cherche le sens à travers la trace du poème, dans cette fusion entre l'expérience et « los materiales que la expresan ». Il en va de même quand l'autrice lit ses propres textes qui semblent être les fragments d'un tissu plus vaste, constitué des fils tendus des autres recueils<sup>32</sup>, ainsi par exemple, ce court poème extrait de *Y todos estabamos vivos*<sup>33</sup>, « el recorrido del sol » :

el recorrido del sol cuando cae  
la noche, el recorrido  
de la noche hacia donde  
va llegando, mirar  
lo conocido como signos  
que son y ya no son, un aceite  
de estar, representar  
su hueco,  
desplazados miramos  
como si fueran los otros  
siempre a estar ahí y de  
pronto no están o no estuvieran

Ce court poème de 11 vers ne comporte ni majuscule initiale, ni point final (potentiellement, il n'y a pas de baisse de la voix à effectuer à la fin). Il comporte cependant 4 pauses en cours de vers sous la forme de virgules, dont la présence induit quatre rejets consécutifs

---

31 Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982–2008)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008, p. 442.

32 « El libro está ahí, en las líneas que se transitan, en la red de recurrencias que se va tejiendo, en los hilos que le tienden los libros anteriores », *Ibid.*, p. 437.

33 *Ibid.*, p. 381.

à des enjambements, travail syntaxique par ailleurs majoritaire sur l'ensemble du poème, qui ne dispose d'aucune pause en fin de vers. La voix lisant est donc amenée à tenir compte d'une certaine polymétrie allant de l'heptasyllabe, en passant par l'octosyllabe, l'ennéasyllabe, le décasyllabe et l'hendécasyllabe, et elle doit se moduler aussi en fonction des quelques pauses syntaxiques signalées ci-dessus, et des enjambements majoritaires, insérés au sein du poème. Le chemin qui est proposé à la lecture est donc multiple en raison du décalage exercé entre les vers typographiques et la syntaxe, et de la liberté prise envers la métrique traditionnelle. S'offrent à la voix humaine plusieurs voies pour moduler un poème qui est une réflexion sur le temps, aussi bien quotidien que plus largement existentiel, et qui propose une vanité contemporaine impliquée par le titre de la section, « De sombra a sombra », mais aussi par les vers suivants qui évoquent le caractère éphémère de l'existence : « desplazados miramos / como si fueran los otros / siempre a estar ahí y de / pronto no están o no estuvieron », la poète articulant ici l'expérience vécue avec le travail poétique au sein du poème lui-même. Quand la poète lit<sup>34</sup>, très doucement, les lignes rythmiques ainsi définies coexistent et un chemin se trace entre exister et créer, dans l'instantanéité de l'acte de lecture.

## CONCLUSION

Cette démarche de comparaison, de confrontation intermédiaire (entre l'écrit et le lu, le dit), le fait que la lecture consiste à « passer par des sensations éprouvées pour établir le sens »<sup>35</sup>, demanderaient un travail de recherche de corpus bien plus large, ainsi que la mise en œuvre d'une procédure intégrant tous les critères envisagés pour définir une voix humaine derrière ou plutôt à travers la lettre du poème ; il faudrait plus de critères, dont physiologiques ; il faudrait

34 <<https://www.youtube.com/watch?v=-EtGwP1LEUY&t=2308s>> (consulté le 23-XI-2025) ; Olvido García Valdés, « El recorrido del sol », p. 381.

35 Michaël Grégoire. « Poésie visuelle, submorphémie et énaction », *op. cit.*

aussi systématiser ce travail pour essayer de définir ce que la forme du poème fait à la voix humaine. La voix porteuse d'un sens en elle-même rencontre un poème aux multiples significances, à travers une voix vivante, ou une trace de voix dans le cas où elle est enregistrée. Ce sont deux voix différemment conçues qui dialoguent lors de la lecture orale, celle du poème et celle de la personne qui lit, d'où la sensation, pour partie erronée, que l'on peut avoir de lire un poème différent (ou presque le même) à chaque lecture orale, ou bien encore, mais c'est un autre thème, à chaque lecture silencieuse.

## BIBLIOGRAPHIE

- AMORÓS, Amparo, *Visión y destino. Poesía 1982–1992*, Madrid : Ediciones La Palma, 1992.
- CORBÍ SÁEZ, María Isabel, « La lecture à haute voix comme stratégie de motivation dans l'enseignement-apprentissage de la poésie française en milieu universitaire espagnol : à l'écoute du bilan des apprentissages des étudiants », *Anales de Filología Francesa*, 25, 2017, p. 315–329.
- CORNUT, Guy, *La Voix* [1983], Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 2009.
- EGEA, Javier, SALVADOR, Álvaro, GARCÍA MONTERO, Luis, *La otra sentimentalidad*, Granada : Don Quijote, 1983. <https://gaffiot.fr/>
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas 1. Poesía*, Barcelona : Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1996.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “La otra sentimentalidad”, *El País*, 8-I-1983.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982–2008)*, Barcelona : Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2008.

GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra. Ensayos 1955–1979*, Barcelona : Editorial Crítica, 1980.

GONZÁLEZ, Ángel, MANGINI, Shirley, « Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma », *Proemio*, abril 1975, VI, I.

GONZÁLEZ, Ángel, *Palabra sobre palabra*, Barcelona : Seix Barral, 1994.

GRÉGOIRE, Michaël, « Poésie visuelle, submorphémie et énonciation », dans Federico Bravo, *Approches submorphémiques de l'espagnol. Pour une poétique du signifiant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022, p. 61–84.

MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Arles : Actes Sud, 1998.

MATHIOS, Bénédicte, « Réflexions sur les convergences de la voix et du poème », *Le Texte et la voix. Hommage à Marie-Claire Zimmermann*, Paris : Eds. Hispaniques / Paris Sorbonne, 2016, p. 245–257.

MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*, Paris : Éditions Verdier, 1989.

MORA, Ángeles, *Ficciones para una autobiografía*, Madrid : Bartleby Editores, 2015.

RANNOU, Nathalie. « Efficacité et enjeux des démarches d'appropriation du poème par les élèves de lycée », in *7èmes Rencontres des chercheurs en Didactique de la Littérature*, IUFM de Montpellier, 6-8 avril 2006, <<http://perso.ens-lyon.fr/jean-charles.chabanne/didlit/Rannou.pdf>> (consulté le 23-XI-2025).

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, « Poéticas para el hombre de la calle : Fernando Beltrán, del sensismo a la poesía entrometida », *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, ed. Laura Scarano, Granada : Diputación de Granada, 2008, p. 99–116.

SPIRE, André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris : Librairie José Corti, 1986.

THÉVAL, Gaëlle, « Écouter la poésie ? », *Acta fabula*, 17, n° 2, Essais critiques, Février-mars 2016, <<https://www.fabula.org/acta/document9681.php>>, (page consultée le 28 March 2026.

SUJETO, MÁSCARA Y VOZ  
EN LA POESÍA DE JAVIER SALVAGO

---

*Miguel A. Olmos*  
Univ. de Rouen Normandie (ERAC / UR 4705)



En la presentación de la lectura de *Variaciones y reincidencias* que se transcribe en este volumen, Javier Salvago (Sevilla, 1950) ha asociado su idea de lo que sea la voz poética al hallazgo de una manera o un estilo propios, personales. En su caso, esta voz personal solo surgió con *La destrucción o el humor* (1980), título irónico que, en su momento, distinguió netamente al autor de su contexto lírico inmediato. Para Salvago, *La destrucción...* es el primer libro “que siento mío, en el que considero que ya he encontrado [...] la voz [...], que empiezo a escribir sin forzar, empiezo a escribir sin pose, empiezo a escribir con naturalidad” (v. *infra*, cap. 11). Estas palabras corroboran la muy anterior exclusión de sus poesías completas de un libro iniciático, escrito durante un período de dependencia del alcohol y publicado en 1977. En las repudiadas *Canciones del amor amargo*, sin embargo, también se captan destellos del poeta en ciernes; allí pueden leerse, por ejemplo, los versos que siguen:

¿Cuál es mi voz  
entre estas voces encerradas conmigo?  
¿Qué máscara mi máscara?  
¿Qué disfraz mi disfraz?<sup>1</sup>

---

1 “Baile de máscaras”, en *Canciones del amor amargo y otros poemas*, Sevilla: Ángaro, 1977, p. 22; v. José Cenizo Jiménez, *Poesía sevillana: Grupos y tendencias (1969-1980)*, Sevilla: Univ., 2002, p. 57-90.

La variedad de voces que habitan la persona —o, dicho de otro modo, el careo del sujeto con sus máscaras— plantea desde antiguo un problema literario de difícil formulación. La irreducibilidad de la poesía a mera producción lingüística de su autor —cuando se le conoce— es fenómeno que se manifiesta de varias formas y en diferentes dimensiones críticas: tradición impersonal, originalidad y pujanza de diferentes interpretaciones, recreaciones deliberadas e imitaciones de textos de otros, o la idea misma de una *manía* poética, esos instantes de inspiración, bien conocidos por todo escritor, en los que apenas alcanza a reconocerse.<sup>2</sup> Me propongo explorar, desde esta perspectiva y esquemáticamente, algunos aspectos de la cuestión a partir de los poemas de *Variaciones y reincidencias*, que abarca la casi totalidad de la producción de Salvago, de 1978 a 2018. Porque el problema de la voz lírica no se reduce al de las convergencias o divergencias, en los textos, del personaje y la persona; se da igualmente en la multiplicidad de voces —a veces inconciliables— que es dado encontrar en la obra de un autor.<sup>3</sup>

Antes de entrar en materia, convendría poner de relieve algunos rasgos singulares de la poesía de Salvago, describir mínimamente su metal de voz. Se destaca, desde el título mismo de la colección, la marcada presencia de quien habla, un sujeto implícito, no siempre tematizado, pero no por ello menos perceptible. A diferencia de otros títulos generales —*Aire nuestro* o *La realidad y el deseo*— en los que la índole poética de la obra no está indicada, o se da por sabida, en las “reincidencias” de Salvago la voz se figura y define, desde los umbrales del libro, como la de un escritor lírico, a vueltas con

---

2 En una bella nota, Olvido García Valdés ha comparado la poesía a la segregación, por ciertos organismos, de algo “que forma y no forma parte de ellos”, en respuesta a la extrañeza “que a veces causa lo más propio, lo más vivo e innegociable de uno mismo” (“La poesía, ese cuerpo extraño” [2005], *Esa polilla que delante de mí revolotea*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008, p. 440-441).

3 Se citará la segunda edición de *Variaciones y reincidencias. Poesía (1978-2018)*, Sevilla: Renacimiento, 2019 (a veces, indicando solo el número de página entre paréntesis), que incluye una sección abierta, titulada “La vejez del poeta”, pensada para acoger nuevas creaciones. La primera edición se publicó en 1997, también en la editorial Renacimiento.

sus temas y sus formas, acaso con temor a repetirse —lo que enlaza con la tradicional, modesta disculpa por escribir poesía que, siendo sincera, no excluye aquí una dimensión irónica, entendible como signo de autoafirmación. El juego se repite: a las primeras *Variaciones y reincidencias*, libro exento de 1985, sucede el titulado *Volverlo a intentar* (1989). Por lo demás, la idea de conato, de tentativa fracasada, también aparece en Salvago fuera del ámbito de lo literario: un fuerte escepticismo, un desengaño anticipado se extiende a visión hondamente negativa del mundo y de la vida. Aplicada al tema del paso del tiempo, crucial en el poeta, genera una tensión irónica o sarcástica: se está *En la perfecta edad* (1982), se viven *Los mejores años* (1991). Títulos como *Nada importa nada* (2011) o *Una mala vida la tiene cualquiera* (2014) condensan, de nuevo con humor ácido, un tránsito desencantado por el tiempo y las edades, que cristaliza en el distanciamiento de todos y de todo.

Resultante inesperada de notas anteriores, personal desengaño y duplicidad irónica, es una dimensión *práctica*, que podríamos llamar sapiencial, moralizadora, y hasta cierto punto política. Escribir o leer poesía obtienen aquí una razón de ser, acaso una cierta utilidad: aportar conocimiento, convertirse en guía de conducta. Se trata de una concepción literaria con precedentes en la poesía clásica que ya detectó Fernando Ortiz, primer editor del poeta. Fue también Ortiz quien le descubrió a Salvago tardíamente, una vez terminado *La destrucción o el humor*, la poesía de Gil de Biedma, algo afín a la suya desde la perspectiva de sus moralidades, y con la que se le ha relacionado con frecuencia: “El primer libro de Jaime que Salvago leyó se lo presté yo, y recuerdo la impresión, mezcla de asombro y entusiasmo, con la que lo acogió”.<sup>4</sup>

---

4 Fernando Ortiz, “La poesía de Javier Salvago”, *Lírica andaluza contemporánea*, Sevilla: Almuzara, 2007, p. 280. Según Ortiz, Salvago “hablaba [...] de los temas de siempre con palabras de hoy. [...] Me di cuenta también de que allí había un buen poeta de estirpe elegíaca y apuntaba un hondo poeta moral. Las elegías [...] tratan con frecuencia de la juventud que se va, de la primera juventud perdida” (*ibíd.*, p. 279–280).

## SUBJETIVIDAD Y FICCIÓN

La ficcionalidad de la lírica es un viejo problema de la crítica literaria, que ha oscilado en sus clasificaciones entre un modo “mimético”, con un enunciador ficticio, asimilable al de las narraciones que se desarrollan en tercera persona, y un modo “dramático”, a cargo de una subjetividad que, como la de todo hablante en primera persona, resulta incontrastable —por lo tanto, objeto siempre de precauciones. Son dos modos diferentes de impostación poética del lenguaje, rastreables desde la *Poética* de Aristóteles, en cuyos muchos repliegues teóricos, históricos o genéricos no habrá ahora ocasión de entrar más que de manera muy superficial.<sup>5</sup>

Desde una perspectiva contemporánea, cabría enfocar la cuestión a partir de los tipos de enlace del escritor (real) con la instancia que enuncia los textos que él firma, en una dudosa intersección de los dos campos que acaban de indicarse. El Romanticismo arrastró los productos de la lírica al ámbito del yo, la persona que habla, y propulsó una dimensión subjetiva, a veces comprometida o moral, de la experiencia estética. Escritores en la estela romántica, como Luis Cernuda, podrán así convertir sus textos en ejercicio auto-revelador y confesional; el lector aprenderá también a descubrirse a sí mismo a través de sus vivencias artísticas.<sup>6</sup> Pero el subjetivismo post-romántico no excluye en absoluto otros modos poéticos, no solo lúdicos, sino de raíz narrativa o ficcional, desplegando por ejemplo discursos de personajes históricos e imaginarios, inventando “autores” con nombre y estilo propios, con obra comentable incluso. Antonio Machado o Miguel de Unamuno, entre muchos otros, son ejemplo de una creatividad lírica capaz de representar un mundo plenamente subjetivo, y también de multiplicarse mediante voces ficcionales heterónimas, “otras”. Recogen así un fondo de *invención*, latente en literaturas de otras épocas, injerido en elementos históricos. A lo largo

5 Aristóteles, *Poética*, trad. y not. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004, p. 38–40 (1448 a).

6 Luis Cernuda, “Historial de un libro”, *Prosa I*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid: Siruela, 2002, p. 660.

de la Edad Media, el entrecruzamiento de una poesía cantada, estrictamente lírica, de sustrato impersonal, con sus versiones literarias, ya escritas y leídas, acompañadas de anotaciones críticas, de interpretaciones textuales “biográficas”, se encuentra en el origen de tantos *canzonieri* de inspiración petrarquista, que relatan trayectorias amorosas de proyección autobiográfica, pero otras veces de ámbito cortesano, mundanas, fingidas...<sup>7</sup>

Las fórmulas, algo equívocas, de “yo lírico” o “personaje poético” pretenden conciliar la distancia entre la persona del autor y la figura del locutor poemático, atestiguando de paso el hiato entre la comunicación lingüística ordinaria y la particular enunciación de la poesía. En la literatura contemporánea, los autores tienden a proyectarse personalmente en sus imaginaciones; tanto como los lectores, tal vez por cercanía en el tiempo, o por la facilidad y abundancia de la documentación disponible, tienden a entreverlos siempre en ellas, por ajenas que puedan parecer o declararse. Guillermo Carnero sostiene que el yo de autor se manifiesta, simboliza o ejemplifica en los correlatos culturales expresos en sus poemas, ya sean personajes, objetos u obras citadas.<sup>8</sup> Jon Juaristi, por su parte, describe con ironía las idas y venidas de su “personaje” por los poemas que escribe y por su vida misma:

Lo que empezó como un juego ha ido adquiriendo con el paso del tiempo cierta seriedad. En mis poemas ha tomado forma un personaje con el que me siento en deuda. No he llegado a identificarme del todo con él, pero me ha hecho compañía en los peores ratos. Algunas veces resulta incluso conmovedor este tipo que

---

7 Paul Zumthor, “Autobiographie au Moyen-Âge?”, *Langue, texte, énigme*, Paris: Seuil, 1975, p. 165–180; Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, 1984, I, p. 30–36 y 51–58.

8 “El culturalismo permite hablar del yo sin mencionarlo, y referirse del mismo modo a las situaciones existenciales de la vida cotidiana, por el procedimiento de expresar lo uno y lo otro por el procedimiento de la analogía” (“Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo” [2000], en *Poéticas y entrevistas (1970–2007)*, Málaga: Univ. d’Alacant / CCG27, 2008, p. 67–75; cita en p. 70).

se esfuerza vanamente en ser cínico y apenas puede ocultar el desdichado puritano que lleva dentro [...] ¡Hipócrita antihéroe, mi semejante, mi hijo!<sup>9</sup>

En nuestros días, la dimensión referencial del poema, su valor anecdótico, biográfico, “histórico”, más o menos marcado y pertinente, parece destacarse sobre esa latencia impersonal, intemporal, común, propia de la ficción, que siempre hay en el texto poético. En poesía, atendemos a una voz que en ningún caso puede entenderse como equivalente a las producidas en una situación comunicativa ordinaria. La obra poética se sitúa, pragmáticamente, en un ámbito propio; es convención primaria suya presentarse como una producción de lenguaje diferente —situada en otro plano— de las de la vida ordinaria; un lenguaje digamos festivo, en un particular contexto de comunicación. En poesía, el autor literario no puede estrictamente *decir* nada: no se comunica lingüísticamente con nadie, sino que comunica, a través de una instancia de enunciación ficticia, lenguaje *imaginario*, y que precisamente por serlo despliega, en la reconstrucción mental por parte de los receptores de una situación inventada, implícita en el texto, todas las significaciones virtuales de las palabras que sean allí posibles.<sup>10</sup>

Con todo, más allá de la determinación teórica estricta, cabe admitir una cierta maleabilidad en las prácticas históricas o genéricas. Historiadores, ensayistas, periodistas o escritores varios pueden desarrollar sus propias “máscaras”, estilizaciones retóricas de la persona real, con escogidos y reveladores *noms de plume*. También el yo ficticio que enuncia el poema puede hacer, como los actores en el teatro antiguo, guiños de confabulación a su público: quitarse por un

---

9 Jon Juaristi, “Poética definitivamente cansada” [1996], *Sermo humilis*, ed. M. Bueno Martínez, Granada: Diputación, 1999, p. 113. V. Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco, 1997, p. 36–38; Vicente L. Mora, *El sujeto boscoso*, Madrid: Iberoamericana, 2016, p. 80–95.

10 Esquematizamos mucho las sólidas tesis de Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria* [1960], Barcelona, Ariel, 1983, p. 69–76, 127–134, 148–150 y 175–177; v. Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore: John Hopkins, 1993, p. 1–21.

momento la máscara y dirigirse a ellos en parábasis, rompiendo la ilusión ficcional generada por el personaje, pero reforzando la conexión de lectores u oyentes con el “actor” (con el “autor”, inmediatamente detrás de la voz del texto), sin que para nada se interrumpa por ello el espectáculo.<sup>11</sup>

Por su parte, el texto poético mismo, desde la perspectiva inmanente de su forma enunciativa, puede apuntar directa o indirectamente, mediante el uso de la primera o la tercera persona del verbo, a la persona que —si es el caso— lo firma. Puede pues hablar en nombre “propio”, en primera persona, como un yo; lo que no excluye dramatizaciones inequívocamente ficcionales, como los célebres “monólogos” enunciados por personajes históricos que impulsó entre nosotros Luis Cernuda, o como los textos basados la figura de la idolopecta, en que se cede la palabra a entidades desaparecidas, tras de las cuales puede igualmente sospecharse una segunda persona, otra voz. Así, el poema de Salvago titulado —caso único— “A la manera de Edgar Lee Masters”, en imitación de la poesía epigráfica del escritor norteamericano: la colección de epitafios, puestos en boca de las personas correspondientes, titulada *Spoon River*:

Si también tú creías  
que todo se acababa con la muerte,  
te equivocabas. No iba a ser tan fácil  
escapar de la cárcel de la vida.

---

11 Agustín García Calvo, “De la cerveza, la poesía y la manipulación del alma”, *Lalia*, Madrid: Siglo XXI, 1973, p. 334–335; sintetiza luego la dialéctica entre lo imaginario y lo real en estos términos: “la poesía, con lo que hace, invita a la resignación y contento con la situación impuesta al mismo tiempo que, con lo que dice, denuncia la miseria y mentira de la situación: [...] cantando el paraíso perdido, revela la tristeza del mundo histórico, al tiempo que, con el hecho de cantarlo, contribuye a la resignación con el mundo dado, en el que también cabe un cierto disfrute del paraíso por medio de su añoranza” (*ibid.*)

El sueño sigue, y sigue este tormento  
de existir, de ser alguien, de tener  
conciencia de uno mismo.<sup>12</sup>

Pero también puede servirse del modo “mimético” de tercera persona, de mayor impronta narrativa, para referirse a distancia, de lejos, a quien enuncia el texto, gracias a la figura de la enálage; así en el “Retrato” de las *Variaciones...* de 1985: “Habla poco, y a muy pocos / se atreve a llamar amigos”; o en “Retrato de joven con mochila bajando de un tren”, de *Volverlo a intentar*: “Caminó por la noche como si fuera suya”.<sup>13</sup>

#### MUNDOS DEL POEMA: LÉXICO, *REALIA*, REFERENCIAS DE PERSONA Y DE LUGAR

Una última precisión: pertenezca al género que pertenezca, con toda independencia de su mayor o menor “parecido” a lo que podamos considerar real, la ficción lírica despliega su mundo a partir de los particulares usos de lenguaje de que están constituidos los textos. Naturalmente, el mundo imaginario que se desenvuelve en el poema admite una pluralidad de estilizaciones, más o menos cercanas a lo que tengamos costumbre de estimar verosímil, o incluso admisible, lícito: las visiones sublimadas, didácticas, cómico-costumbristas o alucinatorias en los textos de Juan Eduardo Cirlot, Ángel González, Mariluz Escribano, Olvido García Valdés, Javier Egea... emergen exclusivamente a partir de las palabras, las formas, las clases discursivas que use el locutor poético, que su autor tiene derecho a modular con plena libertad, independientemente de las creencias —o de los gustos— de posibles lectores.<sup>14</sup>

12 *Variaciones...*, p. 319, v. 1–7; es tema desarrollado en textos posteriores (v. “Últimas voluntades”, *infra*).

13 *Ibid.*, p. 97–98 y 137, respectivamente.

14 Una muestra de posibles estilos y conflictos del último fin de siglo en Jonathan Mayhew, “Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry”, *The Twilight of*

El mundo por el que transita la voz de *Variaciones y reincidencias* es un mundo reconocible como contemporáneo y, en razón de sus hábitos lingüísticos, inmediato y compartido, o al menos compartible. Esta impresión no obedece al uso de un hipotético grado cero de literariedad, un lenguaje “normal”, “hablado”, “de la calle”, siempre imposible de describir —y, por otro lado, constitutivamente incompatible con las regulares y variadas formas métricas, en su mayoría tradicionales, que tanto destacan en la producción del autor.<sup>15</sup> Responde más bien, por el contrario, a una voluntad de estilo: abstenerse de palabras, locuciones o combinaciones discursivas reconocidamente letradas, que pudieran —con razón o sin ella— parecer minoritarias o excluyentes. La proliferación en los poemas de Salvago de *realia* contemporáneos, comunes y hasta banales, ilustra bien esta cuestión: autobuses, estaciones, cámaras fotográficas, salas de cine, cabinas telefónicas, géneros musicales, prendas indumentarias... cada poeta tiene el mundo semántico que le apetece tener. Lo verdaderamente significativo, más allá de eventuales controversias acerca de la legitimidad de ciertos temas poéticos en detrimento de otros, de estos *realia* de *Variaciones*: “póster”, “kodak”, “jeans”, “long-play”, “puzzle”, “blues”, “hippies” o “hits”, es que aparezcan casi siempre mentados mediante barbarismos, estén o no ya incorporados al diccionario de la RAE.<sup>16</sup>

El factor esencial para la constitución del mundo desplegado en *Variaciones*... radica pues en el “modo de hablar” de la persona que nos lo presenta, esto es, en lo que nos es dado imaginar de ella a partir de su lenguaje y de las situaciones de comunicación implícitas en el texto del poema, mucho más que de una serie de referentes que,

---

*the Avant-Garde: Spanish Poetry (1980–2000)*, Liverpool: Univ. Press, 2009, p. 17–31.

15 Resaltó este aspecto (opuesto, por su tradicionalidad, a un experimentalismo formal que podría dar mayor impresión de ruptura lingüística) Juan Lamillar: “El don de la ironía en la poesía de Javier Salvago” [1990], en Darío Villanueva *et al.*, *Los nuevos nombres: 1975–1990*, Barcelona: Crítica, 1992, p. 178–179.

16 *Variaciones*..., p. 18, 48, 76, 87–88, 135–136, 139, 249; no sorprende que el léxico venga acompañado de las adecuadas referencias: Nat King Cole, *Amarcord*, *Let it be*...

por su marco poético, estarán siempre sujetos a una modulación retórica, de intenciones sesgadas. Los parecidos o pasarelas entre persona y personaje, más que un valor de “realidad”, lo que implican es una deliberada estilización, cierta modulación aspectual del mundo imaginario. En *Variaciones...*, las referencias espaciales son escasas y con frecuencia indirectas: cuando el locutor poético habla de su “patria” o de su “territorio”, no designa localidad alguna, sino que alude metafóricamente a su pasado, o al ejercicio de la poesía.<sup>17</sup> Los nombres de lugares vienen además cargados de segundos sentidos. El poema titulado “Glorieta de los Lotos”, de *La destrucción o el humor*, aporta un ejemplo interesante:

Guardo de aquellos días  
el denso olor a yerba  
quemada y el amargo  
sabor de anfetaminas.

Aún el bar Jardines  
conservaba su encanto  
y se hablaba de Kerouac,  
de Ketama y del Tíbet.

Por las ondas de Radio  
Sevilla, en FM,  
ofrecía Joaquín  
Salvador nata y fresas.

No sé si lo recuerdas  
también tú: cada noche  
cruzábamos el río  
para ir a Dom Gonzalo,

---

17 “Más que la infancia, acaso, mi patria fue aquel tiempo / del que ya solo queda un puzle de recuerdos” (“Paseo por el recuerdo”, *ibid.*, p. 76; v. también “Otra edad”, p. 149).

donde tocaba Smash:  
*We come to smash this time.*

El poema incluye, como verso final, el título en inglés de uno de los discos del grupo sevillano *Smash*, fermento sureño de la vanguardia rockera y *hippy* de los años 1960: *We come to smash this time* (1971). El título “Glorieta de los Lotos”, que es también el de otra de las canciones del grupo, hace sobre todo referencia al estanque del Parque de María Luisa, inevitable punto de encuentro de la Sevilla artística y rebelde de la época, que Salvago ha recreado en sus autobiografías.<sup>18</sup> La topografía evocada en el texto es exacta —hay que cruzar un brazo del Guadalquivir para pasar del Parque de María Luisa al barrio de Los Remedios, donde estaba Dom Gonzalo, uno de los templos musicales del momento. Con todo, resulta evidente que el poema sobrepasa su referencial o anecdótico punto de partida para inscribirse de lleno en el tema, mucho más abstracto, de la vida bohemia, con todos sus excesos, potencialmente peligrosos para la memoria. Su comienzo, “*Guardo de aquellos días*”, y el mínimo apóstrofe de los finales, “No sé si lo *recuerdas* / también tú” (v. 13–14), único indicio de la situación comunicativa en que se asienta el poema, un implícito diálogo en que se interpela a un interlocutor no determinado, indican que es la fascinación por la memoria (o por el olvido) la verdadera matriz de sentido del texto. Reforzaría esta hipótesis de lectura el cruce de dos líneas temáticas que pueden vertebrarlo: el motivo de la flor de loto (con larga descendencia literaria, desde los viejos comedores de Homero: v. 2, 4, 5, 12), y el paso de las “ondas” del río, que puede hacer aquí pensar en el legendario Leteo.

Entre los nombres de persona mencionados en *Variaciones...*, aparte de otras referencias de carácter privado —la lista de antiguos amores, reducidos ahora a meros nombres de pila, de “Imágenes”, en *Nada importa nada*— destacan algunos de carácter literario, en

18 Javier Salvago, *Memorias de un antihéroe*, Sevilla: Renacimiento, 2007, p. 166–177. V. ahora Fran G. Matute, ‘Esta vez venimos a golpear’. *Vanguardismos, psicodelias y subversiones varias en la Sevilla contracultural (1965–1968)*, Madrid: Sílex, 2022. El texto en Javier Salvago, *Aquí nació, este es mi pueblo*, Paradas: La Baja Andalucía, 2024, p. 141–142; una versión previa en *Variaciones...*, p. 30.

su mayoría del período contemporáneo: Manuel Machado, integrado al título de varios poemas, un “don Antonio”, Cernuda, Borges, “Juan Ramón”, Bécquer... En el poema titulado “Mi generación” se mencionan otros nombres, sin especificar apellido: “Juan Luis, / Abelardo, Fernando, Paco, Eloy...”,

amigos que se enfrentan,  
 en soledad sonora, con la nada  
 de sus folios en blanco,  
 para crear con el humilde polvo  
 de la palabra frágiles criaturas  
 que resistan el tiempo.

Tanto como el posesivo del título, la lista casi confidencial de compañeros poetas confirma el carácter subjetivo, personal, de esta “generación”, cuya nómina, por lo demás, no concuerda con las varias que circulan en la historiografía literaria reciente.<sup>19</sup>

Una referencia particularmente interesante es la que se hace al nombre del autor mismo, en el título de dos poemas de 1985: “Javier Salvago JR.” y “*Monsieur Salvago, poeta*”. También aquí, las menciones buscan realzar retóricamente determinados rasgos del locutor ficcional: en el primer texto, la celebración de la propia infancia —exploración, aventura, insumisión— a través de una geminación fantasmática en el hijo, que lleva el mismo nombre. Transcribimos a continuación “*Monsieur Salvago, poeta*” (p. 112), un disimulado autorretrato que se emplaza en el curso de una situación “dramática”, conflictiva en potencia; supongamos que se trata de la presentación pública del autor antes de una lectura de poemas:

---

19 *Variaciones...*, p. 155, v. 17–22. Algunos versos antes, se había mencionado los títulos que permiten proceder a una identificación: *Las tardes*, de Francisco Bejarano (n. 1945); *Sombras*, de Abelardo Linares (n. 1952); *Autorretratos*, de Eloy Sánchez Rosillo (n. 1948); *Juegos para aplazar la muerte*, de Juan Luis Panero (1948–2013) y *Vieja amiga*, de Fernando Ortiz (1947–2014), a quien Salvago ha dedicado otros dos poemas (“Un joven maestro” y “Al poeta Fernando Ortiz en la otra vida”, *Variaciones...*, p. 154 y 286).

Poeta, usted lo ha dicho, no doctor de la lengua  
—aunque sea compatible— ni erudito ni oscuro  
ratón de biblioteca.

Un hombre que ha vivido lo suyo, como todos,  
y que lo ha ido contando para entenderse un poco.

No un poeta mayor, de la talla del Dante  
—eso es mucho pedir en tiempos como estos  
de prisa y vanidades.

Un poeta menor que, si no grande, al menos  
peleó a su manera para intentar ser bueno.

Inducimos de sus palabras que el locutor está presentándose a sí mismo, pero como a la defensiva, ejerciendo su derecho de réplica a la definición de otro —de un francés, por más señas: “Poeta, *usted lo ha dicho*, no doctor de la lengua...”. La descripción capta así el favor de oyentes y lectores, en su lento y matizado desarrollo, como un clásico ejercicio de modestia. Lo destacable de este breve texto no es tanto la mención del nombre del autor, un fenómeno variado y de cierta frecuencia en las letras contemporáneas; ni tampoco el intertexto del que, algo sorprendentemente, se toma prestada la situación comunicativa que aflora en el poema —“Monsieur Unamuno, homme de lettres”, el poema 827 del *Cancionero*, datado en Hendaya, el 8 de marzo de 1929— sino que quien habla se describe a sí mismo en tanto que poeta *en ejercicio*.<sup>20</sup>

Esta suerte de desdoblamiento, la tematización de los trabajos del autor literario como materia de la obra, es una constante de

---

20 Gil de Biedma analizó esta cuestión a propósito de la obra de Cernuda: “Como en sí mismo, al fin” [1977], *El pie de la letra*, Barcelona: Crítica, 1980, p. 345–347. V. también Ángel L. Luján Atienza, “Poética del nombre propio. Sobre la referencia en el discurso lírico”, *Una fuga raudal*, Málaga: Etclibros, 2024, p. 175–206. El poema de Unamuno en *Obras completas V*, Madrid: Fundación Castro, 2002, p. 461.

*Variaciones y reincidencias*; aunque algunos de sus poemas más notables se inscriban en otras coordenadas, radicalmente distintas.

#### DE AMORES, PRONOMBRES E HISTORIAS DE LA MALA VIDA

Los poetas más acendrados no andan siempre ocupándose de cuestiones estéticas. Quien enuncia el poema puede dedicar su tiempo a otras cosas que las literarias, olvidarse de sí y reducirlo todo a su principio elemental, una relación en la que ni siquiera hay denominaciones: el mundo amoroso concentrado en pronombres que cantó Pedro Salinas. Uno de los poemas de *En la perfecta edad*, incluido en la sección “Esa chica se ha enamorado de ti” (p. 48) lo ejemplifica bien. El tema del recuerdo aparece allí en su variante acaso más concreta, la imagen fotográfica:

Tengo guardadas fotos  
tuyas, sin papel kodak,  
pero mucho más claras,  
vivas, en la memoria.

Tengo guardadas fotos  
tuyas del primer día.  
Tengo todas tus caras,  
tus gestos, tus sonrisas.

Te tengo en jean, en ropa  
interior; en la cama,  
desnuda, y en la ducha,  
junto a mí, enjabonada.

Tomando el sol, bailando,  
mirándote al espejo...  
Tengo un álbum de fotos  
tuyas en el recuerdo.

La situación comunicativa del poema está, de nuevo, marcada por la oralidad: el locutor dirige sus palabras, al menos de manera formal, a la segunda persona, en un presente que, tal vez por efecto de anáforas o aliteraciones (*tengo, te tengo, tuyas, tus*), parece un tiempo repetible, o que pudiera no tener fin: un modo de intemporalidad que conviene a la celebración amorosa, el tiempo *cantabile* de la poesía lírica. El *tú* del poema está presentado de manera reflexiva, como objeto que refleja a la persona que habla: la forma verbal *tengo* que abre y cierra el texto declina, con vocación de exhaustividad, los pasos y circunstancias, las etapas, la historia de una posesión; pero ese *tú* poseído remite de inmediato a la instancia que habla, mostrada como la de alguien enamorado y, sobre todo, memorioso, nutriéndose sin pausa de un pasado que continúa vivo.<sup>21</sup>

Según el medievalista Paul Zumthor, la lírica centrada en el vínculo de los dos polos de la acción amorosa estaba, en sus orígenes, desprovista de referencias; sin embargo, en su desarrollo histórico, las circunstancias que rodeaban a los amantes se fueron enlazando a bloques temáticos tópicos, reconocibles de un poema a otro —como ese “primer día” del encuentro que trae, entre otras, resonancias de Dante o de Petrarca. Con el tiempo, los desnudos motivos de la poesía medieval acabaron insuflando referencialidad a sus sujetos, al asociarse por diversas razones, en textos críticos o en compilaciones, a determinados personajes históricos y a sus anécdotas, trasponiendo la circularidad de la canción a un tiempo narrativo lineal —no importa ya mucho si real o legendario, con tal de que resulte impactante, recordable.<sup>22</sup>

---

21 Juan Cano Ballesta ha sugerido el enlace de esta poesía con el simbolismo: “tal vez por eso se la haya llamado ‘de estirpe simbolista’, ya que abundan los poemas de evocación del pasado y de balance de la vida. Sin embargo, el poeta siempre halla nuevos e ingeniosos modos de evocar estos recuerdos, a veces presentándolos como un ‘álbum’ guardado en la memoria” (*Poesía española reciente (1980–2000)*, ed. J. Cano Ballesta, Madrid: Cátedra, 2001, p. 85).

22 A fines del XV se llegó a “une reconstruction narrative de l’énoncé lyrique, avec prise au sérieux du *je*: celui-ci, transposé en *il*, pourvu d’un nom propre, s’objective [...]”. Les paroles chantées sont projetées sur l’axe d’une durée: les modulations du discours-*je* reçoivent le statut de circonstances... D’où la

La sección “Esa chica se ha enamorado de ti” de *En la perfecta edad* —una quincena de poemas numerados, con prólogo y epílogo— deja observar los efectos de la proyección del poema exento en una continuidad narrativa, en una historia. Carece de importancia, por supuesto, la verificación documental de los amores del poeta, hacedera en principio con ayuda de sus autobiografías; verificación que pondría sobre todo de relieve lo que hay de retórica deliberada en “Esa chica...” La sección amorosa de *En la perfecta edad* se cierra con una palinodia, la renuncia al amor por parte del protagonista, y su asunción de una soledad no del todo deseada, pero por el momento preferida a otra cosa. Esa renuncia se debe a los imperativos del personaje, que no tienen, en este caso, mucho que ver con la trayectoria biográfica de su autor.<sup>23</sup>

La expansión narrativa del yo lírico en personaje funciona pues como instrumento de *centralización*, de articulación progresiva de unidades textuales fragmentarias, heterogéneas, en un organismo superior —el libro, la “obra” — que, a su vez, modifica potencialmente la lectura de los poemas sueltos, haciendo que se proyecten unos sobre otros, desarrollando los matices de la “historia” o de sus personajes. Así, “Resumen” y “Al margen de sus versos” inscriben implícitamente el episodio amoroso de *En la perfecta edad* dentro de una perspectiva biográfica general; “Fin de fiesta” y el largo poema narrativo “Ulises” exploran luego algunas facetas, previsiblemente cómicas, de la conyugalidad; y el espléndido “La mujer de mi vida”, de 2018, procura una visión todavía diferente, que enriquece retrospectivamente todas las anteriores:

---

nécessité d’une interprétation elle-même lineaire, c’est-à-dire située au niveau existentiel” (P. Zumthor, “Autobiographie au Moyen-Âge?”, *op. cit.*, p. 178–179). Harry Levin ya avisó del “increasing extent to which, over the centuries, poetry has become subjective and authors have confounded themselves with their characters” (“Thematics and Criticism”, *Grounds for Comparison*, Cambridge: Harvard UP, 1972, p. 98).

23 Compárense los poemas finales del ciclo, p. 53–55 (o “Estoy solo y no puedo quejarme”, en la sección siguiente, p. 64–65), con la autobiografía *El purgatorio*, Sevilla: Renacimiento, 2014, p. 21–33 y *sqq.*

La mujer de mi vida tiene los ojos verdes  
 como las esperanzas no cumplidas. Es fuerte.  
 Puede parecer frágil, pero con todo puede.<sup>24</sup>

La articulación de los textos es también visible por las referencias de unos poemas a otros, o a libros anteriores: “Esa chica”, incluido en *Ulises* (1996), remite discretamente al título de la sección de 1982; “Paseo por el recuerdo”, de 1985, anuncia en su último verso —“Pero esa es otra historia, que contaré mañana”— el poema “Diez años de su vida”, de 1991, la relación tal vez más completa del alcoholismo juvenil del autor.<sup>25</sup> Las sucesivas entregas poéticas de Salvago cultivan pues deliberadamente una dimensión endo-referencial que tal vez podría entenderse en clave autobiográfica —mejor que en la clave diarística de otros tipos de lírica contemporánea— pero que tanto o más corresponde a las prácticas retóricas de la *variatio*, o reformulación.<sup>26</sup>

El modelo sobre el que se construye el personaje central de *Variaciones...* y su trama narrativa básica no proviene de la poesía amorosa, sino de la “literaria”, esto es, del protagonismo de la figura del artista marginal, habitante del mundo de la bohemia. Salvago la ha evocado, dentro de un registro humorístico, en “La novela de un literato”, breve poema de 1985:

...había algo  
 que me atraía  
 —supe más tarde  
 que era poesía—  
 en las palabras  
 de aquellos hombres  
 de oscura vida

24 *Variaciones...*, p. 89, 148, 122, 191 y 295–296 (v. 1–3), respectivamente.

25 *Ibid.*, p. 191, 76 y 168–170.

26 Las “vueltas sobre lo mismo”, las “eternas variaciones” que se citan en el “Poema de una noche” (p. 101, v. 13–14). V. Hélène Vial (dir.), *La “variatio”, l’aventure d’un principe d’écriture*, Paris: Garnier, 2014.

y claro nombre.  
 Solo quería  
 ser como ellos,  
 pasar sus hambres,  
 sentir sus miedos.  
 Vivir, en suma,  
 en carne propia  
 sus emociones  
 y sus historias.<sup>27</sup>

No cabe duda de que se trata de una región nuclear de la literatura contemporánea, como mínimo desde Baudelaire, con la que Salvago conecta a través de Manuel Machado, Luis Cernuda o Jaime Gil de Biedma. El artista noctámbulo, habitante de los márgenes de la Ciudad moderna, enfrentado a ella y a sus prosaicos valores, es capaz de describirla y juzgarla *desde fuera*, en nombre de categorías superiores: belleza, poesía o verdad. La voz que habla en *Variaciones*... no solo enuncia lenguaje imaginario, sino que se caracteriza por ser la de un poeta, la de alguien *que escribe*; una suerte de caballero defensor que, a diferencia de don Quijote, ha sido capaz de mantener su cruzada precisamente por haber sabido sobreponerse a su locura, y guardar las distancias con ella. El universo discursivo de la “mala vida” es central en Salvago a través de la regla de la renuncia, un desengaño de carácter sapiencial, aplicable a un número indeterminado de materias, que informa en profundidad su obra. La salida del sueño de la bohemia —de la “mala bohemia”, como escribió Rubén Darío— es el tropismo fundamental de esta poética, un tanto cervantina en lo que tiene de explicitación de su fábrica de ilusiones, de reforzamiento de sí misma en su contemplación frente al espejo. Es esta distancia lo que permite preservar la actividad poética —siempre ligada, por lo demás, a furores y manías— avivándola con una dimensión reflexiva, intelectual, crítica.<sup>28</sup>

27 “La novela de un literato” (p. 95–96, v. 9–24).

28 En su evocación de “la noche barriolatinésca” de finales de siglo, Darío se distingue a sí mismo de las “gentes de la mala bohemia, que no tenían que

El carácter “moral” de la poesía de Salvago transforma pues, a lo largo de *Variaciones...*, los temas de la “mala vida” en una discusión abierta sobre la maldad de vivir. Algunos poemas alcanzan así una textura paradójica a la vez que sentenciosa; por ejemplo, el incluido en *Los mejores años* (1991), titulado “Jueves Santo”:

La misma luna, el mismo  
perfume del naranjo  
aromando las calles,  
donde la vida estalla

en multitud de cuerpos  
que se atraen y se buscan.  
Calor de primavera  
en la piel y en el aire.

Jóvenes incansables,  
como entonces nosotros,  
recorren la ciudad  
borrachos de deseo

—jóvenes con inviernos  
de abstinencia, que sienten,  
como Aquel, que tampoco  
su reino es de este mundo—.

Los tambores recuerdan  
que se marcha al patíbulo.  
Ante llorosas vírgenes,  
con descaro, se besan

dioses que morirán  
—como el dios que ayer fuimos—,

---

ver con el arte ni con la literatura” (Rubén Darío, *Autobiografía*, Madrid: Mondadori, 1990, p. 72).

sin remedio ni culpa,  
 en la cruz de los años.<sup>29</sup>

Por la extensión, por la estructura métrica, heptasílabos blancos agrupados en estrofas de cuatro versos, y por su temática, sensuales memorias de la primavera sevillana, con la luz de la luna, los olores, la música, culminadas en graves reflexiones, “Jueves Santo” remite directamente al conocido poema de Cernuda, “Luna llena en Semana Santa”.<sup>30</sup> El poema de Salvago parte de una descripción ambiental sin verbo conjugado, lo que acentúa la actualidad de la escena. El tiempo es pues presente; más aún, un presente intemporal, ritual o sagrado, propio de las celebraciones religiosas, o del tipo de experiencias que procura la ficción: es el “mismo” tiempo (v. 1). Pero la convergencia de lugares y de circunstancias, tan marcada, tan absorbente, sirve aquí sobre todo para destacar, a través de los parecidos, una diferencia crucial: “como *entonces nosotros*”, “como el dios que *ayer fuimos*” (v. 10 y 22). Los adverbios de tiempo y las marcas de primera de plural serán las únicas señales lingüísticas que determinen a quien habla. Sugieren, como situación enunciativa del poema, un impreciso marco dialógico —tal vez solo mental, si el locutor se dirige a sí mismo. Han abierto también una segunda dimensión en el texto, desdoblando la escena a partir de los recuerdos del enunciador; sabremos algo más de él por los objetos de su atención, que corresponden a lo que entonces fue, y no es ya: unos “jóvenes / [...] borrachos de deseo” fogosos, descarados, entusiastas (v. 9, 12, 20). Lo que le distingue de ellos, y lo aísla de todos, es una cualidad contraria: su capacidad de deshacer las apariencias con la mente y, gracias a una cita evangélica (Jn, 18, 36; v. 15–16), advertir con gravedad, y en solitario, la condición de víctima que igualmente corresponde

29 *Variaciones...*, p. 166–167.

30 Incluido en *Desolación de la Quimera*; transcribo los últimos versos: “Eco // Que, a la doble distancia, / Generoso hoy te vuelve, / En leyenda, a tu origen. / *Et in Arcadia ego*” (Luis Cernuda, *Poesía completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, Barcelona: Barral, 1977, p. 517, v. 24–28).

a los distintos participantes del trágico ritual: una muerte “sin remedio ni culpa / en la cruz de los años”.<sup>31</sup>

La posición de observador es una de las posibilidades del personaje marginal de la bohemia. Si en muchos textos de *Variaciones...*, el locutor se introduce a sí mismo en el cuerpo del poema, brindándonos retratos, recreándose irónicamente en circunstancias y aventuras, enlazando hilos argumentales o trenzando referencias que permitan construir una historia, en otros prefiere adoptar una actitud gnómica y sapiencial. En ellos, como en “Jueves Santo”, se desdibuja para que resalte más su sola voz. En este carácter de ciertas vetas de la poesía de Salvago se percibe bien su entronque con los “Cantares” y los “Proverbios” de los hermanos Machado, a quienes se dedica la sección “Apuntes y canciones del camino” de *Nada importa nada* (p. 224–228). Los moldes populares y tradicionales proliferan en los últimos libros: “Soleares”, “Coplas” o “Haikus por soleares” en *Una mala vida...* (p. 263–274); pero aparecían ya desde los primeros, a veces cruzados con formas orientales: “Haikus”, “Tankas” y “Soledades” de *La destrucción o el humor* (p. 16–18 y 25–27). Más que una evolución que se hubiera acentuado con los años, se trata pues de una de las venas del poeta, una región poética virtual que enlaza, a su manera, con la poesía amorosa sin referencias, “pronominal”, analizada más arriba. Algunos de estos textos traducen a su peculiar estructura formal los temas habituales de Salvago; por ejemplo, el que sigue, de *Los mejores años*:

Como nubes de agosto, todo pasa.  
La vida nos demuestra  
que se puede vivir sin casi todo.

O el titulado “Omega”, que abre *La vejez del poeta*:

---

31 Hay en *Variaciones...* otros poemas, en clave más ligera, sobre la juventud: “Divagaciones sobre un tema”, “*Divino tesoro*” o “La noche es joven, pero yo no” (p. 199–200, 212–213, 259).

Ay, poesía,  
cómo me he complicado  
por ti la vida.

En muchos otros, de factura más tradicional, el personaje poético se disuelve en una voz común y colectiva; así lo establece explícitamente alguno de ellos:

Con el yo de mi canción  
no te excluyo, compañero;  
tú eres ese yo.<sup>32</sup>

Hay en esta poesía una aspiración a lo impersonal que descien-  
de de la defensa de lo popular colectivo que distinguió a Antonio  
Machado. Aunque Salvago haya manifestado repetidamente su pre-  
dilección por la poesía irónica y coloquial de su hermano Manuel,  
la de *El mal poema* en particular, parece incuestionable que su posi-  
ción en el campo literario muestra afinidades con la del creador de  
Juan de Mairena.<sup>33</sup>

---

32 *Variaciones...*, p. 157, 289 y 267. Salvago, muchos años guionista de los programas radiofónicos de Jesús Quintero, *El Loco de la Colina*, le compuso, además de bastantes “Reflexiones”, alguna que otra “solear”: “Yo estoy aquí porque sé / que tú estás al otro lado, / aunque no te pueda ver”; “La Colina es este sueño / que cada noche soñamos / con los ojos bien abiertos” (Javier Salvago, *Mis reflexiones de “El Loco”*, Valencina de la Concepción: Caín y Abel, 2024, p. 103–105; v. el “Prólogo”, p. 11–16).

33 Salvago ha descrito su personaje en estos términos: “Mi actitud de poeta creo que es una actitud política. Mi personaje poético es un hombre esencialmente de izquierdas, progresista en el mejor sentido, un espíritu libre que está contra el poder y contra sus abusos y mentiras, que no cree en ninguna casta superior, que no cree que nadie sea más que nadie ni que se merezca más que nadie, que cree en la igualdad de oportunidades y la igualdad ante la ley, que desprecia el dinero como el nuevo “becerro de oro” y el gran corruptor de la humanidad. Yo creo que sí hay una actitud política en mi poesía. Quizá se note más en mis últimos libros y quizá más todavía en mis aforismos” (entrevista con Miriam Cobano Palma [2018], cit. por Manuel Á. Vázquez Medel, “Javier Salvago: poesía y prosa en ‘La estirpe de Bécquer’”, *Boletín de la Academia de Buenas*

## CONCLUSIÓN

La pensadora Käte Hamburger ha distinguido entre *enunciación* lírica y *figuración* o *copia* narrativas; al indicar la gravitación de la poesía actual dentro del “campo vivencial” (*Erlebnislryik*) del sujeto, por contraposición a la literatura más convencional y mundana de períodos anteriores, se inscribe en una corriente cultural amplia. El “campo vivencial” puede incluirlo todo: intuiciones, sentimientos, testimonios, conciencia, coordenadas situacionales reconocibles, opiniones que puedan compartirse, experiencias extrañas, mentales, imaginadas... Lo que remite a la esfera de la subjetividad —la expresión de la primera persona, incluso en las particulares condiciones de la enunciación poética, que no son las de la lingüística ordinaria— cae dentro del campo de la realidad, puesto que es inconmensurable. Complementariamente, Hamburger sostiene que la ficción épica, en tercera persona, constituye el único lugar donde puede representarse una subjetividad ajena *en tanto que ajena*.<sup>34</sup>

Las *Variaciones y reincidencias* de Javier Salvago desenvuelven, qué duda cabe, un “campo vivencial” extenso, enunciado en primera persona, aunque no falten textos que atenúen la presencia de la instancia que habla: poemas de tercera persona, en enálage, o aquellos en los que el locutor se dirige a sí mismo en segunda persona. De hecho, el sujeto que tiene la palabra en *Variaciones...* es capaz de regular su presencia modulando la intensidad de voz: en ocasiones fuerte, perfectamente audible, como cuando se sirve de estructuras deliberadamente repetitivas, de ironías cortantes, o cuando manipula jugando versos de autores conocidos: “—*Es el amor que pasa. / Pues*

---

*Letras de Granada*, 21, julio–diciembre 2023, p. 234). El primer libro de aforismos del autor muestra huellas machadianas inequívocas: *Hablando solo por la calle*, Sevilla: La Isla de Siltolá, 2016.

34 *La lógica de la literatura*, trad. José L. Arántegui, Madrid: Visor, 1995, p. 64–65, 96–100, 185–192. Por consiguiente, la narración (épica) en tercera persona no llega nunca a componer figura, pues no es sino mera *función* del relato mismo; cuando se da a sí misma caracteres o un nombre propio, se trata de un rasgo no esencial, lúdico: el relato en tercera solo puede ser “narración sin narrador” (*ibíd.*, p. 108–117).

que llame a otra puerta” (XII, p. 53). Otras veces, su voz es tenue y moderada —así, un poema de interiores, “Nada”, que recuerda las nocturnas habitaciones vacías de Stéphane Mallarmé:

Lentamente, la noche viene entrando  
A través del cristal de la ventana.  
Nadie enciende la luz.  
No hay que ver nada.<sup>35</sup>

Lo mismo cabe decir de los caracteres en que esta voz encarna: un personaje de filiación inequívocamente bohemía, aunque esté presentado solo *post festum*, después de renunciar y retirarse. De su linaje ha guardado la condición artística que le sitúa, para siempre, al margen de los modos, formas y usos de la buena sociedad. Es así humorista y contestatario, proclive a la postura irregular y al desplante; pero también observador discreto, comentarista parco, reflexivo, progresivamente sentencioso. Puede por tanto aparecer con gravedad o con ligereza, privilegiar superficialidades, acentuando la vis cómica de su protagonista, o abordar temas serios, pertinentes, memorables. Con todo, la columna vertebral del personaje, su rasgo más constante, es la explicitación de su cualidad de artista, siempre sufrida y siempre irrenunciable (“La poesía”, p. 97; “Libros”, p. 145). Los temas propios de la creación literaria —incluyendo, ocasionalmente, algún ejercicio satírico— alternarán con otros, igualmente marcados por la pérdida de la ilusión.

Mas que los paralelos biográficos entre el personaje y la persona de su autor, más allá de coincidencias cronológicas, espaciales o nominales —si nos mantenemos en el supuesto de que poesía es siempre lenguaje imaginario, desplegado en un particular contexto de enunciación, irreducible al de la comunicación ordinaria— es seguramente esta confrontación de la voz que habla en los poemas con sus ilusiones perdidas, el factor que les confiere credibilidad y

---

35 *Variaciones...*, p. 20, v. 8–11. La variedad de metros y formas estróficas, poco corriente, puede matizar el tratamiento dado a los mismos temas, de unas composiciones a otras.

consistencia. Si la construcción del sujeto poético avanza, en sus comienzos, alejándose de su primitivo pasado bohemio, un desdoblamiento análogo se produce en la poesía de madurez a partir de *Ulices* (1996), gracias a la reviviscencia del mundo de la infancia, en el que el *ethos* del personaje se confirma, proyectándose más lejos y ampliando su campo reflexivo, su radio de acción. Los recuerdos infantiles —con una gota ya de escepticismo y de desconfianza— habían aparecido, sin embargo, mucho antes, al principio de *La destrucción...* (“No despiertes al pájaro dormido”, p. 15). Las diferentes vetas poéticas no parecen pues resultado de una evolución; gradúan su presencia de unos libros a otros, como estratos de una misma voz.

Podría concluirse, para terminar, que el problema de la ficcionalidad de la voz poética no solo coincide con el de la tematización de las instancias que la enuncian, sino que se extiende, en la lírica contemporánea, al de la articulación de los poemas sueltos dentro de una obra *personal*. Interviene en esta integración un componente gráfico: en nuestro tiempo, el medio más usual de transmisión poética es la escritura. Los textos líricos exentos, accesibles por diferentes vías: además de la lectura privada, las grabaciones audiovisuales, las recitaciones públicas —o íntimas, en el caso de las memorizaciones— sufren una transformación al aparecer dispuestos en el libro de un autor, o en una obra “completa”. Cabe pensar el poema como la unidad lírica *mínima*, con la voz que lo dice, la situación implícita que actualiza, el marco espaciotemporal en que se inscribe y la persona que a través de ella se insinúa; en la obra poética “de autor”, esas voces aparecen entrecruzadas, en coordenadas potencialmente muy distintas, referidas a un mismo “personaje”, modificando acaso los sentidos originales —aunque solo sea como consecuencia de una disposición *secuencial*, con adiciones, supresiones...<sup>36</sup> Un segundo ejemplo de la dimensión literaria que la escritura proyecta sobre la vocalidad poética se encuentra en los epígrafes y títulos poemáticos: en las *Variaciones...* de Javier Salvago, muchos de ellos pudieran parecer comentarios asincrónicos, ajenos a la voz que

---

36 V. Miguel A. Olmos, *Poètes lecteurs (Espagne, 1901–1991)*, Limoges: Lambert-Lucas, 2013, p. 47–64.

enuncia los poemas, como determinados paratextos en las colecciones de poesía clásica.<sup>37</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. y not. Alicia Villar Lecumberri, Madrid: Alianza, 2004.

CANO BALLESTA, Juan (ed.), *Poesía española reciente (1980–2000)*, Madrid: Cátedra, 2001.

CARNERO, Guillermo, *Poéticas y entrevistas (1970–2007)*, Málaga: Univ. d'Alacant / CCG27, 2008.

CENIZO JIMÉNEZ, José, *Poesía sevillana: Grupos y tendencias (1969–1980)*, Sevilla: Universidad, 2002.

CERNUDA, Luis, *Poesía completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona: Barral, 1977.

—, *Prosa I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid: Siruela, 2002.

DARÍO, Rubén, *Autobiografía. Oro de Mallorca* [1912], intr. Antonio Piedra, Madrid: Mondadori, 1990.

GARCÍA CALVO, Agustín, *Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la sociedad*, Madrid: Siglo XXI, 1973.

---

37 “Un poco más sabios, un poco más ciegos”, “Nueva interpretación de los sueños” o “*Voy contra mi interés al confesarlo*” (p. 85, 93–94 y 103). Quisiera agradecer a Sandrine Lascaux, Yves Roullière y Benoît Roux el apoyo técnico y los estímulos; a Javier Salvago, su muy generosa lectura, y todas sus advertencias.

- GARCÍA VALDÉS, Olvido, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982–2008)*, pról. Eduardo Milán, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco, 1997.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra. Ensayos 1955–1979*, Barcelona: Crítica, 1980.
- HAMBURGER, Käte, *La lógica de la literatura* [1957], trad. José L. Arántegui, Madrid: Visor, 1995.
- ISER, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore: John Hopkins UP, 1993.
- JUARISTI, Jon, *Sermo humilis (Poesía y poéticas)*, ed. María Bueno Martínez, Granada: Diputación, 1999.
- LAMILLAR, Juan, “El don de la ironía en la poesía de Javier Salvago”, *Cuadernos del Sur*, 15–2–1990, p. 29.
- LEVIN, Harry, *Grounds for Comparison*, Cambridge, Harvard UP, 1972,
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Una fuga raudal. Capítulos de la Modernidad poética en España*, Málaga: Etclibros, 2024.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética* [1960], 3ª ed. rev., Barcelona: Ariel, 1983.
- MATUTE, Fran G., ‘Esta vez venimos a golpear’. *Vanguardismos, psicodelias y subversiones varias en la Sevilla contracultural (1965–1968)*, Madrid: Sílex, 2022.

MAYHEW, Jonathan, *The Twilight of the Avant-Garde: Spanish Poetry (1980–2000)*, Liverpool: UP, 2009.

MORA, Vicente Luis, *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea (1978–2015)*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2016.

OLMOS, Miguel A., *Poètes lecteurs (Espagne, 1901–1991). La critique littéraire vue par trois poètes*, Limoges: Lambert-Lucas, 2013.

ORTIZ, Fernando, *Lírica andaluza contemporánea (y dos prosistas singulares)*, Sevilla: Almuzara, 2007.

PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid: Cátedra, 1984.

SALVAGO, Javier, *Canciones del amor amargo y otros poemas*, Sevilla: Ángaro, 1977

—, *Memorias de un antihéroe*, Sevilla: Renacimiento, 2007.

—, *El purgatorio*, Sevilla: Renacimiento, 2014.

—, *Hablando solo por la calle*, Sevilla: La Isla de Siltolá, 2016.

—, *Variaciones y reincidencias. Poesía (1978–2018)*, Sevilla:

Renacimiento, 2019,

—, *Aquí nació, este es mi pueblo*, Paradas: La Baja Andalucía, 2024.

—, *Mis reflexiones de “El Loco”*, Valencina de la Concepción: Caín y Abel, 2024.

UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas V*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2002.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Á., “Javier Salvago: poesía y prosa en ‘La estirpe de Bécquer’”, *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, 21, julio-diciembre 2023, p. 232–234.

VIAL, Hélène (dir.), *La “variatio”, l’aventure d’un principe d’écriture, de l’Antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris: Garnier, 2014.

VILLANUEVA, Darío *et al.*, *Los nuevos nombres: 1975–1990*, Barcelona: Crítica, 1992.

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris: Eds. du Seuil, 1975.



*SILLAS VACÍAS*: TRADUCIR LA VOZ DE LIU XIA  
(ENTREVISTA CON MIGUEL CASADO)

---

*Sandrine Lascaux*  
Université du Havre / GRIC (UR 4314)



Sandrine Lascaux.— En su último ensayo, *La belleza de la escritura*, una de las primeras temáticas que evoca es la *caligrafía* y el ejercicio manual de la escritura, el carácter físico de la escritura como expresión directa del cuerpo.<sup>1</sup> ¿Cómo y cuándo se le ocurrió esta idea de aprender el chino? ¿Puede contarnos con algún detalle esa experiencia de aprendizaje de la escritura china? ¿Lo ve ante todo como un trabajo de artesanía?

Miguel Casado.— En el caso del chino, soy un estudiante tardío y demasiado ocupado en otras cosas. De siempre, me he interesado por las cosas de China, aunque en aspectos muy variados y de modo poco constante. Fui militante maoísta en los años últimos del franquismo y en la transición española, e hice entonces muchas lecturas políticas —traducidas, claro. Cuando decidí orientar la vida de otro modo, sin embargo, me suscribí a un par de revistas chinas, una informativa en español, la otra en francés sobre literatura; me borré en 1989, con los hechos de Tiananmen. Otra afición personal me llevó después a leer con dedicación todo lo relacionado con los mongoles, lo que inevitablemente me situaba también en la historia de China, sobre todo en los siglos centrales de la Edad Media. Pero la decisión de ponerme a estudiar chino la tomé en 2008 y fue completamente azarosa: vi un anuncio de unas clases en Toledo, la ciudad donde ya

---

1 Miguel Casado, *La belleza de la escritura*, Madrid: Eolas ediciones, 2024.

residía entonces; empecé poco a poco, y fui animándome, aunque nunca he podido dedicar mucho tiempo.

Sobre la escritura, me temo que mi experiencia es un tanto distinta de lo que suele pensarse en Occidente. La caligrafía es un arte, en efecto, muy corporal; hay un libro, en francés precisamente, que me parece extraordinario y lo explica mucho mejor de lo que podría hacerlo yo: *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, de Jean-François Billeter, autor por lo demás muy recomendable en el conjunto de su obra<sup>2</sup>. Pero confieso que mi relación con esta escritura no es estética; mi experiencia es la de quien empieza con torpeza como si copiara unos extraños dibujos, y luego va dándose cuenta de que se trata de una *escritura*, que no son dibujos sino signos, que los integran componentes también bastante codificados, pese a su variedad, y entonces el aprendizaje va pasando a formar parte del conjunto del aprendizaje de la lengua. Y, aun así, seguiré admirando el arte chino de la escritura...

S. Lascaux.— Ha dicho que escribe mucho en cuadernos y papel, sobre todo la poesía.<sup>3</sup> ¿Le parece imprescindible continuar esta práctica de la escritura manuscrita en nuestra época? ¿Forma parte de una estrategia más amplia de resistencia frente a lo que llama la *pérdida de realidad*?

M. Casado.— Seguramente su interpretación sea acertada, en ese sentido de resistir a la pérdida de realidad, pero mi actitud en esto nunca fue demasiado teórica. Me acostumbré a escribir todo a mano, con pluma y tinta negra, aunque escribía a máquina —en la época preinformática— bastante deprisa. Sentía que el ritmo del manuscrito me permitía ir pensando mejor, sentir mejor cómo nacía y crecía el texto, y durante muchos años escribí todo a mano, y solo cuando ya lo daba por terminado lo mecanografiaba. Cuando apareció

2 Jean-François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris: Allia, 2010 (versión aumentada y corregida de *L'Art chinois de l'écriture*, 1989).

3 <<https://www.rtve.es/play/audios/circulos-concentricos/circulos-concentricos-miguel-casado-belleza-escritura/16519612/>> (consultado el 19-V-2025).

el ordenador, aprendí muy pronto a usar los procesadores de texto, incluso a maquetar libros y revistas; pero mi práctica siguió siendo la misma durante muchos años: escribir a mano, pasar al ordenador los textos finales o casi finales. Como he escrito tantos textos de crítica y ensayo, me terminé convenciendo de que, dada su extensión, era mucho más funcional escribirlos en el ordenador, poder ir montándolos y corrigiéndolos. Pero siempre hasta ahora mismo he seguido tomando todas las notas previas de lectura —y con frecuencia son muy extensas— a mano, en cuadernos; y, en el caso de los poemas, escribo a mano y tardo bastante tiempo en llevarlos al ordenador para sus últimas versiones.

Es mi experiencia y no pretendo darle un valor general. Pero sí creo que sería bueno que todo el mundo mantuviera viva su capacidad de escribir a mano; me parece que la relación con las palabras es más directa, más *real*, y que —como pretenden los grafólogos— hay algo personal, intransferible, que queda recogido ahí.

S. Lascaux.— ¿Cómo elige a los autores que traduce?

M. Casado.— Para mí, la traducción supone un modo de leer, un modo especialmente intenso. Ese deseo me llevó a empezar a traducir y ha continuado guiándome luego. Traduzco a poetas que me interesan como lector, que me motivan a iniciar —podría decirse— ese tipo de conversación con ellos.

S. Lascaux.— *Sillas vacías* ofrece la traducción española de la obra personal de la poeta china Liu Xia (Pekín, 1961).<sup>4</sup> Reúne poemas escritos entre 1982 y 2013 que ya fueron publicados en chino e inglés bajo el título *Empty chairs*.<sup>5</sup> ¿Cómo conoció a esta poeta? ¿Podría contarnos?

---

4 Liu Xia, *Sillas Vacías*, trad. y epíl. Miguel Casado, [Madrid]: Libros de la resistencia, 2024.

5 Liu Xia, *Empty Chairs, Selected Poems*, tr. Ming Di y Jennifer Stern, Minneapolis: Graywolf Press, 2015.

M. Casado.— Por azar. Lo explico en el epílogo del libro. Cuando Liu Xiaobo, su marido, obtuvo el Premio Nobel de la Paz, en 2010, se publicaron algunas traducciones de textos suyos en España; recuerdo al menos un libro de ensayos y otro de poemas. Los encontré casualmente en una librería que no solía frecuentar; me sorprendió, porque no sabía que era poeta y profesor de literatura, solo que era disidente político. Como me interesan las cosas de China, los compré y los leí. En alguno de los ensayos citaba unos versos de Liu Xia, que me ganaron. Me quedé con el nombre, fui buscando textos en internet —la persecución política, transferida a ella, que no era activista, hacía que no fuera fácil—, poco a poco fui encontrando algunos, normalmente en páginas dedicadas al marido, y finalmente, después de bastante tiempo, en papel, la antología americana, que ofrecía un conjunto amplio y significativo y, además, parecía haber sido aprobada por la poeta.

S. Lascaux.— ¿Qué le hizo querer traducir los poemas de Liu Xia? ¿Lo sintió como una necesidad? ¿Estuvo entre sus motivaciones el rendir homenaje al trabajo de esta mujer, que estaba a la sombra del activismo de su marido; es decir, que era más bien vista como la esposa de Liu Xiaobo, el hombre que recibió el Premio Nobel de la Paz en 2010?

M. Casado.— Como he dicho, me sigo considerando un estudiante de chino. Los poemas me interesaron mucho desde el principio y además, en este caso, me proponían el desafío de comprobar si era capaz de traducirlos. Fui entrando muy despacio en ellos y cuando, de pronto, me pareció verlos desde dentro, fue una experiencia extraordinaria. Conecté mucho con ella, con su sencillez y su capacidad de expresar lo que no decía, con las imágenes de la vida real que atravesaban los poemas como una luz, con su resistencia al patetismo, su mundo personal tan concreto y tan potente a la vez... Y la alta valoración que fui teniendo de su poesía hacía, en efecto, que me disgustara, me molestara, la subordinación con que se la presentaba respecto a la figura de su marido. Él no me interesó como poeta, aunque sí me parecía una persona notable, capaz de pensar y dudar con una raíz personal honda, y entregado a una causa en la que

creía. Pero ella era una persona independiente, de personalidad fuerte e ideas propias, que se unía a él en el afecto, pero preservaba su lugar al margen de él. Esto no fue el motivo de que me pusiera a traducir, la traduje porque la descubrí como una poeta extraordinaria; pero sí lo tuve muy en cuenta en el epílogo y en las ocasiones en que he hablado del libro en público.

S. Lascaux.— En el epílogo de *Sillas Vacías* escribe que “su escritura está siempre en los hechos concretos, en la vida de los detalles”, y forma “una poética de lo cotidiano”. ¿Considera que hay puntos comunes entre sus dos *voces*, que pertenecen, por decirlo así, a una misma “familia” de poetas? Al leer sus poemas y los poemas traducidos de Liu Xia, he tenido a veces esta impresión.

M. Casado.— Hay una afinidad, sin duda. Las frases de mi epílogo que usted recoge, no me importaría oírlas acerca de mi poesía. Creo que su mundo es muy distinto del mío, por muchas razones, desde las obvias de lo cultural y lo biográfico, hasta las referencias a las que ella vuelve una y otra vez: Kafka, Van Gogh, Duras —son autores que me interesan mucho; a Duras, por ejemplo, la leí intensamente durante años y he escrito alguna vez sobre ella, pero no creo que formen parte de mi mundo poético. Hay en Liu Xia un componente de pasión helada, de inmersión en lo absurdo, que entiendo muy bien, pero no creo compartirlo. Siempre digo que lo más difícil, al traducir poesía, es el diálogo entre las poéticas, más aun que el diálogo entre los idiomas, y eso a la vez supone una motivación especial que viene muy bien para traducir. No creo que haya poetas iguales, claro; pero si los hubiera, quizá no serían los más interesantes para traducir.

S. Lascaux.— En un texto titulado *Entretiens sur la poésie*, Yves Bonnefoy analiza la cuestión de los poetas traductores y explica que su calidad de “creadores de poesía” les confiere una visión “interior” de esta experiencia singular que representa para un poeta la traducción poética. Señala: “Si la traducción no es una copia ni una técnica, sino un cuestionamiento y una experiencia, solo puede inscribirse —escribirse— en el lapso de una vida, de la que solicitará

todos los aspectos, todos los actos. Y esto no exige que el traductor sea además un “poeta”. Pero ciertamente implica que si también escribe, no podrá separar su traducción de su propia obra”.<sup>6</sup> ¿Está de acuerdo con esas palabras?

M. Casado.— Alguna vez he explicado que mi posición como crítico es estar de parte de la poesía, mirar los poemas desde dentro, con un punto de vista de poeta. Inevitablemente, toda lectura responde también a este *parti pris*. Y si la traducción es una forma especialmente intensa de lectura-escritura, también tendrá que darse de este modo. Esto, por ejemplo, sirve para no ceder a la tentación de explicar las imágenes del poeta traducido, para no creerse en condiciones de *mejorarlo*. Y puede haber traductores que adopten esta misma posición, este punto de vista, sin ser poetas; de hecho, los hay.

No acabo de ver, sin embargo, que este criterio suponga “no poder separar la traducción de la obra propia”. Creo —acabo de decirlo— que, en la traducción se produce un diálogo entre dos poéticas distintas, y que el traductor debe ser capaz de traducir desde dentro de la otra poética, fuera de la suya propia en la medida en que le sea posible. Me asusta el tópico de que el poema traducido debe ser un poema pleno en la lengua de llegada; eso abre la puerta a eludir este diálogo entre poéticas y esta subordinación del traductor al texto de partida. No sé si alguien con la modestia necesaria para asumir esto, pensaría que el texto resultante forma parte de su obra. Es verdad que puede resultar muy discutible, pero al menos tendríamos que discutirlo, no dejarnos llevar por el tópico.

S. Lascaux.— En su traducción al francés de los poemas de Liu Xia, *La Femme du vent*, Béatrice Desgranges vuelve a las dificultades que plantea el idioma chino: “En el extremo opuesto del francés, el

---

6 “Si la traduction n’est pas une copie, et une technique, mais un questionnement, et une expérience, elle ne peut s’inscrire — s’écrire — que dans la durée d’une vie, dont elle sollicitera tous les aspects, tous les actes. Et cela n’exige pas que le traducteur soit “poète” par ailleurs. Mais implique à coup sûr que s’il écrit lui aussi il ne pourra tenir séparée sa traduction de son œuvre propre” (Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris: Mercure de France, 1990, p. 153-154).

chino es un idioma dominado por palabras de una o dos sílabas, un idioma que ignora las conjugaciones, los tiempos verbales y los modos, el género y el número de sustantivos y adjetivos, un idioma en el que las categorías gramaticales se difuminan. La escritura china, de origen pictográfico, dibuja la idea más que la hace oír; es una *scriptio continua* sin espacios tipográficos que encajen con las divisiones semánticas”. Y añade: Liu Xia “se condenaría a sí misma por una palabra”.<sup>7</sup> ¿Puede explicar cómo ha realizado la traducción? ¿Cuáles son las principales dificultades que ha encontrado? ¿Ha leído otras traducciones en otros idiomas antes de empezar? ¿Cómo llegó a la decisión de no puntuar los poemas?

M. Casado.— Salvo en la conveniencia de insistir tanto en el origen pictográfico de la escritura china, de lo que ya he hablado, estoy de acuerdo con lo que cita usted de Béatrice Desgranges. Es verdad que el chino es una lengua alejada en extremo de nuestras lenguas románicas. Pero de esa dificultad partimos, la tenemos asumida desde que nos situamos ante un texto. En chino, por ejemplo, no hay tiempos verbales, pero sí hay muchas formas de expresar el tiempo; se trata de trabajar con lo que tenemos, en la partida y en la llegada, e intentar traducir. Quizá lo sonoro sea lo más difícil: los tonos, la enorme brevedad de las palabras..., pero también es verdad que siempre, en cualquier lengua, es lo sonoro lo más irreductible para traducir.

He intentado traducir en este caso como siempre hago. Escribir una versión rápida del texto, deteniéndome lo menos posible en las dificultades, aplazando soluciones, con la intención de que esa relación mía más directa con el poema en la otra lengua, me permita ir

---

7 “Aux antipodes du français, le chinois est une langue où dominant les mots d’une ou deux syllabes, une langue qui ignore les conjugaisons, le temps et les modes des verbes, le genre et le nombre des noms et des adjectifs, une langue où les catégories grammaticales sont floues. L’écriture chinoise, d’origine pictographique, dessine l’idée plus qu’elle ne la fait entendre, c’est une *scriptio continua* sans blanc typographique pour épouser les découpages sémantiques” (Béatrice Desgranges, pról. a Liu Xia, *La Femme du vent, Poèmes 1982–2021*, Belval: Circé, 2024, p. 35).

encontrando un tono, tono que sea el modo en que percibo la respiración, el aliento del otro poeta. En este caso, la versión rápida ha sido menos rápida, pero más por mis limitaciones que propiamente por la dificultad del idioma. Quizá por ser una experiencia nueva por el idioma, fue maravilloso —perdón por una palabra tan emocional— sentir que estaba entrando en los poemas, que surgía un tono en el que me hablaban.

Cuando tengo esta versión primera, lo que ocupa un tiempo largo, reviso el texto teniendo en cuenta todo lo que tenga disponible: traducciones en otras lenguas (en este caso, solo la inglesa; la francesa salió prácticamente al mismo tiempo y me la envió un amigo dos o tres meses después de que la mía estuviera en las librerías), textos críticos (también muy pocos, localizados en internet), la obra plástica, fotográfica sobre todo, de Liu Xia, etc... El principal trabajo de diccionario también se da en esta fase, y la posibilidad de preguntar algunas dudas a alguien que también conozca la lengua. Siempre trabajo así, incluyendo la lectura de otras traducciones al español si las hubiera, cosa que no se daba esta vez. Si he encontrado un tono en la primera versión, todas las correcciones que vengan después se integran con bastante naturalidad y no cambian el tenor de la lectura.

Sobre la puntuación. El chino clásico no tenía puntuación; esta empezó a extenderse con el uso escrito de la lengua hablada (白话, baihua: lengua blanca) que supone el principio de la literatura china moderna, cambio que se gesta a partir de la década de 1910. Por tanto, lo previsible habría sido que los poemas tuvieran puntuación. Pero Liu Xia apenas la emplea, no deben de llegar a diez los signos de puntuación que usa en el libro. Mi idea desde el principio fue puntuar solamente cuando ella puntuaba, por respeto de su opción; pero además fui poco a poco entendiendo que su forma de respirar los poemas, su ritmo entrecortado, su explotación de las ambigüedades sintácticas, la no explicitud de las relaciones oracionales, una extraña mezcla de contundencia y fluidez, eran rasgos decisivos de su lengua, y que la ausencia de puntuación favorecía ese trabajo, se convertía en el correlato de su respiración poética.

S. Lascaux.— En *La experiencia de lo extranjero* explica que la traducción es una experiencia del cuerpo, una *respiración que escucha*

*una voz* y evoca la importancia del *tono*, dado el hecho de que el tono es muy importante para traducir ¿Qué quiere decir exactamente con esta noción de *tono*? ¿De qué está hecho el tono? ¿Podría definirlo? El tono ha sido a menudo objeto de crítica, ha sido visto como una noción a veces vaga, limitada por las impresiones a la lectura ¿Qué piensa de todo esto?

M. Casado.— No me extraña que se considere una noción vaga, lo es. Pero, a la vez, y sobre todo como traductor, me resulta tan difícil prescindir de ella como definirla. Solo puedo decir que el tono vendría a ser la forma de hablar propia del texto, lo que *oigo* al irlo leyendo y que me permite reconocerlo después en otros pasajes del mismo texto o incluso del mismo autor. Y, todavía más vago quizá: es el habla mía que me proporciona el otro texto, la opción de habla que va apareciendo en mí de modo directo cuando empiezo a traducir.

Asumo que es difícil de definir, que es vago. Pero sería algo así como un tipo de identidad del texto —por eso se le puede seguir reconociendo en otros casos, como digo— dada por un conjunto de rasgos que incluyen lo sonoro (prosódico y rítmico), el registro léxico, la propuesta sintáctica, la relación verso-frase, y otras opciones que distinguen a quien escribe y tienen que ver, por nombrar algunas más, con contundencia o reticencia, sencillez o complejidad, énfasis o apertura, peso o levedad, etc... No puedo decir así en general mucho más; aunque, cuando se hace una lectura crítica, y en el caso de algunos poetas, sí parece posible caracterizarlo con más precisión respecto a un texto concreto.

S. Lascaux.— ¿Resulta más difícil “captar” ese tono (y los cambios frecuentes de tono en el caso de Liu Xia) cuando se está frente a una lengua más alejada de la nuestra como el chino, por ejemplo?

M. Casado.— No, creo que no fue más difícil. Al contrario, su tono se me impuso desde el principio, como una forma enormemente reconocible de hablar, de escribir. Quizá fue esa identidad tan fuerte lo que me ganó enseguida.

S. Lascaux.— Ha explicado también que la traducción no debe reducir la *extranjería* del poema, que con la traducción se trata de desplazar la obra fuera de su lugar y el sujeto fuera de su autoridad. Entiendo, con todo eso, que la traducción es una potencia bastante peligrosa y que puede tener una dimensión muy subversiva, ¿no?

M. Casado.— Eso puede desprenderse de mi ensayo, sí, aunque suena muy fuerte y no sé si puede abordarse de modo tan genérico como lo hice; convendría reflexionar sobre el papel de las traducciones en los cambios de la Historia literaria, más allá de ejemplos clásicos como Petrarca-Garcilaso. Esta resistencia de la *extranjería* es fundamental en la aportación —o así lo he leído yo— de la tradición alemana de teoría de la traducción desde el clasicismo al romanticismo, y seguramente hasta la gran contribución de Walter Benjamin. Hay un libro magnífico de Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, que lo va mostrando momento por momento.<sup>8</sup> Yo he explicado alguna vez que un poema está vinculado absolutamente a su forma, que no se puede alterar sin consecuencias; pero que un poema traducido tiene, en cambio, algo de informe, se puede revisar, abre otras posibilidades. De manera que la práctica de la traducción descubre problemas de poética, sugiere conceptos nuevos, desarrollos imprevisibles, que podrían llevarnos a pensar sobre muchos de los tópicos asumidos respecto a la poesía moderna, por ejemplo, o la poesía en general incluso.

S. Lascaux.— Insiste mucho en los *silencios* que atraviesan la poesía de Liu Xia; esa manera de utilizar la lengua para generar el vacío (como una potencia del no-actuar), ¿constituye una dificultad (o una ventaja) para la traducción? ¿Qué impacto tiene?

M. Casado.— Quizá baste con no añadir sentido al que tiene el texto chino, pero eso para mí es un criterio general al traducir; si no

---

8 Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris: Gallimard, 1984.

se añade sentido, ni explicaciones, esos *silencios* creo que aparecerán sin más en el texto traducido. En todo caso, quizá alguna vez se pueda introducir algo de tipo tonal, no léxico, que ayude a mostrarlos; pero eso ya habría que verlo en lo concreto de cada caso. Es una descripción magnífica la de los *silencios* como una potencia del no-actuar, del no-decir; y yo creo que la necesaria modestia del traductor incluye esa potencia como rasgo clave.

S. Lascaux.— ¿Alguna vez ha estado frente a *intraducibles*? ¿Qué opina de este concepto?

M. Casado.— Creo que *traducible* / *intraducible* no funciona como oposición binaria, sino que es un fenómeno gradual: más o menos traducible o no traducible. Como dije antes, lo sonoro suele ser lo más difícil de traducir en poesía, y en menor medida algunas fórmulas idiomáticas que todas las lenguas tienen y son de difícil trasvasarse. Visto así, me he encontrado con dificultades más o menos grandes, pero en muy raras ocasiones con *intraducibles*. Recuerdo algún pasaje de Francis Ponge, creo que en *La Rage de l'expression*, en que él estaba trabajando con cadenas fonéticas que a la vez tenían un sentido importante en el contexto (eso lo hace con cierta frecuencia, pero la dificultad también es gradual, según los casos); llegué a ver que un par de líneas eran imposibles de traducir sin destrozar el texto. Como la edición era bilingüe, puse una nota llamando la atención sobre ese detalle y pidiendo al lector que mirara el texto en francés, aunque no lo entendiera, y tomara el español como si fueran subtítulos en una película en versión original. No recuerdo otra ocasión como esa. Pero no sé si un par de líneas en 620 páginas que tenía ese volumen bilingüe, es como para hablar de *intraducibles*.

## BIBLIOGRAFÍA

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris: Gallimard, 1984.

BILLETER, Jean-François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris: Allia, 2010.

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris: Mercure de France, 1990.

CASADO, Miguel, *La belleza de la escritura*, Madrid: Eolas ediciones, 2024.

XIA, Liu, *Empty Chairs. Selected Poems*, tr. Ming Di, Jennifer Stern, Minneapolis: Graywolf Press, 2015.

—, *La Femme du vent, Poèmes 1982–2021*, Belval: Circé, 2024.

—, *Sillas Vacías*, trad. y epíl. Miguel Casado, [Madrid]: Libros de la resistencia, 2024.

## LECTURAS POÉTICAS



## LECTURA POÉTICA DE MIGUEL CASADO

---

*Encuentro de Le Havre, 4 de octubre de 2024\**

- \* Acta del recital de Miguel Casado (Valladolid, 1954) en la Universidad de Le Havre, el 4 de octubre de 2024, seguido de un diálogo con el público (“Rencontres poétiques en Normandie, 2”); en línea: <<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/06-miguel-casado-poete-sandrine-lascaux-universite-du-havre-miguel-olmos-universite-de-rouen-normandie-table-ronde-et-lecture-poetique>>. Ed de Sandrine Lascaux, revisada por el autor.

## INTRODUCCIÓN

Miguel Olmos.— No es cuestión de presentar a Miguel Casado, que todos vosotros conocéis; sí merece la pena destacar ahora algunos aspectos. En primer lugar, una importante experiencia de crítico literario, con muchos libros, como este último, titulado *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía* (2019).<sup>1</sup> *La experiencia de lo extranjero*, publicado en 2009, reúne diferentes estudios críticos y constituye seguramente la clave más honda del quehacer de Miguel Casado como crítico, y también como traductor; Miguel ha traducido poetas y poesías de varias lenguas.<sup>2</sup> También su propia poesía ha sido traducida al francés; tengo aquí la traducción de *El sentimiento de la vista*, *Le Sentiment de la vue*, su último libro poético.<sup>3</sup> Naturalmen-

- 
- 1 En un poema de *Tienda de fieltro*, “Taller de moro”, Miguel Casado integra de manera libre el número 65 de los *Fragmentos Críticos* de Friedrich Schlegel que da título al volumen: “*La poesía —dijo Schlegel— es un discurso / republicano, se otorga a sí misma / ley, todas sus partes son libres / para buscar un acuerdo*”. Después ha publicado *Fidelidad, ¿qué alientas? Lecturas de José-Miguel Ullán* (2022), *La belleza de la escritura* (2024) y *Cosas contemporáneas* (2025).
  - 2 Ha traducido poemarios de Paul Verlaine, Francis Ponge, Roberto San Geroteo, Jean-Yves Beriou y Bernard Noël. Es también el traductor del poeta portugués Gastão Cruz y de la poeta china Liu Xia. Acaba de publicar una nueva edición de *Iluminaciones* de Rimbaud (Galaxia Gutenberg, 2023).
  - 3 Miguel Casado, *El sentimiento de la vista*, Barcelona: Tusquets editores, 2015; traducido al francés por Rafael Garido y David Lespiau, *Le sentiment de la vue*, Marseille: Zoème, 2024.

te, en su actividad como poeta —su actividad primordial, tal vez la más querida— y también en sus traducciones y en su trabajo como crítico, hay una búsqueda de lo otro, de lo diferente, de lo que no puede captarse plenamente nunca. Seguro que el título de su poesía reunida, *Deseo de realidad*, traduce esta búsqueda de algo que está constantemente siendo acechado y tal vez nunca capturado del todo. La extranjería que se abre en la experiencia poética puede que sea una de las raíces de su obra.<sup>4</sup> No digo más; lo mejor es dejar la palabra a Miguel para que nos hable de su trabajo poético y diga sus poemas.

#### POEMAS PRESENTADOS

Miguel Casado.— Gracias por la invitación, por estas horas que estamos pasando aquí. Yo había pensado, y lo propuse a Miguel Olmos cuando hablamos, en hacer una lectura de media hora y me dijo que eso era poquísimo, que había que tener el archivo grabado y que tenía que leer una hora por lo menos; entonces, en una especie de regateo, yo le dije cuarenta minutos o cuarenta y cinco y, bueno, no sé; el público puede opinar, decidir que paremos y podamos hablar en cualquier momento. Lo que prefiero no hacer es hablar un poco, leer otro poco, hablar un poco... porque me parece que es mejor ir de un tirón y luego hablar todo lo que sea. Pensaba leer de esta poesía reunida, *Deseo de realidad*, un poco picoteando de todos los libros por orden cronológico y comentando muy brevemente cosas mínimas, de contexto para situarnos, y luego se puede hablar más despacio de lo que surja. Este libro salió todavía no hace un año, es el último libro publicado aunque no sea nuevo, sino una recopilación. *Deseo de realidad* es un concepto que ha aparecido bastante en mi escritura crítica, en mis ensayos. Lo he tomado de mi experiencia con la escritura. Siempre digo que la poesía *sabe* mucho más que la crítica, y que la crítica *aprende* de la poesía. La poesía no aprende

---

4 Miguel Casado, *Deseo de realidad*, Barcelona: Tusquets editores, 2023; citaremos por esta edición.

mucho de la crítica; en general, o muy *a posteriori*, le sirve para organizarse un poco.<sup>5</sup>

De lo que intento hablar aquí es de una situación que todos conocemos, porque la vivimos, de *pérdida de realidad*. Vivimos en un mundo cada vez con menos realidad, no porque hayamos dejado de morir, ni de pasar hambre, ni de tener toda clase de experiencias negativas y positivas, pero sí por esa creciente virtualización, sustitución de la realidad por los relatos.<sup>6</sup> Quizá la poesía moderna, en alguna de sus evoluciones, tenga cierta complicidad con esa pérdida de realidad en el sentido de eludir sistemáticamente el sentido literal de las palabras. Ese lema que, según la leyenda, le dijo Rimbaud a su madre cuando, después de haberle pagado la edición, que nunca se distribuyó, de *Une saison en enfer*, le preguntó: “¿Esto, cómo hay que leerlo?” y Rimbaud contestó: “Literalmente y en todos los sentidos”.<sup>7</sup> Yo siempre entiendo esa fórmula en el sentido de que marca un orden, es decir: primero, *literalmente* y, después, *en todos los sentidos* que se pueda; pero nunca solo en cualquiera de los sentidos que se pueda y no literalmente. La realidad, que nombra la palabra, está ahí y está en la base de la lengua que hablamos y de la escritura que, por lo menos, yo trato de escribir. A todas esas cosas apunta el título de la poesía reunida.

---

5 Miguel Casado, “De parte de la poesía. Notas de un poeta crítico de poesía”, *Un discurso republicano*, Madrid: Libros de la resistencia, p. 28. Casado insiste en la necesidad de un momento de *corte* entre la teoría, el pensamiento sobre poesía y la propia escritura del poema: “son mundos diferentes, no se superponen ni recubren, no pueden coincidir en solo uno”.

6 “Para el tiempo que viene, el más fuerte de todos los deseos es el deseo de realidad. Lo digo a la manera en que lo sentían los surrealistas: cuando lo real ha dejado de confundirse con lo obvio, cuando los modelos que se pretendían exclusivos para apropiarse de ello se han derrumbado (el realismo es a la realidad lo que el liberalismo y el neoliberalismo son a la libertad). Se siente ahora este deseo de realidad desde otra parte, desde la certeza de perseguir lo que falta” (Miguel Casado, “Cinco fragmentos para no escribir una poética”, *Un discurso republicano*, op. cit., p. 12).

7 Claude Jeancolas, *Vitalie Rimbaud. Pour l'amour d'un fils*, Paris: Flammarion, 2004, p. 154.

Dicho esto, empiezo por un poema, sacado del libro *Inventario* que se publicó en 1987,<sup>8</sup> que se llama “Pierrot le fou” y que durante muchísimos años me ha servido para empezar mis lecturas. De algún modo, no sé qué es lo que reconocía en él, pero me parecía como que había que tomarlo para empezar. “Pierrot le fou”, como imagináis, tiene que ver con la película de Godard y es uno de esos poemas que no se sabe si es un poema largo, una colección de fragmentos, si los fragmentos son independientes o no. Se va siguiendo la historia de la película y se mezcla con otras cosas que van pasando entre medias.

HAY una línea recta en el mapa  
que une este punto y el mar;  
por ella circula un tren  
con las ventanas encendidas,  
constantemente circula, cruza el puente  
sobre el estuario hacia el sur,  
hacia el norte cuando cae el día.

EL viaje en camisa  
con esta fiebre inconsciente  
era como un comienzo,  
no era el final de una época.  
Al atardecer salieron nubes rosáceas,  
flotaban encima del lago.  
Entre los objetos, una malla compacta  
y pegajosa, hilos no se ven,  
sed, espacio imposible.

EN la cuneta, una balanza vacía,  
los platillos descentrados,  
mohoso el seguro que ha de soltarse  
para conocer el peso.

---

8 El poemario *Inventario* obtuvo el Premio Hiperión en 1987.

LATAS agujereadas  
 se apilan en la pared de la gasolinera.  
 Hemos abandonado el coche,  
 corremos entre los surcos sin sembrar,  
 sobre las piedras agudas  
 de la vía, traviesa a traviesa,  
 resbalamos en el metal de los raíles.  
 O arrojan las piedras, se apilan luego  
 en un rincón, crían  
 despacio telarañas.

ALGO desnudo y sin perfiles habita aquí,  
 en esta casa oculta,  
 inquietud de días. Ojos  
 brillan en el sueño, remueven  
 pasión, arañazos de yeso. Tras las cristaleras  
 no hay memoria. No hay palabras  
 que duren todo el tiempo en que hiere  
 la caricia. La mirada  
 se teme y se desea, pasos  
 al otro lado de la puerta  
 como quien espera un mensaje.

CERVEZA y ensalada de pescado  
 con salsa blanquecina  
 en cuenco hondo. Atardece  
 sobre el recodo entre iglesias,  
 las casas estás doradas,  
 se entornan persianas provenzales.  
 Bromeo porque me siento  
 intruso en este ambiente de frontera,  
 donde el límite es leve,  
 aquí mismo, al alcance de la mano.  
 No supe si alegrarme  
 de que nunca dijeras que estaríamos sentados  
 aquí para siempre. O llorar.  
 El vértigo es incomprensible  
 desde fuera del vértigo.

VIENTO sobre las rocas  
 el oleaje impide seguir la pesca;  
 sentado en el suelo espero, grumo  
 de codos y rodillas. Velozmente  
 un tren se despeña ante mis ojos;  
 el reflejo de las ventanas,  
 mientras en línea recta va hundiéndose.

Es el retorno de la lógica a estos espinos,  
 aunque su elección de lugar sea ambigua.  
 A qué lado del sentido,  
 al final de qué trayecto,  
 con qué gusto en los labios.  
 Atadijo de dinamita,  
 desembocadura.

Del siguiente libro, *Falso movimiento*, que salió en 1993, voy a leer solo cinco poemas sueltos y el primer poema del libro que inicia una serie —esta no es propiamente narrativa como *Pierrot*— se llama *La llegada de marzo*.<sup>9</sup> Voy a leer solo el primer título como poema suelto, digamos.

PARECÍA absoluta la quietud  
 del domingo, y ahora, sin embargo,  
 llega, desde un punto distante,  
 al fondo de la casa, el ruido  
 de una máquina de escribir. Quién allá  
 escribe actúa como con prisa,  
 el ritmo sube mucho a ratos y se confunden

---

9 El poema empieza con una cita de André Breton, “Noeud de miroirs” (*Le Revolver de cheveux blancs*, 1932): “Las estaciones rehacen malla a malla su red que resplandece con el agua viva de mis ojos. Y en esa red todo lo que he visto es la espiral de una fabulosa caracola”.

entre sí los golpes y luego decae,  
 espaciándose, perdiéndose. En las pausas  
 todo vuelve a estar silencioso, salvo a veces  
 el gorgoteo de un grifo.

Así se ejecutan los actos, con insistencia  
 sobre una superficie plana,  
 y en su música reconozco  
 el último escenario de la juventud.  
 Todos los elementos se equilibran  
 en este extremo del pasillo donde escucho,  
 su repetición anuncia  
 la vuelta del silencio.

Este otro poema no tiene título:

LAS manos son blancas y despiertas,  
 como animales pequeños. Saca  
 con prisas los anillos, uno por uno,  
 y los va dejando en desorden  
 entre papeles. Quita el tapón azul,  
 de la crema translúcida exprime  
 una dosis sobre la palma:  
 hombres de los hielos,  
 su ciencia de piel. Frota  
 mientras hablamos, extiende, muchas veces  
 repasa la suavidad  
 de un dedo a otro, el invisible  
 depósito donde se cruzan las líneas.  
 Con instinto y costumbre  
 se mueven como animales pequeños,  
 con tanto saber impensado,  
 tan blancas. Luego cierra el tubo,  
 lo guarda en el bolso.

El libro *Falso movimiento* acaba con una parte también serial, aunque no demasiado narrativa, a ratos sí, que se llama “Stammheim”;

es el nombre de una película de Reinhard Hauff<sup>10</sup> y sobre todo de la cárcel especial que se construyó en Alemania para encerrar a unos pocos miembros de la Fracción del Ejército Rojo, habitualmente llamada “grupo Baader-Meinhof”, y donde murieron todos ellos. Tengo en cuenta el contenido de la película, y otros momentos que tienen que ver con la vida de fuera de la película. Tiene tres partes: la primera se llama “En la ciudad”, la segunda se llama “Stammheim” y se refiere mucho más directamente a la película y la tercera vuelve a llamarse “En la ciudad”. Voy a leer solo la primera parte, “En la ciudad” y el primer poema de “Stammheim”, es decir los cuatro primeros fragmentos. No voy a entrar en materia verdaderamente.

## I

OCURRE a veces este retorno  
de los jóvenes fascistas, esas pintadas,  
los símbolos. Algunos  
bromean, es posible  
que otros estén asustados,  
circulan en coche, no les importa  
dejar manchas en los asientos.  
La pared distribuye, alrededor  
de sus letras  
negras y torcidas, anuncios  
de pocos colores. Bromean, sí,  
se divierten. Con pasquines  
pequeños tapan escaparates  
de comercios en quiebra.

## 2

ERA una ciudad brumosa,  
pues la rodeaban tres lagos,

---

10 La película *Stammheim, el proceso* (*Stammheim - Die Baader - Meinhof - Gruppe vor Gericht*) de Reinhard Hauff (1986) cuenta el proceso judicial contra los dirigentes de la Fracción del Ejército Rojo (RAF / Baader-Meinhoff) a partir de las transcripciones del juicio.

pero por las ventanas el azul  
 se hacía intenso a mediodía.  
 En un recinto amurallado,  
 junto al palacio, hay un parque público  
 de senderos de grava, semivació  
 al sol; más allá, la calle  
 estrecha, la ciudad con el recinto  
 fundida. Bajo la placa  
 que refiere el origen de la resistencia,  
 pasó un hombre  
 con su bicicleta de la mano;  
 llevaba sin abrochar en el cuello  
 la camisa, la americana gris;  
 salió de una imprenta  
 con lentitud. De los barrios  
 bajaban al atardecer grandes grupos  
 de todas las edades, también  
 en bicicleta acudían al centro  
 entre los pórticos; tomaban helados  
 y bebidas, cruzándose.

3

EL camión venía, en esta hora  
 sin tráfico, desde el final  
 de la calle desierta. En el bordillo  
 esperé su paso pesado;  
 y lento; el toldo verde  
 vibraba un poco, a causa del motor.  
 Buscaba la curva de la plaza,  
 las señales que lo alejarían  
 de la ciudad. Lo imaginé en los suburbios,  
 junto a la ladera  
 del cerro, los kilómetros  
 vacíos en el amanecer  
 del domingo. Yo ya cruzaba  
 y, más allá de los árboles, era el comienzo  
 del viaje, girando hacia el túnel

bajo la vía, la matrícula  
ajena, el toldo verde.

El primer poema de la segunda parte, “Stammheim”, dice así:

REPITE varias veces este gesto:  
vete a la cocina y abre el grifo;  
no caerá agua, sólo un ruido  
de succión, después cuatro gotas  
inconexas. Mientras dura la espera,  
repite varias veces este gesto;  
sabrás que está cortado el suministro  
del agua, pero te dará igual.  
Escucha el lenguaje de las cañerías,  
su movimiento sordo  
y vacío. Hace calor.

Del libro *La mujer automática* (1996), voy a leer dos series, dos poemas compuestos, muy distintos entre sí. Uno se llama “Entre Belmonte y Madrigal”, que los especialistas en historia de la literatura española pueden identificar como el lugar de nacimiento y de fallecimiento de Luis de León, el poeta del siglo XVI. En realidad, no se habla nada de él, sino de los lugares y además, en orden inverso, empieza en Madrigal y luego al final aparece Belmonte. Da un poco lo mismo, en realidad, es un poema sobre los lugares. Tiene cuatro partes.

I  
EXTRAMUROS es una estepa rasa  
donde las paredes van perfilando  
su curva arenosa y mordida,  
lo que serán ladrillos sueltos,  
arcos ciegos. La torre  
en la esquina, más alta.  
Extramuros es la mancha  
sin nombre de todo radio,  
la extrema visibilidad,

los círculos frenéticos en vuelo,  
los montículos, los trozos rojos  
dispersos a la mano.

## II

EL ritmo del caminante  
varía: la punta doblada  
de las pajas, los revoloteos  
y ruidos, la pérdida hacia dentro  
en un tiempo oscuro.  
De la puerta a la puerta,  
alfileres de polvo,  
bocanada ardiente.

## III

EXISTEN lugares de la meditación,  
lugares de la vida, se agotan  
estos lugares. Ver y no ver  
en el camino. Oír y no oír  
en los encuentros. Se agotan  
y el que permanece  
en el monólogo aquel de la mojama  
inscribe su muesca.  
De un cerro a otro  
se adapta la muralla  
a las ondulaciones, encierra  
olivos, toma cipreses.

## IV

O el hundimiento  
donde se conservan vigas,  
donde la solidez de las piedras  
envuelve. Patio triangular,  
ventanas como huecos últimos  
adonde accede el gozo.  
Estrellas de trigo.

Leo también el poema que da título al libro, *La mujer automática*. Es un poema con cinco partes, con cierto hilo narrativo —roto un par de veces— que parte de dos referencias: un cuadro de Edward Hopper, el pintor estadounidense, que se llama *Automat*: el personaje aparece sentado en un bar;<sup>11</sup> y un fragmento de *L'Étranger* de Camus, donde Meursault cena por la noche y hay una mujer que el narrador describe como “mujer automática”, la ve allí todas las noches.<sup>12</sup>

---

11 En su obra *Automat*, realizada en 1927, Edward Hopper representa a una joven sola en una cafetería americana, un lugar donde la gente podía comprar directamente su comida de las máquinas. El título del lienzo crea un paralelismo entre el lugar donde se desarrolla la escena y la joven que podría ser también un autómatas con sus ojos sin expresión y su gesto mecánico.

12 “J’ai diné chez Céleste. J’avais déjà commencé à manger lorsqu’il est entré une bizarre petite femme qui m’a demandé si elle pouvait s’asseoir à ma table. Naturellement, elle le pouvait. Elle avait des gestes saccadés et des yeux brillants dans une petite figure de pomme. Elle s’est débarrassée de sa jaquette, s’est assise et a consulté fiévreusement la carte. Elle a appelé Céleste et a commandé immédiatement tous ses plats d’une voix à la fois précise et précipitée. En attendant les hors-d’œuvres, elle a ouvert son sac, en a sorti un petit carré de papier et un crayon, a fait d’avance l’addition, puis a tiré d’un gousset, augmentée du pourboire, la somme exacte qu’elle a placée devant elle [...] Puis elle s’est levée, a remis sa jaquette avec les mêmes gestes précis d’automate et elle est partie [...] J’ai pensé qu’elle était bizarre, mais je l’ai oubliée assez vite” (Albert Camus, *L’Étranger* [1942], Paris: Folio 2005, p. 48–49). “Cené en el restaurante de Celeste. Ya había empezado a comer cuando entró una extraña mujercita que me preguntó si podía sentarse a mi mesa. Naturalmente que podía. Tenía gestos bruscos y ojos brillantes en una pequeña cara de manzana. Se quitó la chaqueta, se sentó y consultó nerviosamente la carta. Llamó a Celeste y pidió inmediatamente todos sus platos con voz a un tiempo precisa y precipitada. Mientras esperaba los entremeses, abrió su bolso, extrajo una pequeña hoja cuadrada de papel y un lápiz, hizo anticipadamente la cuenta y sacó de un bolsillo, con propina añadida, la suma exacta que colocó ante ella [...] Después se levantó, volvió a ponerse la chaqueta con los mismos gestos de autómatas Y salió [...] Pensé que era extraña, pero la olvidé enseguida” (tr. de José Ángel Valente, *El extranjero* [1949], Madrid: Alianza, 2004, p. 47–48).

EL sombrero es una campana  
 que la fija a la mesa;  
 cierra las rendijas de aire,  
 la fija a la mesa.  
 Cuanto más redonda, blanca, encendida  
 de luz está la mesa, más se encoge.  
 Se absorbe. Sin mover los labios,  
 que no la miren: una esponja húmeda  
 va pasando por los rincones,  
 con cuidado, limpia cercos de líquido.  
 No retiene nada con los ojos,  
 resbalan, no se para en nada  
 con los ojos.

LAS letras, el pequeño anagrama  
 se emborrona en el plato,  
 el surco de café,  
 el montón de colillas.  
 Hasta el borde apura, hasta el filtro  
 naranja que apaga el fuego.  
 Caramelos de menta, al vapor,  
 los más agudos. Más cigarros.  
 La taza vacía, hace mucho.

FIJEZA no es concentración.  
 Campana no es dentro;  
 entre la piel y el aire,  
 espacio de campana.  
 Silencio no son ojos,  
 el silencio no piensa.

CUANDO va al váter, tropieza con las sillas  
 apretadas, los grupos se reúnen  
 para el desayuno. Triple hilera  
 en la barra, en las mesas no hay sitio  
 para tantos platos.  
 Ahora son operaciones usuales:

bola de papel, borde de la taza,  
 tiras de papel, perímetro.  
 Entra por detrás una corriente,  
 se oye su roce;  
 fría en la nuca,  
 grisácea de callejón.

LA mesa tiene estelas grises  
 de ceniza arrastrada  
 un punto en que al perderse de todo  
 se pierde de sí.  
 Ritmo del pájaro esquiador:  
 cierra las alas junto al cuerpo  
 como el esquiador poco antes del salto,  
 junta las alas al cuerpo;  
 se mantiene en el aire  
 con su cresta pequeña.

El libro siguiente es *Tienda de fieltro* (2004), tiene cuatro partes que en mi proyecto —ahora, con una lectura breve, no se podrá comprobar— tenían que ser muy distintas entre sí, en la resolución formal, digamos. Seguramente no salieron tan distintas, y ahora voy a desoír ese proyecto con lo que voy a leer; pero tenía un poco la idea, creo que en parte conseguida, de un nomadismo de las formas acudiendo a esa imagen de la tienda de fieltro de los mongoles, que para mí es muy importante y aparece en muchos sitios de lo que yo hago. De estas cuatro partes, hay tres que son de poemas más bien breves, por seguir con la terminología. Voy a leer poemas sueltos de esas tres partes, saltándome la tercera, que es distinta, y luego leeré un poema de la tercera que para mí son largos, porque todos los que tienen más de un folio son largos. Así que voy leyendo, ninguno tiene título, salvo ese último, más largo.

APRENDO nuevas palabras abstractas:  
*hermanas, este mes, padre, los niños,*  
 y también concretas: *ayer, mañana,*  
*Pablo, frío, tengo la cabeza flotante.*

Como no hay normas es difícil  
distinguir las, ir asumiendo el pulso  
personal que las dibuja, las hace  
singulares o las deja en la oscuridad.  
La pérdida de la expresión en algo  
se parece a sus momentos más agudos,  
una corriente química  
que depende del azar. Solo  
hay encuentro si se acierta; la distancia  
no conoce medida en otro caso. Un zumbido  
y una apariencia de humo  
atrae la vista hacia el balcón,  
donde sube circularmente el agua  
que va regando el césped, las rosas  
al principio del otoño.

Aquí, bastantes años después, vuelve Pierrot un momento:

MIENTRAS subíamos la larga cuesta  
iba diciendo Lucas: «no sé  
qué hacer»; y nos reíamos,  
nos hacía gracia que el niño encontrara  
la frase de Pierrot  
y la repitiera con igual cadencia.  
*Sais pas quoi faire*, no se refiere  
a nada. En una carretera transversal  
entre dos sierras, entre los cercados  
de un valle angosto, cruzaba una tortuga;  
frenamos para verla, y ella  
detuvo de golpe  
su paso, quedó  
paralizada —el claxon la hizo luego  
girar en varias direcciones, loca,  
fuera —así se dice— de sus casillas.

“Políptico de San Vicente”<sup>13</sup>

MIRABA la izquierda  
la mínima burbuja del suero,  
su imprecisa cadencia, movía  
un poco la mano como si lo notara  
entrar. A la derecha,  
la benéfica arboleda luminosa,  
la línea superior de las colinas  
oscuras. La rigidez y el frío  
de las piernas no importaban,  
solo dejar tranquilo al tiempo,  
el alimento de la compañía.  
Esa forma de ponerlo todo  
entre paréntesis, y a la vez  
la voracidad de los detalles, la obsesiva  
observación, el tacto.

LAS dos discutían de arte  
como si la pasión alimentara,  
pusiera almendras entre los dientes,  
aceite en las articulaciones  
de una extrema delgadez. Pasa así  
a veces: la violencia  
y la intensidad que asumen las palabras,  
enajenadas, irreconocibles,  
a las del discurso. Los gorrones  
venían a buscar migas junto a los zapatos,  
sin susto, ejerciendo su aprendizaje  
doméstico, picoteaban restos  
de patatas fritas. Las plantas

---

13 Se refiere al Políptico de São Vicente de Fora, de finales del siglo XV, atribuido a Nuno Gonçalves, que se expone en el Museu d'Arte Antiga, de Lisboa. El poema juega también con el cabo de San Vicente, en el sur de Portugal (“el fin de Europa”).

de lo seco levantaban sus enormes flores  
 como árboles; las recordé  
 en el fin de Europa.

De “Notas sobre el antiguo tema de dejar la ciudad”

LA madre urge a la niña, le dice  
 que su hermano, al que lleva en brazos  
 —con más de treinta meses le cuelga doblada  
 la cabeza—, pesa como un muerto.  
 Y las palabras resbalan por el cuerpo dormido  
 y caen al suelo entre las dos;  
 la niña mira con cuidado de no pisarlas.

EN la nueva casa, cuando abrimos  
 la ventana al sol, cada día  
 entra a la misma hora  
 una familia de abejas;  
 quizá —dijiste— en otro tiempo  
 conocían el lugar,  
 tenían costumbre.

De “El aire”

EN la zona más arenosa  
 del camino, aún estaban  
 tus huellas, esa suela de pequeñas  
 pinceladas, corral de animalillos  
 benéficos. Y el árbol  
 de ramas amarillas, acolchado  
 de líquenes. Jugaba a oír tu voz,  
 hablaba contigo de las hojas de almendro  
 sobre el hueco del tronco  
 quemado. Y vi volar  
 allí donde nombraste la estepa

dos golondrinas.

SE conoce solo lo que ya estaba,  
 Freud o Platón, lo mismo  
 hacia atrás, ir excavando. Una escalera  
 transparente, un grumo prieto  
 con párpados de amapola.  
 Contra Platón. Lo nuevo,  
 lo que no era, un país  
 de tierra, ojos en la cara.

Voy a leer el poema largo de una serie que se llama *Para nombrar los plurales*, que es un verso precisamente de este poema. Son poemas que tienen siempre como título un nombre de lugar, con un levisimo hilo narrativo que además, en realidad, no es lo que se cuenta en el poema —se cuenta, pero no es lo que se cuenta— y son muy digresivos, van mezclando ese hilo narrativo que está en presente, como si se estuviera escribiendo en este momento —que en bastante de ellos fue así— y luego imágenes al margen de ese hilo, de antes, de después, de un libro que se está leyendo, de algo que se oye. En este caso, el poema se llama “Toledo–Madrid–Córdoba” y cuenta ese viaje; está dedicado a Roberto Bolaño, que es el amigo que aparece en el curso del poema.

TOMO el primer café de la mañana  
 en la estación de autobuses mirando  
 por los cristales del bar: la niebla  
 va cubriendo la masa del Alcázar,  
 mientras en la otra orilla del río  
 la Academia conserva sus contornos  
 apenas manchados por la luz.  
 Desde ahí transmitía ayer una emisora  
 la noche de la Inmaculada,  
 cuando hacían su puesta de largo  
 las doncellas: uniformes militares  
 de gala, vienesas gasas, arañas  
 pendientes —alcanzaba cincuenta años

el baile de la Infantería.  
 Se confunden las fiestas de las vírgenes  
 con las laicas, y se sumaba la fecha  
 de la Constitución; vi entonces  
 imágenes grabadas en Vitoria:  
 los partidos turnistas y las autoridades  
 —el obispo católico, el ejército  
 y la Guardia Civil, los jueces—  
 lo celebraban juntos, caras serias,  
 casi ceñudas. Acababa de hablar  
 por teléfono con un amigo, de cuando  
 parecía que su avión estaba cayendo  
 en picado sobre América, y se abrazaban  
 él y Carolina y el niño, a oscuras,  
 entre los gritos: “sentí —decía—  
 la realidad, lo espesa que era, ahogaba”.  
 Así iba pasando la noche, también  
 con niebla en torno a las torres rojas  
 y entre los cipreses del Taller del Moro.  
 La democracia tal vez consista  
 en eso: que ellos continúen haciendo  
 lo de siempre, mientras nosotros —por *tolerancia*—  
 ya no podemos criticarlo. Pero me doy  
 cuenta de que no es fácil  
 saber quiénes son *ellos* y menos aún *nosotros*;  
 desde hace horas estoy rodeado de gente  
 y no consigo ordenar los plurales.  
 En el metro, un padre y un hijo negros  
 me adelantan hablando en castellano;  
 la proporción de los colores cambia  
 debajo de la tierra. En la larga cola  
 de los aseos públicos, casi todos  
 son ancianos, vamos entrando de uno  
 en uno. O la mezcla abigarrada  
 de las palabras en el tren:  
 la masa de las banales, el corte  
 de lo asombroso, el abandono estridente

del auricular en un asiento. Atravesamos  
 un país vacío, saturado de discursos.  
 Los olivares van poniéndose más húmedos,  
 perdiéndose más en la niebla según se acercan  
 los montes; el reloj trae la duda  
 de si alcanzaremos el sol del sur  
 antes de que caiga la tarde. Las voces  
 me devolvían el recuerdo del teléfono:  
 habló mucho de su estancia en Venezuela,  
 de las contradicciones de Chávez, de la esperanza  
 y el pesimismo; “es muy joven”, repetía  
 con extrañeza, y no dejaba de invocar un espacio  
 común, no solo para él y para mí,  
 un *nosotros* que había salido perdiendo  
 siempre, que volvería a hacerlo tal vez,  
 pero cuyo uso era posible. Sin embargo,  
 me confesó que su novela dialogada  
 por fin se había convertido en monólogo,  
 solo de algún *él* podemos decir *yo*.  
 Túnel a túnel con la presión de los oídos,  
 van cambiando los árboles: en encinas  
 los olivos, en pinos las encinas, espectrales  
 todos entre continuas charcas. *Cuando llegaron*  
*caía una llovizna y de aquí proceden*  
*los nombres Caminando-en-bruma,*  
*Viene-en-bruma, Llovizna...* Calmar a un niño,  
 transformar el llanto en cháchara  
 hasta que la boca vuelva a hacerse llanto,  
 el padre le sujeta por la cintura.  
 En las afueras de Córdoba tampoco  
 hay sol, el viaje languidece  
 como si en torno hubieran hecho el vacío.  
 Y ahora leo en Norman O. Brown:<sup>14</sup>

---

14 Norman O. Brown (1913-2012), un intelectual estadounidense considerado uno de los promotores de la Contracultura de los años 60. Las frases del poema pertenecen a su libro *El cuerpo del amor*.

*La democracia no tiene monumentos.  
 No acuña medallas. No lleva la cabeza  
 De ningún nombre en las monedas.  
 Es iconoclasta.* El sueño  
 es colectivo aunque ni siquiera sea posible  
 conocer a quien sueña. Se detiene el tren,  
 va a adaptarse al ancho de vía.  
 Ya contaré el resto del viaje.

Acabo con *El sentimiento de la vista*, que salió en 2015 y es el último libro. *El sentimiento de la vista* es el único de mis libros, hasta ahora, que no está dividido en partes. Son todos poemas breves, sin título, creo que menos un par de ellos y, bueno, allí van montados de una manera difícil de explicar, que ahora no podré dar idea de ella. Es una especie de mosaico desarticulado en el que hay hilos diversos, algunos incluso narrativos, otros por el motivo que tocan, por diversas razones; completamente mezclados unos con otros. Voy a leer entonces unos cuantos poemas sueltos, sin más aclaración, salvo alguno que tiene una pequeña referencia que daré.

TENDIDO a oscuras, con las ventanas  
 abiertas, respira la brisa  
 de los árboles, ve la sombra  
 más negra que la habitación  
 de las ramas del moral, y la extraña  
 luz que se difunde en el cielo.  
 Luz de la noche,  
 equilibrio de verdad y mentira,  
 corriente sin manantial. Oye  
 el leve goteo del agua en la acequia,  
 tan raro desde hace años.  
 Oye lo que sabe y lo que no sabe  
 resuena en sus tendones. Luz  
 de la noche, no sabe si queda tiempo

LEVANTADA la tapa del suelo,  
 un desorden de formas del vacío  
 abre la boca con dentaduras  
 blancas. El pasillo de cristal  
 va sobre ellas. Los pozos  
 neolíticos, las fosas árabes,  
 visigodas, minas de agua  
 romanas, pozos de nieve,  
 tumbas, los cristianos. Una niña  
 se asía a la pared, se negaba  
 a dar un paso. Qué era peor,  
 la fantasía de caerse o ese efecto  
 de sobrevuelo, de malabarismo

Este otro poema no tiene título, pero tiene una referencia que aparece entre paréntesis, al final: *Tahrir*, la famosa plaza del Cairo.

CON la cámara fija estuve  
 sin notar las horas; desde lo alto  
 de un hotel cabezas, circuitos  
 pronto familiares.  
 Una noche se acercó la toma  
 y volaban fragmentos luminosos,  
 los recogían del suelo figuras pequeñas  
 para hacer que volvieran arriba.  
 Lo dejé todos esos días, ninguna  
 ocupación quedaba. Mirarlos, devorar  
 con los ojos aquel espacio ilegible,  
 perseguir huellas, por si pudiera  
 saber ahora si entonces hubo  
 otro camino o aún lo había. Una tarde  
 recordé el dicho dadá:  
 “mi vida es treinta por ciento  
 de vida”, como si hubiera una vida  
 para cada uno y algunos vivieran más  
 de la que les toca, y menos otros,  
 para equilibrar la media. “O sea

que la vida es barata. La muerte  
un poco más cara”

(TAHRIR)

CADA camarero prepara un café distinto  
con la misma máquina, el de hoy  
muy caliente y amargo. Van  
llegando las gentes solas de la mañana,  
apartan su cartera de trabajo  
para poder abrir el periódico que toman  
junto a la entrada. Con mi libreta  
recuerdo a Ponge en La Suchère,  
cuando solo podía leer lo que él mismo  
escribía;<sup>15</sup> hace setenta años  
y a la sombra del pinar pisamos  
el suelo mullido, la esponja vegetal,  
buscamos la pradera hasta la boca  
del camino. No acabo de entender  
esta escritura: fluye  
como una conversación solitaria  
que no consigue explicar apenas  
lo que sé. Ha salido  
un gorrión de detrás de un mueble,  
revolotea, se posa en un perchero,  
encuentra la bandeja crujiente de *croissants*,  
sube y baja la cabeza, come. Emboscado  
y ligero, parece un truco  
de efectos especiales; no puedo  
evitar la risa, me mira entonces  
el camarero pero al gorrión  
no lo ve.

---

15 La Suchère es el lugar cerca del Mézenc en Francia donde Francis Ponge escribió *Le Carnet du bois de Pins* en 1940.

Este próximo poema no tiene título, pero como he leído antes uno de la serie “Entre Belmonte y Madrigal”, diré que vuelvo a Madrigal, que es un sitio de mucho volver. Madrigal de las Altas Torres, provincia de Ávila.

VENGO de un país que tiene  
su corazón en ruinas, anoto  
mentalmente las casas hundidas,  
las placas que conmemoran  
lo que no hay. No vuela la avutarda  
y alguien ordenó cubrir  
con una capa de hormigón el pequeño  
cementerio en un lado del claustro,  
sus losas silenciosas. Caso de higiene, dijo,  
y era el hilo de la vida y la muerte,  
solo el verde intenso del campo  
atravesó los siglos. Tampoco los nombres  
se recuerdan de quienes decidían  
los derribos. Una tradición  
en ruinas, a cencerros tapados,  
anoto los que no fueron dóciles.

Este poema tiene también un nombre entre paréntesis al final, que es *Tiān’ānmén*, la plaza de Pekín

DICEN que tras el 4 de junio<sup>16</sup> se suicidó  
un número impreciso de poetas  
chinos, desconozco si también otras  
personas. El dato sugiere una extraña  
confianza en la misión  
de los poetas, también muestra un límite  
de las palabras. No había mucha gente

---

16 El 4 de junio de 1989, fecha en que el ejército chino disolvió, con un número elevado de víctimas que se mantiene secreto, la concentración de estudiantes y obreros que ocupaba la plaza desde hacía dos meses.

en la plaza cuando la cruzamos,  
 filas de turistas hacia la ciudad  
 prohibida; no quise acercarme  
 al mausoleo, visitamos a cambio la casa  
 de Lu Xun. Sentada la multitud,  
 no sé si hace historia; quizá mis emociones  
 empiecen a ser cosa de la edad,  
 pero ese ejercicio de sumar plazas  
 y fracasos parece al menos una forma  
 de las que elige el pensamiento  
 para hacerse a sí mismo.

(TIÁN'ANMÉN)

COMENTO el diálogo entre el preso  
 y Max Estrella, mientras no dejo de oír  
 cómo resuena mi voz; reconozco  
 el discurso de otros años, aunque ahora  
 esté confuso el pensamiento. Hoy decía  
 alguien que el nihilismo  
 y la estupidez son dos extremos  
 igual de insoportables, pero no  
 es cierto, es distinta su medida  
 y tampoco en el medio hay alguna virtud.  
 Noticias se acumulan como cadáveres  
 de ciervos amontonados en hileras:  
 quiebras y sobornos, cifras  
 de la actualidad económica,  
 políticos sin maquillaje, rígidos  
 como cuerpos. Me voy oyendo:  
*pertenecemos a la misma iglesia,*  
*me arrancaré la chalina, soy*  
*el dolor de un mal sueño.*<sup>17</sup> Nada

---

17 Fragmentos de tres réplicas sucesivas del diálogo de Max Estrella con un prisionero anarquista en el calabozo de la escena VI de *Luces de bohemia* (1924): “M.— ¿Eres anarquista? P.— Soy lo que me han hecho las Leyes.

quizá que ver tiene Gaza con esto,  
 o sí, porque me ocupa un lugar  
 en la cabeza mientras hablo,  
 hilos destejidos que allí se anudan,  
 capas de mentira componiendo volubles  
 verdades; no recuerdo ya el nombre  
 de aquel amigo palestino, escribíamos  
 carteles, recogíamos medicinas sobrantes;  
 creo que entonces no me indignaba tanto,  
 era por la acción. Explico  
 la calle devastada tras el fuego  
 cruzado de la policía y las milicias  
 patronales, la madre con el niño  
 muerto en brazos, por qué Max  
 va hacia el Viaducto.

LA niebla absorbe en forma de nube  
 la lluvia violenta de ayer,  
 aplaca el color por unas horas,  
 aísla estos vecinos árboles del resto  
 del mundo. El carbonero viene  
 a la acacia y picotea la rama  
 casi exenta con leves cabezazos,  
 los grumillos verdes.  
 Veo crecer las hojas día a día,  
 se aplica cada especie  
 a su proyecto, tiene su ritmo,  
 su particular fiebre. El pájaro  
 repite el silbido como una evidencia  
 mecánica, la máquina de vivir.

---

M.— Pertenece a la misma Iglesia. P.— Usted lleva chalina. M.— ¡El dogal de la más horrible servidumbre! Me lo arrancaré, para que hablemos. P.— Usted no es proletario. M.— Yo soy el dolor de un mal sueño” (Ramón del Valle-Inclán, *Lucas de Bohemia*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, p. 100–101).

Termino con un poema bastante breve, en el que aparece el título del libro.<sup>18</sup>

AUTORRETRATO ante el espejo  
del hombre flaco  
y ya mayor, impreciso  
de formas, completamente  
cano. Pudo pintar  
la miopía mirándose con esos ojos  
hundidos y velados, con esos  
ojos de no ver, toda la vida  
mirando y sintiendo  
el sentimiento de la vista.

#### DIÁLOGO CON EL AUDITORIO

M. Olmos.— Muchas gracias, Miguel; es el momento de abrir diálogo con la sala.

Jonathan Mayhew.— Hablando de la realidad, Miguel; muchas veces tengo la impresión de que lo que en otros poetas sería un *símbolo* de algo, está ahí como un hecho literal, como la tortuga, el tollo verde, la cola de ancianos esperando el baño, cualquier cosa que para otro poeta sería como un elemento cargado de simbolismo, está ahí *literalmente y en todos los sentidos*. No sé si me entiendes...

M. Casado.— Sí, así lo veo, como tú; es decir, lo único que valdría, la única forma en la que se podría usar la palabra *simbolismo*, la usó Gamoneda a veces, cuando decía: son “símbolos de sí mismos”.

---

18 Miguel Casado evoca el título del libro y la referencia a un autorretrato de Pierre Bonnard en una entrevista de la revista *Diacritik*: <<https://diacritik.com/2024/05/14/miguel-casado-la-poesie-peut-mener-une-action-dordre-politique-le-sentiment-de-la-vue/>>. Consultado el 18/04/2025.

Bueno, yo siempre dije que esa era una terminología innecesaria, que él necesitaba decir que eran símbolos.<sup>19</sup> A mí me parece que son en sí mismos lo que son, y que las palabras nombran los elementos de la realidad, aparte de hacer otras muchas cosas. Es decir, que cuando entramos en una tienda y decimos una barra de pan, nos dan una barra de pan y no un vaso de vino: las palabras nombran las cosas de la realidad, y en los poemas también.

Bénédict Mathios.— Muchísimas gracias por esta lectura, primero. Pensaba en la cuestión de la voz; he notado varios “ambientes” a lo largo de los poemas leídos y me preguntaba si los diferentes ambientes crean voces diferentes. Otra cosa que me llamó la atención es la presencia de la historia en esta poesía; ¿de qué manera influye en la voz poética? Los ambientes, la historia: doble pregunta.

M. Casado.— Es que aparecen cosas que se escuchan, y al escucharlas están ahí los ambientes, sí. Por ejemplo, en esos poemas “largos”, de “Para ordenar los plurales”, es lo que decía, es como que se está en un sitio concreto cuando se escribe, el nombre del lugar que se le pone al poema, no porque sea un lugar especialmente importante ni simbólico de nada, sino porque es al que se refiere el poema. Y entonces, dentro del ambiente, no solo hay los objetos, sino que también hay las voces, efectivamente; y entran por ahí bastante en algunos poemas. Hay un poema de esa serie donde unos camareros están amenazándose entre ellos, insultándose, aparece un poco esa escena. Creo que bastantes poetas lo tienen en cuenta actualmente, esa entrada de las conversaciones que se escuchan. Pero también puede entrar algo que se está diciendo en la televisión, o algo que se está leyendo; eso también pueden ser voces, aunque sean de otro tipo. Y luego, lo de la historia, tiene que ver con los lugares. Yo siento esa relación, muy fuerte a veces, de un lugar con la historia; por ejemplo, Madrigal. Madrigal, para mí, no es el sitio en el que nació

---

19 Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 1997.

Isabel la Católica, sino que son dos cosas, sobre todo; una, el palacio en que nació Isabel la Católica, ahora convento de monjas, que tiene zonas impresionantes, y ese cementerio que aparece ahí, que el obispo, al que no nombro, mandó tapar porque era muy malo para la higiene. El otro lugar es las ruinas de ladrillo del convento de los agustinos, extramuros, en el que murió Luis de León, que tiene una fuerza enorme para mí, por la historia de los últimos años, tremendamente depresivos, de él, y también por ese estado de ruina del edificio ahora y por la persecución de la que venía. Entonces, ¿en qué sentido esas voces de la historia tienen fuerza? En el sentido que cuenta el otro poema en el que aparece Madrigal... Vamos a ver: se habla de la tradición y de la historia, como estamos hablando, pero en realidad en la tradición también se toma partido, ¿no? Yo siempre digo: soy de Valladolid; y entonces, ¿de qué tradición soy? ¿De la de fray Luis de León, que estuvo en la cárcel de Valladolid, tres años terroríficos? ¿O de la tradición de los que lo encerraron en la cárcel, y estaban allá en Valladolid también? Entonces, trato de que se refleje un poco eso; es decir, trato de ver en esa historia del pasado las mismas tensiones que puede haber en la de ahora, y todos esos derribos, esas casas en ruina, esas placas que conmemoran lo que no hay, también tienen que ver con eso. Son su manera, la manera de los que derribaron y de los que pusieron las placas, de intervenir en la historia, desde otro tiempo.

Alessandro Mistrorigo.— Muchísimas gracias. Una pregunta que tiene que ver con las dos cosas que se han dicho ya, por una parte, los ambientes, y por otra parte la cuestión del símbolo. Todo lo que nombra la poesía es lo que está nombrando, acabas de decirlo muy bien. Pero hay como una especie de verdad: tú has evocado, leyendo, las cosas, ese deseo de realidad que está ahí en el texto. Pero el conjunto de los versos, y la lectura que nos has regalado hoy, crean algo que llamaré una *atmósfera cognitiva*. Es decir, aunque se hable de la realidad y las palabras estén nombrando ambientes; o las cosas simples que se nombran, el conjunto de esto y, diría yo también, la función que hemos presenciado hoy, crean una atmósfera cognitiva en la que nosotros estamos ahora, porque nos has regalado este momento y supongo, esta es la pregunta, que es esa atmósfera que

el poeta, en el momento en que labra el poema, va buscando; esa atmósfera de tipo casi epistemológico, que tiene que ver con el conocimiento de esa realidad.

M. Casado.— No lo sé, no diría que es lo que va “buscando”. A ver, yo relaciono esa atmósfera que tú dices con un término muy vago, que uso con frecuencia y que tiene que ver con la voz, que es el *tono*. Me parece que todo poeta —y para traducir, eso es fundamental— que todo poeta tiene un tono, y eso no hay quien lo defina, porque reúne un conjunto de cosas difícil de precisar; cómo se monta ese conjunto de cosas, que es la sintaxis, la fonética, el sentido, todo eso que va junto, en la lengua, y que nosotros pensamos por separado, pero que el poeta lleva junto; y ese llevar junto es el tono. Yo creo que ese tono es el que genera una atmósfera que puede ser la que tú dices, no tengo mucho que decir en ese sentido, porque es una interpretación, un dato de la recepción. Creo que ese tono, si es que es parecido a lo de la atmósfera, ese tono es lo que caracteriza al poeta, es lo que tiene un poeta antes de ponerse a escribir, que no es inspiración, sino que es... lo que sea, una mezcla indefinible de su personalidad, de su experiencia, de su cultura, de sus lecturas, de sus manías... Eso es lo que tienes porque no puedes tener otra cosa, es decir que eso eres tú. A partir de ahí escribes y, aunque tú piensas que puedes estar hablando de la tradición o de lo que sea, en realidad estás hablando siempre de eso otro que habla en ti. Puede que ocurra de ese modo, pero no de propósito; ese propósito que dices tú, conscientemente no, no lo tengo. Tengo en todo caso el propósito de contar un determinado momento, contar una sensación, un recuerdo, una idea, dejarme llevar por una frase; eso es lo que tengo como propósito.

A. Mistrorigo.— Sí, quizá utilicé la palabra “buscar” de forma errada; no quería decir que el poeta busca o tiene el propósito de..., simplemente lo que se crea en ese momento es una atmósfera en la que está el poeta como primera instancia y luego entramos como lectores, en este caso como espectadores, en el momento en que lo lees.

Olvido García Valdés.— Quería solo apuntar una cosa en la misma dirección que Alessandro, por eso le pedí el micrófono. Yo conozco, naturalmente, los poemas desde su origen; pero ahora en la lectura, esta de aquí, hoy, en este lugar que es Le Havre, en este encuentro que tenemos que agradecer tanto todos, me ha pasado una cosa, que es la sensación de *espesor*. Has leído de la *Poesía reunida*, has hecho una especie de friso, sí, de mosaico, de los distintos libros y entonces hay algo como espesor. Tiene muchos sentidos la palabra “espesor” aquí, pero que yo he percibido como un espesor que ha ido dando el tiempo.<sup>20</sup> El tiempo, es decir, el tiempo como sujeto, en realidad, como sujeto que trabaja, como el sujeto que ha trabajado; eso que tú dices, el “tono”, en realidad trabajamos con eso, etc., de otro modo dicho, podemos decir que es el tiempo. Bueno, hay un poema tuyo que dice: *el tiempo escribe poemas*, algo así, ¿no?

M. Casado.— No, es un texto crítico que se titula “El tiempo lee poemas”.<sup>21</sup>

O. García Valdés.— Eso, “lee”, “lee”, no solo escribe; está muy bien. Entonces ese espesor que da el tiempo es desde luego una forma de conocimiento muy especial. Esa atmósfera está impregnada de tiempo, y de conocimiento, que es la experiencia. La experiencia es el conocimiento a través del tiempo de uno mismo y de los demás.

---

20 El poeta se ha referido a las nociones de *espesor* y *extrañamiento* al explicar en qué consiste su práctica de otro tipo de lectura que es la del crítico: “Leer consistiría en escuchar el espesor de esas palabras, percibir sus matices, sus tensiones y distensiones: darle la vuelta a esa inercia de la percepción que describía Sklovski —“pitagóricos afirmaban que no oímos la música de las esferas porque suena incesantemente. Quienes viven a orillas del mar no oyen el rumor de las olas, pero nosotros ni siquiera oímos las palabras que pronunciamos. Hablamos un miserable lenguaje de palabras no dichas a fondo. Nos miramos a la cara, pero no nos vemos”— cuando quería convocar la energía regeneradora que él llamaba *extrañamiento*. Y, en esa escucha, darse cuenta de que quien lee no es dueño del sentido, son las palabras las que *saben*” (Miguel Casado, “De parte de la poesía. Notas de un poeta crítico de poesía”, *op. cit.*, p. 30).

21 Miguel Casado, “El tiempo lee poemas”, en Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019, vol. II (epílogo).

No es lo que cuentan los de la “poesía de la experiencia” que es.<sup>22</sup> Es esta otra cosa, espesa, difícil de definir, y que se va conformando un poco por sí misma. Entonces esa *cognitividad*, yo la percibo absolutamente en ese trabajo del tiempo dentro de alguien que ha dedicado la vida a esa cosa absurda que es escribir poemas.

A. Mistrorigo.— Lo has clavado; porque era exactamente lo que quería decir yo y no quería utilizar la palabra “experiencia” en este caso.

O. García Valdés.— Hay que usarla.

A. Mistrorigo.— Ya; pero que la uses tú es una cosa, y que la use yo... No quería, no quería.

M. Casado.— Bueno, por mí, encantado de que sea así, como contáis. De todas maneras, a lo mejor es una de mis manías, pero como les he dado antes categoría para intervenir en el poema, pues hay que dejarlas... Siempre digo que tiene que haber un corte entre el poeta y el crítico; es decir, que el poeta no puede hacer de teórico de su poesía. La poesía no se puede escribir desde la teoría.<sup>23</sup> Entonces, yo no puedo contestar a eso. Puedo contestar a eso hablando de un poeta al que estoy leyendo, pero hablando de mí, lo escucho, puedo valorarlo, si me pareciera exagerado, desviado, pues protestaría; pero si me suena bien, lo más que puedo hacer es como asentir. No *quiero* dar ese paso.

J. Mayhew.— Pensé que buscábamos como una palabra clave, como *ambiente*, *espesor*, como *atmósfera*, *tono*; pero no hay ninguna palabra que te vaya a definir.

---

22 Controvertida corriente lírica, desde finales de siglo, cuya denominación, impulsada por Jaime Gil de Biedma, proviene de la monografía del crítico inglés Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (1957).

23 Miguel Casado, *Un discurso republicano*, op. cit., p. 29.

Angel Luis Luján Atienza.— Quería preguntarte por el título; porque claro, a cualquier lector inmediatamente le viene el intertexto de Cernuda.<sup>24</sup> ¿Lo pensaste?

M. Casado.— Lo digo en una nota que hay al final, que es lo único que digo en el libro, aparte de los poemas: “La fórmula *deseo de realidad* que invierte de algún modo los componentes cernudianos, ha aparecido con cierta frecuencia en mis ensayos. Traerla ahora como título de mi poesía reunida es un modo de reconocer cómo mi escritura crítica ha ido alimentándose de la mirada de los poemas, de su forma de situarse ante el mundo”.<sup>25</sup>

M. Olmos.— Una pregunta de curiosidad, a propósito de un texto concreto que me ha llamado mucho la atención. Hay muchos poemas tuyos “de viaje”, poemas más o menos narrativos, pero que incluyen un viaje; esa sería la palabra que yo lanzase al concurso de palabras en el aire. Pienso en un poema tuyo que no tiene título, pero cuyo primer verso es “Comento el diálogo entre el preso y Max Estrella”. Como todos o casi todos somos profesores de literatura, tenemos experiencia de lo que es explicar el mismo texto, durante años, a auditorios siempre distintos. Lo que me ha gustado mucho del poema es que no es propiamente un viaje, o es un viaje a través del paisaje sonoro de las voces de otros, con las que, de cierto modo, si no te identificas, sí, al menos, han tenido una repercusión en ti. La pregunta de curiosidad es: ¿cómo se te ocurrió, ese poema; cómo lo fuiste haciendo? ¿Hubo una intuición primera, o bien hubo varias impresiones que quedaron aparcadas en alguna carpeta mental? ¿Cómo se escribió? ¿Cómo se pasó de las voces reexplicadas, citadas en clase, al texto que escribiste?

---

24 En abril de 1936 se publicó en España la primera edición de *La realidad y el deseo*, que aunaba seis obras de Luis Cernuda: *Perfil del aire* (con el título *Primeras poesías*, 1924-1927); *Égloga, elegía, oda*; *Un río, un amor*; *Los placeres prohibidos*; *Donde habite el olvido* e *Invocaciones a las gracias del mundo*. Después siguió utilizando este título para las sucesivas ampliaciones de su poesía reunida.

25 Miguel Casado, *Deseo de realidad*, op. cit., p. 319.

M. Casado.— Con precisión, no lo sé. El libro salió en 2015, yo me jubilé en 2014 como profesor de secundaria. El poema puede ser de 2012, no lo sé con seguridad. Lo digo porque también es interesante, con la mala memoria que tenemos, saber que en 2012 estábamos hablando de Gaza, de manera bastante parecida a la actual. El poema sale de la clase sobre *Luces de bohemia*, todos los años tenían que leerla para la selectividad los del segundo de Bachillerato; los de COU antes, también tenían que leerla. Es una obra que te sabes de memoria; además, escribí un ensayo biográfico sobre Valle Inclán, en 2006 o 2008.<sup>26</sup> La tengo bastante presente. Creo que todo eso viene de una sensación, nunca sabes si te están escuchando, pero lo malo es cuando te escuchas tú. Si te estás escuchando tú, a la vez seguramente estás pensando: a ver qué pasa, por qué me estoy escuchando, y si este año no va la cosa... Creo que el estímulo inicial es ese; pero es un poema que tiene todos esos quiebros, porque hay elementos que son de la prensa y de la actualidad política de ese momento: esos montones de ciervos de una cacería en la que habían participado personajes importantes de la política, y había aparecido en la portada de los periódicos, ese montón de ciervos; un poema que tiene tantos quiebros, en el que aparecen tantas cosas, por experiencia, lo que yo diría es que es muy difícil que se monte *a posteriori*. Es decir, que escribas, por ejemplo, algo sobre una clase de *Luces de bohemia* y que luego, cuando te pones a corregir un año después, metas no sé qué del periódico, o de Gaza, en mi caso. Si no se mete todo eso al principio, no se mete después. Porque te va saliendo así, es lo que tienes en la cabeza, lo que vas asociando; son asociaciones, a veces no muy explicables, y luego puedes corregirlo, trabajarlo, cambiar frases, puedes quitar alguna cosa que te parezca que está de más, pero en general creo que es muy difícil meter elementos después. Puede pasar, a veces. La sensación que tengo de este poema, y en general, es que ese primer hilo, o sale o no sale, y luego ya se trabaja con él; pero no se cambia el hilo.

---

26 Miguel Casado, *Ramon del Valle-Inclán*, Barcelona: Omega, 2005.

Sandrine Lascaux.— Tenía una pregunta sobre ese hilo del que hablas, y los primeros versos de los poemas: ¿es el primer verso lo que da el poema en su conjunto? Por ejemplo, algunos poemas empiezan con algo que produce una ruptura, una irrupción y después se desarrollan con verbos en presente de acción, y todo eso forma como una trama muy concreta, que permite entrar en la realidad. Por eso, me preguntaba si es el primer verso como situación o punto de arranque el que da el poema, o no.

M. Casado.— Tendría que mirarlo con más detalle. Por ejemplo, un primer verso como “Levantada la tapa del suelo”, seguramente marca el poema entero; pero en otros casos, el principio es más lento, más descriptivo, de otro tipo, que no tiene tanto peso. Seguramente, siempre hay un momento más fuerte en el poema. No estoy seguro de que sea así pero seguramente es y casi nunca es el final, puede estar en medio, en el desarrollo o al principio, como tú dices. Así, no es porque no quiera hacer de crítico, como antes, sino porque tampoco lo tengo tan claro como para generalizar, porque puedo tener presentes esos poemas, pero no todos los otros que no he leído ahora. Por ejemplo, ese de “Vengo de un país que tiene el corazón en ruinas”, pues es otro primer verso que marca mucho el poema. Pero hay otros casos que no he leído que no es así; o sea, que no hay una regla fija.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASADO, Miguel, *Tienda de fieltro*, Barcelona: Dvd ediciones, 2004.  
 —, *Ramon del Valle-Inclán*, Barcelona: Omega, 2005.  
 —, *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.  
 —, *El sentimiento de la vista*, Barcelona: Tusquets editores, 2015.  
 —, *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*, Madrid: Libros de la resistencia, 2019.  
 —, *Deseo de realidad*, Barcelona: Tusquets editores, 2023.

- , *Le sentiment de la vue*, tr. Rafael Garido y David Lespiau, Marseille: Zoème, 2024.
- , “El tiempo lee poemas”, en Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, vol. II (epílogo).
- , “La poésie peut mener une action d’ordre politique” *Diacritik*, 2024: en línea: <<https://diacritik.com/2024/05/14/miguel-casado-la-poesie-peut-mener-une-action-dordre-politique-le-sentiment-de-la-vue/>>
- CAMUS, Albert, *L’Étranger* [1942], Paris: Folio, 2005.
- , *El extranjero*, tr. José Ángel Valente [1949], Madrid: Alianza editorial, 2004.
- CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo*, Barcelona: Castalia Ediciones, 2015.
- JEANCOLAS, Claude, *Vitalie Rimbaud. Pour l’amour d’un fils*, Paris: Flammarion, 2004.
- GAMONEDA, Antonio, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 1997.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de Bohemia. Esperpento* [1924], ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

## LECTURA POÉTICA DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS

---

*Encuentros en Le Havre, 3-4 de octubre de 2024\**

\* Acta del recital de Olvido García Valdés (1950) en la Universidad de Le Havre, el 4 de octubre de 2024, seguido de un diálogo con el público (“Rencontres poé-tiques en Normandie, 2”); en línea: : <<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/10-olvido-garcia-valdes-poete-benedicte-mathios-universite-clermont-auvergne-table-ronde-et-lecture-poetique/#share>>.  
Ed. de Bénédicte Mathios.

Bénédict Mathios.— Vamos a empezar este diálogo y lectura con Olvido García Valdés a quien agradezco mucho su presencia. Voy a presentarla brevemente. Olvido García Valdés ha sido profesora de lengua castellana y literatura, directora del Instituto Cervantes de Toulouse, y directora general del Libro y Fomento de la Lectura en España. Ha recibido muchos premios: el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2022, también el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en 2021, el Premio de las Letras de Asturias en 2016 y, en 2007, el Premio Nacional de Poesía por el libro *Y todos estábamos vivos*<sup>1</sup>, publicado en 2006. Su obra poética entre 1982 y 2008 fue reunida y publicada, bajo el título *Esa polilla, que delante de mí revolotea*, en 2008<sup>2</sup>, y ahora tenemos en 2012 el poemario *Lo solo del animal*<sup>3</sup>, más recientemente *confía en la gracia*<sup>4</sup> de 2020, y dos antologías recientes e importantes, *dentro del animal la voz, 1982-2012*<sup>5</sup>, en 2020, y en 2022, *La caída de Ícaro*<sup>6</sup>, antología con-

- 
- 1 Olvido García Valdés, *Y todos estábamos vivos*, Barcelona: Tusquets, 2006.
  - 2 Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, Barcelona: Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg, 2008.
  - 3 Olvido García Valdés, *Lo solo del animal*, Barcelona: Tusquets, 2012.
  - 4 Olvido García Valdés, *confía en la gracia*, Barcelona: Tusquets, 2020.
  - 5 Olvido García Valdés, *dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*, Madrid: Cátedra, 2020.
  - 6 Olvido García Valdés, *La caída de Ícaro*, sel. Olvido García Valdés, intr. y ed. Amelia Gamoneda, Salamanca / Madrid: Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 2022.

memorativa del trigésimo primero Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Libros suyos han sido traducidos al francés, al inglés, al italiano, al polaco, al sueco, y unos cuantos poemas al alemán, portugués, rumano, griego, serbio, árabe y chino. En alemán acaba de salir *Caza nocturna*, en 2024. Ha traducido *La religión de mi tiempo*<sup>7</sup> y *Larga carretera de arena*<sup>8</sup> de Pier Paolo Pasolini, y, en colaboración, la antología de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva *El canto y la ceniza*<sup>9</sup>, así como *El resto del viaje y otros poemas*<sup>10</sup>, de Bernard Noël. Olvido García Valdés es también autora de muchos ensayos teóricos, como el ensayo biográfico *Teresa de Jesús*<sup>11</sup>, de textos para catálogos de artes plásticas (sobre Zush, Kiefer, Vicente Rojo, Tàpies, Juan Soriaño, la Bienal de Venecia 2001, Broto...) y de numerosos ensayos de reflexión literaria. Ha codirigido la revista *Los Infolios*, y fue cofundadora de *El signo del gorrión* (1992–2002). Ha dirigido o coordinado diversos cursos, seminarios y ciclos de poesía contemporánea.

Existen múltiples entradas posibles en su obra, pero estos diálogos girarán, más precisamente, en torno a la voz y a la traducción...

Olvido García Valdés.— Buenos días; es maravilloso estar aquí. Muchísimas gracias por la invitación a las tres universidades y a los tres coorganizadores, Sandrine Lascaux, Miguel Olmos y Bénédicte Mathios<sup>12</sup>. A Bénédicte Mathios le tengo que hacer un agradecimiento muy especial: ella ha trabajado —el verbo *trabajar* siempre

---

7 Pier Paolo Pasolini, *La religión de mi tiempo*, trad. de Olvido García Valdés, Barcelona: Icaria, 1997.

8 Pier Paolo Pasolini, *Larga carretera de arena*, fotografías de Philippe Séclier, trad. de Olvido García Valdés, Madrid: La Fábrica, 2007.

9 Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva, *El canto y la ceniza*, trad. Monika Zgustova y Olvido García Valdés, Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005.

10 Bernard Noël, *El resto del viaje y otros poemas*, edición bilingüe de Miguel Casado y Olvido García Valdés, Madrid: Abada Editores, 2014.

11 Olvido García Valdés, *Teresa de Jesús*, Barcelona: Ediciones Omega, 2001.

12 Université Clermont Auvergne, Université du Havre, Université de Rouen Normandie.

es de esfuerzo, aunque sea gustoso, pero ha trabajado mucho sobre mi poesía; ha traducido un libro, *Y todos estábamos vivos*, publicado en L'Harmattan, en 2017<sup>13</sup>. Un agradecimiento muy especial para ella, por su dedicación, por su afecto y por su trabajo verdaderamente notable. Convinimos en empezar leyendo algunos poemas antes de entrar en conversación. Por eso de la voz, de la que tanto estamos hablando aquí. Yo recuerdo que en una lectura que hice hace años, quizás en 2016, una de las lecturas, porque estuve varias veces, en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander. En una de ellas, una de las “Veladas Literarias”, puse sobre la mesa dos frases, que he retomado ahora porque me parecen adecuadas para este momento. Entonces les dije a los asistentes que me gustaría que escucharan los poemas que iba a leer entre estos dos enunciados: *La voz la habitan los fantasmas*, y *Las palabras retienen la presencia*. Repito: la voz la habitan los fantasmas; las palabras retienen la presencia.

Y sin más, voy a leer algunos poemas que Bénédicte ha seleccionado amablemente. La selección de poemas es suya, salvo uno que luego introduciré yo. Este es el poema inicial del volumen de mi poesía reunida, que titulé *Esa polilla que delante de mí revolotea*, como mencionaba Bénédicte hace un momento, y que recoge los poemas entre 1982 y 2008. Esta es la tercera edición; y este es el poema, digamos, que abre toda la poesía escrita por mí en ese período; dice así:

Otro país, otro paisaje,  
otra ciudad.  
Un lugar desconocido  
y un cuerpo desconocido,  
tu propio cuerpo, extraño  
camino que conduce  
directamente al miedo.  
El cuerpo como otro,  
y otro paisaje, otra ciudad;  
atardecer ante las piedras

---

13 Olvido García Valdés, *Et nous étions tous vivants, Y todos estábamos vivos*, éd. bilingue, Paris: L'Harmattan, 2017.

más dulcemente hermosas  
que has visto,  
piedras de miel como luz<sup>14</sup>.

Este otro poema, que les propongo, pertenece al libro *Exposición*; se titula “La caída de Ícaro” y tiene dos partes<sup>15</sup>. Es un poema escrito a mediados de los años 80. Es decir, ambos son poemas muy tempranos. Tempranos, digamos, para mis fechas de publicación. Yo tengo 73 años, o sea que en 1985, 1986, cuando escribí “La caída de Ícaro”, tenía 34, 35 años. Esa es una publicación tardía para la cronología habitual de los poetas de hoy. Pero no es tarde para la gente que tarda en madurar, como es mi caso. Tiene dos partes y el poema dice así:

I  
Los atardeceres se suceden,  
hace frío  
y las casas de adobe en las afueras  
se reflejan sobre charcos quietos.  
Tierra removida.

Cézanne elevó la *nature morte*  
a una altura  
en que las cosas exteriormente muertas  
cobran vida, dice Kandinsky.  
Vida es emoción.  
Pero quedará de vosotros  
lo que ha quedado de los hombres  
que vivieron antes, previene Lucrecio.  
Es poco: polvo, alguna imagen tópica  
y restos de edificios.  
El alma muere con el cuerpo.  
El alma es el cuerpo. O tres fotografías

14 Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, op. cit., p. 35.

15 *Exposición*, Ferrol: Esquíu, 1990; *Esa polilla que delante de mí revolotea*, op. cit., p. 65–69.

quedan si alguien muere.

También un gesto inexplicable,  
 díscolo para los ojos, desafío,  
 erizado. Cuerpo es lo otro.  
 Irreconocible. Dolor.  
 Sólo cuerpo. Cuerpo es no yo.  
 No yo.

Lo quieto de las cosas  
 en el atardecer. La quietud,  
 por ejemplo, de los edificios.  
 El ensombrecimiento  
 mudo y apagado.

Como ojos,  
 dos piedras azules me miran  
 desde un anillo.  
 Los anillos  
 cuidadosamente extraídos  
 al final.  
 Como aquel de azabache y plata  
 o este otro de un pálido, pálido rosa.  
 Rostros y luces  
 nítidamente se reflejan en él.

En la noche corro por un campo  
 que descende, corro entre arbustos  
 y choco con algo vivo  
 que trata de ovillarse, de encogerse.  
 Es un niño pequeño, le pregunto  
 quién es y contesta que nadie.

Esta respiración honda  
 y este nudo en la pelvis  
 que se deshace y fluye. Esto soy yo  
 y al mismo tiempo

dolor en la nuca y en los ojos.

*Terminada la juventud,  
se está a merced del miedo.*

2

Verde. Verde. Agua. Marrón.  
Todo mojado, embarrado.  
Es invierno. Es perceptible  
en el silencio y en brillos  
como del aire.  
Yo soy muy pequeña.  
Un cuerpo caminando.  
Un cuerpo solo;  
lo enfermo en la piel, en la mirada.  
El asombro, la dureza absoluta  
en los ojos. Lo impenetrable.  
La descompensación  
entre lo interno y lo externo.  
Un cuerpo enfermo que avanza.

Desde un interior de cristales muy amplios  
contemplo los árboles.  
Hay un viento ligero, un movimiento  
silencioso de hojas y ramas.  
Como algo desconocido  
y en suspenso. Más allá.  
Como una luz  
sesgada y quieta. Lo verde  
que hiere o acaricia. Brisa  
verde. Y si yo hubiera muerto  
eso sería también así<sup>16</sup>.

---

16 *Ibid.*, p. 67–69.

Y volvemos al guion de lectura de Bénédicte. Este es un poema de *caza nocturna*<sup>17</sup> publicado en 1997. Tiene una dedicatoria a Miguel [Casado] y tiene dos nombres propios entre paréntesis al final del poema, Elvira Ríos y José Miguel Ullán. El poema dice así:

Te habías quedado todo el día  
allí, de pie, mirando las montañas,  
y era, dijiste, alimento  
para los ojos, corazón  
quebrantado. Yo pasaba, parece,  
en el atardecer,  
andando en bicicleta por un sendero.  
Lo cuentas y quedo contemplándolo  
con esperanza, *una buena esperanza*  
*nodriza de la vejez*. Yo lo llamo  
dulzura, la música dulzura que conforta  
o hidrata la aspereza. Algunos niños  
ceranos al autismo, cuando crecen,  
imprimen o padecen movimiento  
constante, un ritmo de hombros  
ajeno a cualquier música, latido,  
circulatoria sangre propia, sin contacto.  
Solo a veces sus ojos buscan  
engañosamente; no hay dulzura  
ni aspereza, un sonido  
interior los envuelve, sangre roja.  
Contemplo las montañas de tu sueño,  
busco en ellas tus ojos.  
Y escruto, sin embargo, el corazón,  
las junturas y médula, los sentimientos  
y pensamientos del corazón. Nada hidrata.  
Nada amortigua. Escrutar es áspero  
y no lame. Las horas últimas  
de la vigilia: sabia

---

17 Olvido García Valdés, *caza nocturna*, Madrid: Ave del Paraíso Ediciones, 1997.

la disciplina monacal que impone  
levantarse a maitines. Enjugar,  
sostener, confortar: mirar la noche.  
Volver al corazón. Entonces ya la música  
es azul, azul es la dulzura. Pedir.

(*Elvira Ríos, José-Miguel Ullán*)<sup>18</sup>

Este poema es también de *caza nocturna* y es una especie de poética; hay varias poéticas seguramente en mis libros. Esta dice así:

escribir el miedo es escribir  
despacio, con letra  
pequeña y líneas separadas,  
describir lo próximo, los humores,  
la próxima inocencia  
de lo vivo, las familiares  
dependencias carnosas, la piel  
sonrosada, sanguínea, las venas,  
venillas, capilares<sup>19</sup>

También de *caza nocturna*:

Epítetos de lo sombrío, cuentan  
que Garcilaso usaba de muy joven  
y que sólo más tarde,  
no mucho antes de morir, la cualidad  
de lo que es pleno en él aflora.  
Melancólica huella, como al partir  
del sol la sombra crece,  
contrapunto y roja luz  
de ciclamen aquí. Y estos

---

18 Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, op. cit., p. 158–159.

19 *Ibid.*, p. 174.

sentidos: habla, honda  
respiración<sup>20</sup>.

Este, en cambio, pertenece ya a *Del ojo al hueso*, un libro publicado en 2001:

Al salir a la calle, sobre los plátanos,  
muy por encima y por detrás de sus hojas  
doradas y crujientes, el cielo, muy por encima  
azul, intenso y transparente de la helada.  
A cuatro bajo cero se respira  
el aire como si fuera el cielo  
que es el aire lo que se respirara.  
Corta y se expande y un instante  
rebota antes de herir. Ritmos  
de la respiración y el cielo, uno  
lugar del otro, volumen  
que quien respira retrajera, puro  
estar del mundo en el frío,  
de un color azul que nadie viera, intenso,  
que nadie desde ningún lugar mirara,  
aire o cielo, no para respirar<sup>21</sup>.

Bénédicte Mathios.— Gracias. ¿Cómo abordaste la creación con obras fragmentarias y a la vez complementarias las unas de las otras? ¿Te parece que tienes una manera propia de crear una voz mediante la forma fragmentaria? ¿Cómo camina tu voz entre todo eso?

Olvido García Valdés.— “El movimiento se demuestra andando”, dice el proverbio ¿verdad?, y quizá la voz camina caminando. No puedo decir mucho más. Sí que siento los versos como versos. Y en la lectura, digamos... Discúlpame que abra un paréntesis: otra cosa que quiero agradecer de estos dos días intensísimos es

---

20 *Ibid.*, p. 181.

21 *Ibid.*, p. 231.

todo lo que he aprendido, seguramente lo que hemos aprendido de las distintas conferencias, y no solo de la sabiduría y del conocimiento literario que cada uno de los que han intervenido tienen, sino de la vida que hay detrás de todo eso. Antes, por ejemplo, Jonathan [Mayhew] lo contaba muy bien: él no vio siempre de la misma manera las cosas que ahora explica tal como las ve. Ese proceso de aprendizaje personal que todos tenemos, verlo en acción y verlo detrás de las palabras de hoy de cada uno de los intervinientes, es un regalo, es algo muy de agradecer. La intervención de Alessandro [Mistrorigo] me pareció interesantísima y desde algunos puntos de vista problemática; son problemas que él mismo iba enunciando y que están quizá en la raíz del trabajo que está haciendo. Uno de los problemas que a mí me planteaba su intervención, y que también he percibido en otras intervenciones sobre la voz, es que es un concepto, una noción que se crea desde la perspectiva del hermeneuta o del crítico o crítica, de quien trabaja sobre un texto poético; se crea una distancia que, a mi modo de ver, es falsa. Una frase que recuerdo de la exposición de Alessandro, no sé si es literal, es que el poeta se escucha a sí mismo en la lectura. Y que esa distancia es espejo. Es muy interesante, pero ese espejo es algo que, a mi modo de ver, no hay. No hay espejo, no hay distancia. Yo leo el poema, ese texto, como quien se tira a un pozo; quisiera dejar esto claro. Y hasta cierto punto, eso pone en cuestión la teoría que sostiene ese espejo en el que el poeta se mira, o dicho de manera más exacta, la distancia y el espejo, entre el medio escritura y el medio voz en la lectura. Yo no distingo medio escritura y medio voz. Hay un pozo. Y con ese pozo hacemos lo que podemos, que es generalmente tirarnos a él y ver qué pasa. Así es como yo percibo la voz en mi experiencia, cuando leo.

Entonces, volviendo a tus cuestiones: el fragmento. El fragmento es así por necesidad. Es decir, el fragmento está ahí porque el poema trabaja sobre esas cosas que has muy bien enunciado y descrito. Me interesaba leer *La caída de Ícaro* porque es un poema embrión de gran parte de mi obra. Y es un poema temprano, muy distinto de los otros poemas de *Exposición*, por ejemplo. En ese poema, efectivamente, hay sensaciones, pero hay también lecturas. Por ejemplo, yo estoy leyendo a Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, y

Kandinsky dice que Cézanne, etcétera, eso que aparece en el poema. Pero en ese momento estaba leyendo también *De Rerum Natura*, de Lucrecio. Lucrecio nos pone las cosas en su sitio y nos cuenta cómo nos vamos a morir y cómo es el mundo y qué queda y todo eso. Es una lectura que marca la madurez; entramos en la madurez con Lucrecio. Una vez que hemos asimilado Lucrecio, podemos vivir porque sabemos que vamos a morir. Ya lo sabíamos antes, pero no lo sabíamos de la misma manera. Entonces, los fragmentos van entrando por sí mismos: hay un sueño (para mí, los sueños son fundamentales), ese niño que aparece, con el que se tropieza quien habla, salía de un sueño. Los sueños tienen una intensidad y una sabiduría, y tienen una presencia como las cosas vivas, y las cosas de la vida real. Todo eso va constituyendo lo que el poema necesita. Y ese poema acaba con esa frase, “y si yo hubiera muerto / eso sería también así”. Es decir, el mundo, las cosas duran más que nosotros. No hay ningún dramatismo, esto es importante. No hay dramatismo en ese “y si yo hubiera muerto eso sería también así”; es decir, estamos de paso. Ese descubrimiento, porque es un descubrimiento, o quizá no, no lo sé, quizá hay personas que pueden pasar la vida sin tener el shock de ese descubrimiento, y no está mal, es un pasar la vida como cualquier otro pasar. Pero ese descubrimiento cambia tu situación en el mundo, y desde ese momento, digamos, la escritura se muestra como lo que es, un lugar, un espacio en realidad donde tú vives. Yo he dicho a veces que si la vida tiene sentido, lo tiene por el trabajo que uno hace sobre sí mismo a lo largo del tiempo. Ese ir haciéndose, en mi caso, ocurre en los poemas. Ocurre en mí, desde luego, pero ocurre en los poemas. Los poemas dan cuenta de ese trabajo.

Bénédicte Mathios.— Y todo eso, todas estas experiencias muy diferentes, del sueño al mirar un pájaro u otra cosa, forman lo específico, creo, de tu voz con un ritmo, con este ritmo, muy marcado por el encabalgamiento, por una respiración que te es propia; sí. Y quería evocar tu formación, lo que te formó y formó tus poemas:

la filosofía te ofreció raíces, mientras que la literatura, como formación, la consideras un “andar por las ramas”.<sup>22</sup>

Olvido García Valdés.— Sí, hablando de raíces, si me permites, me gustaría aclarar algo sobre la voz, que comentábamos antes: yo creo que la voz, tal como yo la entiendo —que no es la que aparece en una abundante bibliografía, sino la que he vivido en mi trabajo de escritura—, la voz, desde luego, no es la de quien lee. Este es otro punto, digamos, para conversar. Cuando hablamos de la voz, no es la del poeta que lee sus poemas, no es mi voz al leer. Tampoco las voces que llegan al poema y de las que el poema va dando cuenta: las voces oídas no son tampoco la voz. La voz, tal como yo la entiendo, es la voz de la escritura. De la escritura misma, no del *medio* escritura. No hay ningún espejuelo entre la escritura y la escritura. *Espejuelo* es una palabra bonita, porque tiene el espejo y a la vez la ironía y la gracia y el humor de los espejuelos, que decían los antiguos, lo que se pone para ver algo. Entonces, la voz de la escritura, desde mi punto de vista, no es un equivalente del “estilo”, entre comillas, de cierta, digamos, singularidad dada o alcanzada, como cuando decimos: “En este libro, fulanito encontró su voz”. No es esa voz la voz de la escritura. La voz, en realidad, es *la raíz*, por eso me he permitido interrumpirte, querida Bénédicte. La voz es la raíz desde la que habla el poema. Es el lugar de dónde viene el poema. Y quienes leen, quienes leemos de verdad un poema, escuchamos esa voz, escuchamos de dónde viene esa voz. Bueno, esta es mi perspectiva particular, tal como ha sido mi experiencia en este trabajo.

Bénédicte Mathios.— Gracias mil por estas aclaraciones tan nítidas para nosotros y que resumen bien muchas de las intervenciones que hubo estos dos días.

---

22 Dice Olvido García Valdés, en Miguel Marinas, *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*, Madrid: Libros de la resistencia, 2014, p. 28: “la Filología no te da cimientos, no te da fundamento. Aunque te dé una formación lingüística y literaria, te parece que andas siempre por las ramas”.

Olvido García Valdés.— Sí: ¿de qué voz hablábamos, finalmente, todos, cada uno? Cada uno tenía, teníamos, su propia visión, creo, o sus propios fantasmas. Fantasmas, puede que sean. *La voz la habitan los fantasmas*. La imagen de la voz. Cada uno, cada una teníamos una imagen de lo que podría ser la voz.

Bénédict Mathios.— Pues, desde tu punto de vista de creadora, acabas de decirnos algo que nos permite volver al texto, al texto mismo, lo que no vamos a tardar en hacer en estos minutos. Las raíces, yo las veía como una triple ascendencia de tu voz, triple ascendencia que comentas en Miguel Marinas, *Un lugar donde no se miente*<sup>23</sup>. En este libro de conversaciones, explicas que la lectura te nutrió, que la experiencia vital te nutre, también, como comentaste: la experiencia de los sueños, que forma parte de la experiencia vital, y la filosofía, porque, como dices, te ofreció raíces, pero en el sentido de tu formación como estudiante, supongo, o como futura poeta.

Olvido García Valdés.— Muchísimas gracias, Bénédict, por tu lectura y por tu planteamiento. Mencionas un libro muy querido para mí, que es solo la mitad de otro... en realidad es un díptico, son dos libros. Uno tiene a Miguel Marinas como autor, y se titula *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. Miguel Marinas era un amigo muy querido nuestro, profesor de la Universidad Complutense, catedrático de filosofía política, y poeta él mismo. Uno de los primeros que introdujo el pensamiento de Lacan en España. En un momento determinado, creo que en 2011 Miguel me hizo la propuesta de mantener una serie de conversaciones para elaborar con ellas un libro. Él tenía ya el guion de los asuntos que habríamos de tratar y que marcaban un poco la trayectoria vital y literaria. Fueron conversaciones grabadas y duraron dos años porque nos veíamos irregularmente. Cuando él me hizo esa propuesta, yo le dije: de acuerdo, lo hacemos; pero haremos después la vuelta, un libro de conversaciones en las que quien pregunta sea yo y quien

---

23 Miguel Marinas, *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*, Madrid: Libros de la resistencia, 2014.

responda seas tú. Y es un libro extraordinario, el suyo, en el que yo soy la autora, digamos, y él es quien habla. Se titula *La sorpresa del mundo*, es un libro muy hermoso<sup>24</sup>. En realidad, hablamos los dos lo mismo en los dos libros. El primero, al que tú te referías, es *Un lugar donde no se miente*. En un momento de la conversación yo le explico a Miguel Marinas cómo fue mi formación. Yo hice la licenciatura de Filología Románica, no Filología Hispánica que es lo que se hace actualmente en España, sino Filología Románica; era muy fuerte aquella licenciatura en Oviedo, con [Emilio] Alarcos, con [Álvaro] Galmés, profesores así. Cuando acabé, hice una oposición para Secundaria y fui profesora de Lengua castellana y literatura en distintos institutos toda la vida, salvo pequeños periodos puntuales. Y aquella formación, que era la normal, siempre sentí que era muy insuficiente porque me dejaba por las ramas, y necesitaba algo que me diera, por así decir, fundamento. Entonces hice la licenciatura de Filosofía, ya en Valladolid, trabajando en el instituto. Los tres primeros cursos, había clases por la tarde y pude compaginarlo. Los dos siguientes elegía asignaturas para asistir a ellas adecuando el horario del instituto. Hice la licenciatura de Filosofía entre mis 40 y 45 años, por lo que tengo que matizar que no me dio ninguna formación para empezar a escribir poesía. Es decir, me da una formación como la que me dio Lucrecio antes de empezar a estudiar la carrera: me dio unas raíces que no tenía, y para mí eso fue importante. Yo leía mucho; por ejemplo, en aquellos años leíamos a Barthes, a Foucault, que son dos figuras de referencia en nuestra formación intelectual, tan francesa, mucho más que americana, como suele ser ahora la formación de los jóvenes. Leíamos a Rosa Chacel, a María Zambrano, a Ortega, a nuestra tradición también. Y yo notaba que esa gente sabía pensar; cuando era joven me parecía fascinante eso de que la gente supiera pensar. ¿Cómo lo hacen? No *fijaban*. Quienes saben pensar no fijan nada. Van haciendo, como dice Bénédictine, su camino. No son académicos. Barthes no era un académico, Foucault no era un académico. Enseñaban aquí, en el Collège de

---

24 Olvido García Valdés, *La sorpresa del mundo. Conversación con Miguel Marinas*, Madrid: Libros de la resistencia, 2017.

France, pero no eran académicos, eran gente que sabía pensar. ¿Cómo se aprende a pensar? Yo estoy todavía en ello. Siempre he intentado aprender a pensar. Y eso se lo contaba yo a Miguel Marinas en ese libro de conversaciones.

¿Vamos a leer? ¿Qué viene? *Del ojo al hueso*<sup>25</sup>, “Habla de líquenes, materia”.

Habla de líquenes, materia  
de la memoria, forma  
que se toma a lo informe  
por sedimento y desgaste, huella  
y gesto del conocer. Nos cría el enemigo, de él  
absorbemos potencia, ¿lo que quema nos salva?  
Deja el nombre su muesca, su torcido  
colmillo deja su luz.

Ahora me pregunto  
qué es un poema y qué la enfermedad, los grados  
de sufrimiento tras los que corre  
el alma. No sé dónde va el alma, conozco  
en cambio bien figuras  
que la noche espolea. No sé  
de los poemas, sólo por semejanza<sup>26</sup>.

Y este poema, que es el que abre *Y todos estábamos vivos*, el libro de 2006, que ha traducido Bénédicte. Creo que a lo mejor puedes leerlo tú primero en francés o después. ¿Qué prefieres? Vale. Es el primer poema del libro y dice así:

oye batir la sangre en el oído  
reloj de los rincones interiores  
topo que trabaja galerías, gorrión

25 Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, Madrid: Ave del Paraíso Ediciones, 2001.

26 Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, op. cit., p. 276.

que corre ramas  
 desnudas del tubo del ciprés  
 no sabe  
 cómo de cálido es el manto  
 de la tierra, cómo bordea o mueve  
 piedrecillas, si en lugar más espacioso  
 la madre amamanta topillos de la nueva  
 camada, ciegos olisqueando, cuál  
 la temperatura  
 del hocico, de la ubre  
 ni cuánto tardan pétalos, hoja  
 rizada del roble en ser materia  
 del manto, cuánto hueso  
 de carnero o cuervo o plumas  
 en empastarse e ir bajando cubiertos  
 de otro otoño, nuevo corte  
 de gente, mantillo, manto, maternidad  
 desde  
 dónde, Perséfone, lo mira  
 lo contempla  
 en su corazón sintiendo cómo late  
 la sangre en el oído<sup>27</sup>

Bénédicté Mathios.— ¿Crees?

Olvido García Valdés.— Creo.

Bénédicté Mathios.—

elle entend battre le sang dans son oreille  
 pendule des recoins intérieurs  
 taupe qui travaille ses galeries, moineau  
 qui court les branches

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 307.

nues du cyprès en tube  
 elle ne sait  
 combien est chaud le manteau  
 de la terre, comme il longe ou remue  
 de petits cailloux, si en un lieu plus spacieux  
 la mère allaite la nouvelle  
 portée de taupes, aveugles reniflant, quelle est  
 la température  
 du museau, de la mamelle  
 ni combien de temps mettent les pétales, feuille  
 frisée du rouvre à être matière  
 du manteau, combien d'os  
 de mouton ou de corbeau ou combien de plumes  
 à s'empâter et à descendre couverts  
 d'un autre automne, nouvelle découpe  
 de gens, terreau, manteau, maternité  
 d'où,  
 Perséphone, elle le regarde  
 elle le contemple  
 dans son cœur sentant comme bat  
 le sang dans son oreille<sup>28</sup>

Olvido García Valdés.— También de este mismo libro:

vino, posó sus ojos, mil ojos,  
 en mí por un momento, luego  
 se fue, dejó dos de los suyos  
 en lugar de los míos, con ellos miro  
 varas de azucenas florecidas, rosales,  
 viejos celindos olorosos, un moral,  
 Entanto quederosayazucena llamamos  
 al jardín, acacia pianista de la brisa<sup>29</sup>

28 Olvido García Valdés, *Et nous étions tous vivants, Y todos estábamos vivos*, p. 18–19.

29 Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, op. cit., p. 310.

Este es de donde sale el título del libro:

con la luna de marzo llegó  
la foto y todos  
estábamos vivos;  
palabras  
de velocidad,  
de esa sustancia  
que es veloz  
y gira y se desprende;  
lenta, la luna,  
vuelve mes a mes<sup>30</sup>

Y este otro:

Entre lo literal de lo que ve  
y escucha, y otro lugar no evidente  
abre su ojo la inquietud. Al lado,  
mano pálida de quien convive  
con la muerte, cráneo hirsuto. Atendemos  
a la oquedad, máscaras que una boca  
elabora; distanciada y carnal,  
mueve el discurso, lo expande  
y desordena, lo concentra, lo apacienta  
o dispersa como el lobo a sus corderos.  
El sonido de un gong. Es literal  
la muerte y las palabras, las bromas  
luego de hombres solos, broma y risa  
literal. Todo sentido visible, todo  
lo visible produce y niega su sentido.  
Si respiras en la madrugada, si ves  
cómo vuelven imágenes, contéplalas

---

30 *Ibid.*, p. 334.

venir, apaciéntalas, deja que estalle  
la inquietud como corderos<sup>31</sup>.

También de *Y todos estábamos vivos*:

el recorrido del sol cuando cae  
la noche, el recorrido  
de la noche, hacia dónde  
va llegando, mirar  
lo conocido como signos  
que son y ya no son, un aceite  
de estar, representar  
su hueco,  
desplazados miramos  
como si fueran los otros  
siempre a estar ahí y de  
pronto no están o no estuvieran<sup>32</sup>

Y por último de este bloque, ¿verdad? ¿Sí?

¿Cómo se desprendió la mariposa?  
¿Con qué facilidad fue traspasada  
la membrana que une huerto y cocina, en  
vuelo de ávida, desplazamiento  
de los humores y férreo querer  
de los ojos? Zanahoria, berenjena  
para la volátil, clavel rojo,  
un broche de cristal  
que dé impulso y no cierre  
ansia de vuelo. Cabellos de ceniza  
ardan en el fulgor.

Al lugar de praderas  
y bosques de álamos negros. Incuba

---

31 *Ibid.*, p. 361.

32 *Ibid.*, p. 381.

en tu gruta el sueño y envíalo,  
 fuera con algún animal  
 para que nos acompañe<sup>33</sup>.

Bénédict Mathios.— Entramos ahora en la última parte, más bien dedicada a lo que la traducción le hace al texto y las dificultades de traducción, por ejemplo: los géneros de los sujetos que son y no son el sujeto del poema, que no lo son, pero que utilizamos, que necesitamos en francés; la necesidad de reducir al máximo las marcas de sintaxis, y te cito, también a la vez tomar en cuenta los versos, las cuestiones lexicales y las cuestiones culturales. Pensé en poner en equivalencia un poco la extranjería del texto y la poesía como cuerpo extraño, o sea, que traducimos lo que ya ha sido traducido, una experiencia que ha sido traducida en poema...

Olvido García Valdés.— Sí, podemos hablar de “La poesía, ese cuerpo extraño”, y entrar un momentito en el tema de la traducción, porque me afecta, es decir, me afectan también los problemas que tienes tú, digamos, cuando trabajas ese libro, porque son problemas muy interesantes para quien escribe, en este caso, para mí. Es decir, la traducción de un texto, y sus dificultades, es algo muy iluminador para quien lo ha escrito. Yo he aprendido mucho de mi escritura con vosotras, con quienes me habéis traducido. Aquí nos acompaña Laurence Breysse-Chanet, que he tenido la fortuna también de que ha trabajado poemas míos en distintas ocasiones. Y el diálogo que se establece cuando ese trabajo está en marcha, que es telefónico, en persona o por email, es muy interesante para quien escribe, no solo para quien está traduciendo. La palabra es *iluminar*. Muchas cuestiones de mi escritura que para mí eran ciegas, en las preguntas y en el traslado a otra lengua resultaron claras y muy interesantes. Esto por una parte, es decir, como objeto de una traducción, en este caso. Pero como sujeto traductor, porque también me he metido en ese “berenjenal”, tengo un texto muy antiguo, de 1998 (no lo voy a leer porque no va a dar tiempo, aunque es breve), que publiqué en

---

33 *Ibid.*, p. 409.

*ABC Cultural*, y que tiene una visión, como comentaba esta mañana Jonathan [Mayhew] que es frecuente, una visión muy negativa de la posibilidad de traducir poesía. El terreno de la traducción, para mí, lo digo en ese texto, es el terreno de la doblez. Quien traduce no lee, no simplemente lee. Es decir, cuando traduzco no leo como cuando no traduzco. Hay un nivel de lectura que es otro, distinto, completamente distinto. Quien traduce no lee, no solamente lee. Y quien traduce tampoco escribe, tampoco escribe como cuando él o ella escribe; por eso digo que es el terreno de la doblez. Estamos ahí entre dos aguas, ¿no? Y en ese terreno de la doblez, uno siempre fracasa. La traducción para mí es una experiencia de fracaso. Ahora bien, es una experiencia de fracaso, pero es, sin embargo, donde más se aprende. El terreno de la doblez es el terreno del fracaso, pero quien traduce es quien más aprende, quien más sabe de ese texto. Porque se ha metido en él de un modo que el autor o la autora no puede meterse. El autor no sabe de ese texto como sabe el traductor. Es otro nivel. Y uno no sale indemne de la experiencia de la traducción. Sale tocado del ala. Es el terreno del fracaso, y, al mismo tiempo, es un terreno muy estimulante. No obstante, debo aclarar que a mí personalmente la traducción no me atrae. Siempre que he traducido ha sido por encargo. Y lo he hecho con placer y también con dificultad. El ámbito de las lenguas, incluida la propia, es para mí el ámbito de la mayor inseguridad. Empezando por la propia, sí: el castellano me produce una enorme inseguridad. No obstante, cuando he entrado en ese terreno de la traducción, la labor ha tenido cierto reconocimiento. *El canto y la ceniza*, la antología de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva (traducida en colaboración), ha tenido numerosas ediciones y muy buena recepción. Y fue un gusto también traducir con Miguel [Casado] a Bernard Noël, porque entonces todavía Bernard vivía y hablábamos mucho con él. Veníamos a verle, y fue un trabajo precioso, aparte de muy interesante. Pero es un terreno que no me atrae, porque me da miedo. Esa es la cuestión.

Y, por otro lado, hay algo en lo que comentabas, que me parece que viene bien matizar, que es que en mi experiencia la escritura del poema nunca es traducción de nada. Es decir, ese “tirarse al pozo” del que hablaba, como comprenderás, no es traducción de nada. Y por eso me producía inquietud esa distancia de la escucha: que el poeta

se escucha leyendo el texto que está escrito. No, no se escucha. Bueno, sí, sí, yo he visto muchos poetas que se escuchan, se escuchan a sí mismos con delectación. Es más, cuando tienen solo cinco minutos para leer, pueden estar leyendo quince y, en efecto, se escuchan. Pero eso no tiene nada que ver con mi experiencia.

¿Quieres que lea un texto crítico o una poética? Cuando salió esta poesía reunida, en 2008 (aunque se reeditó, nunca creció, porque los libros posteriores están en otra editorial), decidí que quizá era interesante incluir algunos textos de poética o de reflexión poética. Este es uno de ellos y se titula “La poesía, ese cuerpo extraño”. Lo leí en Oviedo, me invitaron para una lectura, en enero de 2005; me acuerdo porque era en el Aula magna de mi universidad, y me impresionaba. Yo había tenido allí clase de latín a las 8 de la mañana en 1969, por ejemplo, pero ese edificio histórico dejó de utilizarse normalmente y se convirtió en un lugar simbólico e institucional. Leer allí me imponía. Es decir, era un traslado raro de un cuerpo a aquel lugar; un cuerpo-ahora, que no tenía nada que ver con el cuerpo que había estado allí antes. Y leí este texto antes de la lectura de poemas:

El título que he dado a esta lectura, *La poesía, ese cuerpo extraño*, alude, por una parte, a la escritura entendida como segregación que ciertos organismos producen, segregación de algo que forma y no forma parte de ellos, un cuerpo extraño; y quizá nombra también, por otra parte, la extrañeza que a veces causa lo más propio, lo más vivo e innegociable de uno mismo.

En efecto, hay un modo de estar en el mundo que conlleva necesidad de expresión. Un habla, un hacer, que surgen al pensarnos y sentirnos *en* el mundo; conscientes de la inmediatez y la hermosura, y al mismo tiempo del fluir, de la adversidad y la desdicha, de la fragmentación, de lo evanescente de ese estar. Tal conciencia genera una inquietud que es modo de conocer, de conocernos. Memoria, cuerpo, muerte, enfermedad son lugares de esa extrañeza. Lo son también el paisaje y los hechos de la niñez, tan obvios, tan incuestionables —y cuánto esfuerzo para llegar a verlos—. Lo propio ha de ser aprendido (“lo propio debe aprenderse tan a fondo como lo ajeno”, decía Hölderlin a Böhlendorf en carta del 4 de diciembre de 1801); el lugar de origen, aquel en el

que nos hemos hecho, es lo que mejor conocemos, y, sin embargo, bien mirado, es algo que tardamos mucho en llegar a conocer, que adquiere su *forma* solo en la distancia.

Tal vez, pienso ahora, solo desde lejos se llega a estar dentro; solo por la distancia volvemos a habitar los parajes, las casas y los seres que nos han conformado como somos. Lo hemos vivido entonces, pero llegamos a *conocerlo* en la memoria y la distancia — la distancia: lo que conserva sustancia y consistencia de las cosas; lo que propicia también cierto trabajo obsesivo, fundante estéticamente, de la memoria—.

Lo que llamo niñez no aparece como tiempo y espacio de felicidad, sino, en todo caso, de intensidad, de la intensidad con que percibe una —quizá inherente— condición desdichada de habitar el mundo.

El mundo. Y el cuerpo —deterioro, muerte, paso y peso del tiempo—, el nombre de lo enfermo o de lo solo. Lo que nos hace conocernos. Esos son los lugares a los que vuelve una y otra vez mi escritura.

Oviedo. enero. 2005<sup>34</sup>

Así decía. Muchas gracias, no sé si quieres añadir algo más. Quizá podemos abrir una ronda, si da tiempo. A lo mejor no hay comentarios. No sé...

Miguel Olmos.— Si nos pudieras, por favor, decir un poco más de esa voz que tú escuchas, que viene de dentro, la raíz de la escritura, y que emerge por un lado y te hace caer en un pozo por otro. Si pudieras explicarnos cómo la vives, cómo la escuchas, qué te lleva a escribir.

Olvido García Valdés.— Sí; gracias, Miguel. Desde un punto de vista práctico, digamos que me lleva a escribir cualquier cosa, algo que te llama la atención. Cuando algo te llama la atención, te capta enteramente. Eso me lleva a escribir. Ese algo puede ser cualquier

---

34 *Ibid.*, p. 440–441.

cosa, puede ser algo del paisaje o puede ser un sueño, o unas palabras que oigo cuando voy en el metro de una conversación que está detrás de mí, o puede ser cualquier cosa. En ese sentido práctico, eso es así. Cuando yo hablo de la raíz de la escritura...; en realidad, esa llamada de atención de cualquier cosa viene del mismo lugar que la raíz de la escritura. Y esa raíz, yo llegué a entender cómo funcionaba leyendo a Heidegger, que es un autor, por otro lado, no particularmente de mi devoción. Sin embargo, hay muchas cosas en él que tienen una lucidez característica suya, y él está hablando no de la poesía, sino de la filosofía. Dice que para ser filósofo —naturalmente, creo que nunca habría dicho “para ser filósofa”—, pero para ser filósofo se requiere, dice él, algo como una “tonalidad fundamental”. En alemán el sustantivo es *Stimmung*. Y esa palabra es un quebradero de cabeza para todos los traductores, porque tiene muchas irisaciones. Pero a lo que se refiere es a una tonalidad fundamental, originaria. Ayer Miguel [Casado] hablaba de un tono. Aunque nunca lo hemos comentado desde este punto de vista, creo que es un poco semejante. Ese tono fundamental no es un estado de ánimo, la poesía con muchísima frecuencia surge de un estado de ánimo, el poeta se siente triste, se siente melancólico, siente la memoria, se siente... lo que sea. En los poemas de Pablo García Baena, de los que se hablaba ayer, veíamos cómo se sentía. Esa puede ser una posición, pero no, no es eso. Ese tono fundamental al que se refiere Heidegger y que yo reconozco como propio, es producto de un aislamiento. Es una clase de soledad. No estás solo, tienes tus amigos, no es un problema de soledad social ni de ningún tipo, sino una clase específica y originaria de soledad que todos hemos conocido en la adolescencia, por ejemplo. La adolescencia, desde mi punto de vista, es la época de la vida más rica, más intensa, sin duda ninguna, todos la hemos pasado. Y en ese momento hay una soledad radical; el adolescente, la adolescente, conoce una soledad radical que, si lo piensa, sabe que no se le va a quitar nunca, que es constitutiva, suya. Es más, que le hace ser quien es. Por ahí va la cosa, esa raíz sale de ahí. Y luego se encuentra con lo que se encuentre por la calle, se encuentra por la vida con lo que sea, pero la raíz es esa. Explica muy bien Heidegger lo que para él es un filósofo, solo quien escriba o piense filosofía desde ahí. Pues si esa filosofía la sustituimos por escritura, por poesía... es

exactamente eso. Todo esto lo explica en el curso del invierno 1929-30, *Les concepts fondamentaux de la Métaphysique. Monde, finitude, solitude*, en francés<sup>35</sup>. O sea: *mundo, finitud, soledad*. Esa soledad no es un estado pasajero. Es un estado radical. Ahí la altura es muy alta. Entonces el pozo es también muy profundo. *Stimmung*, que es una palabra con irisaciones [como dijiste perfectamente]. La raíz es *Stimme*, que es ‘voz’, precisamente, como sabes. Y hay un libro de Agamben que justamente lee esas irisaciones —se llama *El lenguaje y la muerte*<sup>36</sup>— donde *Stimmung* no solo se traduce como *tono*; en realidad, la palabra griega con la que Agamben llega a traducir *Stimmung* es *armonía*. Con Agamben muchas veces no se puede estar de acuerdo. Porque esa armonía, ese tono, se da porque hay un eco, dice Agamben, un eco, hay un estar en el mundo. Un *Dasein*, ¿no? Estamos conscientes de que estamos en el mundo. Entonces hay ese eco, el espacio donde ese tono se da. Es como una especie de resonancia de alguna forma. Pero, claro, la palabra *armonía* es una palabra cargadísima de todo lo maravilloso que lleva, está ahí Garcilaso entero. Pero cuando yo utilizo esa noción de Heidegger, no la utilizo como Agamben. Y me puedo poner a su altura porque ya he aprendido a pensar un poco a los 73 años. Yo creo que esa soledad no es armónica, ni es ese estar en el mundo, sino que es discorde. Discorde. El corazón siente que está en el mundo, pero que es una puta (discúlpenme la expresión) estar en el mundo de esta manera en que uno está. Ahí no hay armonía que valga. Por mucho que Agamben lo manifieste así, hay una disconformidad: nuestra soledad es disconforme, no hay armonía. Ese es el asunto. Es interesante porque la palabra se puede traducir con *tono*, con *armonía*, con *espacio* también. Es un ambiente; *Stimmung* es un ambiente. Y eso es lo que me parece muy interesante porque solo si hay ambiente, puede haber de alguna forma reconocimiento también. Sí, y tiene mucho

35 Martin Heidegger, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*. trad Daniel Panis, éd. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Paris: Gallimard, 1992.

36 Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort*, Paris: Bourgeois, 1991.

que ver con la finitud. Esa disconformidad y soledad radical nace de eso. “Y si yo hubiera muerto, / eso sería también así”.

No sé si hay más comentarios, acordes, armónicos, disconformes... Yo tengo que agradecer, de nuevo, la invitación, el estar aquí, el poder escuchar y el poder hablar y el poder respirar. Es decir, poder hablar como hablamos. Esa posibilidad es un regalo y es algo que hay que agradecer. Sí. Muchas gracias, Bénédicte. Muchas gracias.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio, *Le Langage et la mort*, Paris: Bourgeois, 1991.

AJMÁTOVA, Anna y TSVETÁIEVA, Marina, *El canto y la ceniza*, traducción de Monika Zgustova y Olvido García Valdés, Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005.

GARCÍA VALDÉS, Olvido, *caza nocturna*, Madrid: Ave del Paraíso Ediciones, 1997.

—, *confía en la gracia*, Barcelona: Tusquets Editores, 2020.

—, *Del ojo al hueso*, Madrid: Ave del Paraíso Ediciones, 2001.

—, *dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2020.

—, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, Barcelona: Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg, 2008.

—, *Et nous étions tous vivants, Y todos estábamos vivos*, trad. Bénédicte Mathios, édition bilingue espagnol / français, Paris: L'Harmattan, 2017.

—, *Exposición*, Ferrol: Esquíu, 1990.

—, *La caída de Ícaro*, selección de Olvido García Valdés, introducción y edición de Amelia Gamoneda, Salamanca/ Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 2022.

—, *La sorpresa del mundo. Conversación con Miguel Marinas*, Madrid: Libros de la resistencia, 2017.

—, *Lo solo del animal*, Barcelona: Tusquets Editores, 2012.

—, *Teresa de Jesús*, Barcelona: Ediciones Omega, 2001.

—, *Y todos estábamos vivos*, Barcelona: Tusquets Editores, 2006.

HEIDEGGER, Martin, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde — finitude — solitude*. Cours professé à l'Université de Fribourg-en-Brisgau pendant le semestre d'hiver 1929-1930. Trad. de l'allemand par Daniel Panis, édition de Friedrich-Wilhelm von Herrmann, collection Bibliothèque de Philosophie, série Œuvres de Martin Heidegger, Paris: Gallimard, 1992.

MARINAS, Miguel, *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*, Madrid: Libros de la resistencia, 2014.

NOËL, Bernard, *El resto del viaje y otros poemas*, edición bilingüe de Miguel Casado y Olvido García Valdés, Madrid: Abada Editores, 2014.

PASOLINI, Pier Paolo, *La religión de mi tiempo*, traducción de Olvido García Valdés, Barcelona: Icaria, 1997.

—, *Larga carretera de arena*, fotografías de Philippe Séclier, traducción de Olvido García Valdés, Madrid: La Fábrica, 2007.



## LECTURA POÉTICA DE JAVIER SALVAGO

---

*Encuentros de Ruan, 28 de enero de 2023\**

\* Acta del recital de Javier Salvago Calderón (Paradas, 1950) en la Facultad de Letras de la universidad de Ruan, el 28 de enero de 2023, seguido de un diálogo con el público (“Rencontres poétiques en Normandie, 1”; en línea: <<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/06-rencontre-avec-le-poete-javier-salvago-paradas-1950/>>. Ed. de Miguel A. Olmos, revisada por el autor.

## INTRODUCCIÓN

Miguel Olmos.— Buenos días, muchas gracias por venir a la lectura que Javier Salvago, poeta de Sevilla, ha tenido la generosidad de ofrecernos el día de hoy; Sandrine Lascaux y yo estamos muy contentos y agradecidos. Primero, voy a presentar la obra de Javier Salvago, algo que me impresiona, presentarle y leer en su presencia aunque no sea más que unos pocos poemas. Luego, Sanae Idrissi va a leernos íntegramente otro, uno de los más largos, 122 versos alejandrinos, titulado “Ulises”. Para quitarme de encima, si puedo, la impresión: en *No sueñes conmigo*, una de las últimas obras en prosa de Javier... Javier no ha abandonado la poesía, pero ahora la alterna con textos en prosa, novelas —dentro de muy poco, el 3 de marzo, va a publicarse la última, *La primera que lo llamó Alain Delon*; la novela anterior, publicada hace un par de años, titulada *La matanza de Collejas*, fue su primera. Antes, había publicado ya textos en prosa. Tengo por aquí algunos: *Hablando solo por la calle*, título que me parece un tanto machadiano; es un libro de aforismos, de “máximas mínimas”, así los describió Javier en alguna ocasión. Hay también cuentos y narraciones en prosa: *El miedo, la suerte y la muerte*, publicado por Huerga y Fierro en 2015; o *No sueñes conmigo*, en La Isla de Siltolá, 2017. En *No sueñes conmigo*, he encontrado una que me parece aplicable a la situación de hoy. Se titula “Crónicas Marcianas”:

Quando Bulkham regresó a su planeta, tras un largo viaje de exploración por la Tierra, su jefe le pidió, a modo de titular del

voluminoso informe que le acababa de entregar, que destacara un rasgo de los terrícolas que le hubiese llamado especialmente la atención. Bulkham se lo pensó un instante. Había visto tantas cosas chocantes —admirables algunas, despreciables las más— observando a los habitantes de aquel hermoso y violento planeta azul que le costaba decidirse. Finalmente pareció tenerlo claro: “Hablan como si supieran”.<sup>1</sup>

Pero está bien hablar, sepamos o no sepamos; es lo que tengo el gusto de hacer bajo el control, como se dice aquí, de Javier, que no me dejará mentir. La poesía de Javier es concisa, en la estela de lo que Fernando Ortiz, uno de sus buenos amigos, llamó “la estirpe de Bécquer”. Su obra es breve, como la de Bécquer, o la de Gil de Biedma, dos de sus engarces con la tradición española. Tiene una conexión cierta con los problemas de la voz que hemos estado discutiendo. Es una poesía que me gustaría describir como hablada o vocal, una de las paradojas de la tradición becqueriana, y de la obra de los hermanos Machado, muy presente en toda su producción. Porque esta calidad de poesía hablada no es en absoluto incompatible con un trabajo de reescritura intenso, profundo, en el origen precisamente de esa concisión.

Me gustaría destacar nada más, porque no quiero aburrir y para dejar enseguida la palabra a Javier, un aspecto de la voz que no ha salido aún en nuestras conversaciones. En la voz también hay ecos, recuerdos de algo pasado. Desde luego que la poesía española tiene un pasado, y a lo mejor, hasta una historia; en los versos de Javier, ese pasado emerge en forma de ecos. Aunque la voz es también un acento personal, como decía Juan Ramón Jiménez, una de las referencias en su obra. Hay acento y hay ecos en el poema titulado “La poesía”, descendiente del famoso “Vino, primero, pura...” de Juan Ramón, y también de la versión que de él hizo Luis Cernuda.<sup>2</sup> Dice:

---

1 Javier Salvago, *No sueñes conmigo*, Sevilla: La Isla de Siltolá, 2017, p. 172.

2 “Vino, primero, pura, / vestida de inocencia. / Y la amé como un niño” (*Eternidades*, 1918; Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid: Espasa-Calpe, 2005, I, p. 378); “Para tu siervo

Llega —y quién se resiste—  
ofreciéndote un mundo,  
y tú le abres la puerta.  
Y empiezas a ser suyo.

Se va haciendo la dueña  
de la casa. Te impone  
sus locas exigencias,  
sus duras condiciones.

Le entregas los mejores  
años, y te lo paga  
con monedas que incluso  
los mendigos rechazan.

Y, sin embargo, sabes  
que si en el fondo tiene  
algún valor tu vida,  
en parte, se lo debes.

Hay muchos otros ecos, de varias clases, en la poesía de Javier, empezando por el cultivo de las formas tradicionales fijas, y una larga serie de versos distintos, entre los que destacan los metros cortos. Muchos poemas se desenvuelven en versos incluso muy cortos, trisílabos, pentasílabos... No es algo frecuente: hexasílabos, como en “Magia de la lluvia”; hay poemas heptasílabos en todos los libros, poemas en octosílabos, como el “Retrato” de las *Variaciones...* de 1985 o el “Romance” de *Nada importa nada*; eneasílabos, como “Un vividor retirado habla del deseo”, en *Volverlo a intentar*. Y otros versos, más bien poco usados, como los dodecasílabos de “Fin de fiesta”,

---

el sino le escogiera, / Y absorto y entregado, el niño / ¿Qué podía hacer sino seguirte?” (“La poesía”, *Con las horas contadas*, 1958; Luis Cernuda, *Poesía completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona: Barral, 1977, p. 434). Citamos la obra de Salvago por la edición *Variaciones y reincidencias. Poesía (1978–2018)*, Sevilla: Renacimiento, 2019.

en ese mismo libro. Voy a leer el poema titulado “Epitafio”, que dedicaste a Jaime Gil de Biedma:

Hasta la otra noche,  
posaba de viejo.  
Tenía su gracia  
dárselas de muerto,

cuando todavía  
la vida guardaba  
no pocas sorpresas  
dentro de la manga.

Hasta la otra noche,  
era como un juego  
presumir de años,  
de heridas y duelos.

Porque, acaso, nadie  
—ni siquiera uno—  
se tomaba en serio  
tanto fin del mundo.

Porque resistía  
la oculta esperanza  
de empezar de nuevo  
pasado mañana.

Hasta la otra noche,  
posaba de muerto.  
Tenía su gracia.  
Era solo un juego.<sup>3</sup>

---

3 *Variaciones y reincidencias, op. cit.*, p. 99. Salvago ha relatado en sus memorias un encuentro con Gil de Biedma en Sevilla, hacia 1980, por mediación de

No me resisto a leer el soneto trisílabo, que viene en antologías. El soneto es una de estas formas fijadas y, al tiempo, extraordinariamente flexibles, un lugar de cita y encuentro con la tradición. “Evo-cación y elegía”, en las *Variaciones...* de 1985, me parece notable:

Miradas  
curiosas.  
Dichosas  
veladas.

Espadas  
pringosas.  
Sabrosas  
tostadas.

Relatos  
pausados.  
Vagancia.

Zapatos  
mojados:  
infancia.

Hay otros tipos de formas cortas, como los *haikai*, que aparecen desde los primeros libros. Enlazan además con los poemas de corte popular, tradicional, de los hermanos Machado: los cantares, los proverbios... Hablábamos ayer de la dificultad de distinguir qué es de uno y qué es de todos en el poema, qué hay de todos en lo de cada uno, hasta dónde el yo de un prójimo, de un vecino cualquiera, es como el de los demás; y hasta dónde ese yo de uno, de todos o de algunos, merece luego decirse. En los últimos libros encontramos unos cuantos. Soleares:

---

Fernando Ortiz y con *La destrucción o el humor* casi terminado (*El purgatorio*, Sevilla: Renacimiento, 2014, p. 14-18).

Con el yo de mi canción  
no te excluyo, compañero;  
tú eres ese yo.

O “Haikus por soleares”:

Puto dinero,  
vale más que la vida.  
Nos tiene enfermos.

Nos han robado  
la alegría de vivir  
en el mercado.

Y el titulado “Omega”, que encabeza una sección del último libro, “La vejez del poeta”:

Ay, poesía,  
cómo me he complicado  
por ti la vida.

Como se ve, la rima suele ser asonante. Pero hay rimas consonantes en otros poemas, por ejemplo, en el “Nocturno” de *Volverlo a intentar*, que comienza así:

La noche está serena.  
Por el balcón abierto, entra la pura  
luz de la luna llena.  
En una senda oscura,  
me busco, sin creer en la aventura.

Ni triste ni contento,  
con algo que parece indiferencia,  
a mi vida me enfrento,  
armado de prudencia,  
repuesto de la incómoda impaciencia.

¿Qué queda —me pregunto—  
 cuando ya no se espera casi nada,  
 cuando el único asunto  
 es cubrir la jornada,  
 cada vez más monótona y pesada?

Es evidente que la estrofa de la lira, y el lema del primer verso, vienen directos del poema conocidísimo de fray Luis.<sup>4</sup> No vamos a leer entero el “Nocturno”; lo que aquí llama la atención es algo muy importante en la poesía de Javier, uno de sus temas preferidos, el tema del recuerdo; pero un recuerdo que necesita alejarse de lo recordado, ponerlo entre paréntesis, para poder contarlo o cantarlo:

Los pasos de un noctámbulo  
 se acercan y se pierden, mientras miro  
 a ese joven sonámbulo,  
 frágil como un suspiro,  
 al que después de muerto casi admiro.

Pero hoy todo es presente,  
 todo está aquí. No cabe la ignorancia.  
 Hay que mirar de frente  
 hasta que la distancia  
 llegue y convierta pérdida en ganancia.

No dudo que, ese día,  
 este tiempo también tendrá su encanto.  
 Lo que es bisutería,  
 miseria y desencanto  
 se archivará sin ira y sin quebranto.

---

4 “Cuando contemplo el cielo” (VIII, “Noche serena. A Diego Oloarte”, en fray Luis de León, *Poesías completas. Propias, imitaciones y traducciones*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia, 2001, p. 118–123.

Ensanchará el recuerdo  
 los espacios. Rescatará las horas  
 que ahora malgasto y pierdo.  
 Hará tantas mejoras  
 que volveré en secreto y a deshoras.

Hay otros ecos clásicos en la poesía de Javier; pienso en un poema que se titula “La tentación”, con un guiño a otro monumento, el soneto con estrambote de Cervantes al túmulo de Felipe II en Sevilla:

El leve roce de su pelo negro  
 al mover la cabeza, sofocada.  
 El roce de su mano, en un descuido,  
 sobre mi mano, en la sudosa barra.  
 El roce de su cuerpo, en una curva.  
 Sus pechos, al cargar en la parada  
 el autobús. El roce de sus muslos  
 casi desnudos... Sin palabras,  
 bajamos. Por caminos diferentes  
 nos fuimos alejando, y no hubo nada.<sup>5</sup>

Me parece crucial esta presencia del pasado en la poesía de Javier, que le da profundidad, duplicidad, y también ironía. Destacar, por último, una serie de ecos de la poesía de 1900, y ahí, sin duda

---

5 “ ‘Voto a Dios que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón por describilla; / porque ¿a quién no sorprende y maravilla / esta máquina insigne, esta riqueza? // Por Jesucristo vivo, cada pieza / vale más de un millón, y que es mancilla / que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla! / Roma triunfante en ánimo y nobleza. // Apostaré que el ánima del muerto, / por gozar este sitio, hoy ha dejado / la gloria donde vive eternamente’. // Esto oyó un valentón y dijo: ‘Es cierto / cuanto dice voacé, señor soldado. / Y el que dijere lo contrario, miente’. // Y luego, incontinentemente, / caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo, fuese, y no hubo nada” (Miguel de Cervantes, “Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla”, en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers, Madrid: Cátedra, 1991, p. 184).

ninguna, nos encontramos con los hermanos Machado, en temas, actitudes y formas métricas. Es el caso del poema titulado “Ulises”, en el libro del mismo título; alejandrinos pareados en asonante, con alguna que otra excepción, que Sanae Idrissi ha detectado haciendo sus ensayos de lectura. Cuando quieras, Sanae:

Como cuando, de niño, volvía al internado  
tras el sueño feliz y libre del verano,  
se despierta cansado, de mal humor, con ese  
viejo regusto a estafa. Desayuna y enciende,  
entre molestas toses, el primer cigarrillo  
—le hace daño, lo sabe, lo tiene prohibido,  
pero se dice de algo hay que morir—. Qué importa  
un poco de veneno más, si la vida es corta,  
por mucho que se estire, y está ya envenenada.  
La vida, este inútil trabajo, esta batalla  
a muerte y sin descanso, que lo obliga a lanzarse  
un día más, sin ganas ni ilusión, a la calle.

Ante sí, otra mañana, calcada, repetida,  
agobiante y penosa como una cuesta arriba,  
que hay que salvar. Lo mira con desdén la portera.  
Un vecino lo esquivo..., mejor. Mientras espera  
el autobús o un taxi, le asalta la pregunta  
de siempre, inevitable: «¿qué hago aquí?». Sin duda,  
nada, o apenas nada que merezca el esfuerzo.  
—Por momentos, envidia esa paz de los muertos—.  
Se eterniza el camino en múltiples atascos  
que son como la imagen a escala del gran caos  
de este final de siglo, febril y cambalache,  
que oculta sus miserias con elegantes trajes  
y juguetes de lujo. Con fingido entusiasmo,  
lo recibe un colega al llegar al despacho.  
Se acomoda y reanuda el trabajo pendiente.  
«A las doce —le anuncian— reunión con el jefe».  
Redactar un proyecto, escribir unas cuñas  
para un nuevo producto de belleza, que nunca

podrá lograr que nadie sea más bello por dentro  
ni más feliz, por más que nos prometa sueños.  
El tedio de mentir, el asco de saberse  
cómplice de este burdo rey Midas que convierte  
en mercancía todo lo que tocan sus manos.  
Mas el Banco no espera —se cobra lo prestado,  
con usura y con creces—. La trampa es tan grosera  
que sueña echarse al monte, pero ya no es quien era.

Consulta su reloj. Entre una cosa y otra  
—reuniones, proyectos— va llegando la hora  
de comer. Se despide hasta luego. En un chino,  
ante un plato de arroz tres delicias refrito  
y una ensalada china, le sigue dando vueltas  
al tema de la vida malgastada. Comprueba,  
al apurar su taza de té, que es el segundo  
paquete el que estrena. Total, la vida es humo.  
Le queda tiempo aún para estirar las piernas  
antes de proseguir. Un canto de sirenas  
lo llama desde un cutre salón recreativo  
y entra al trapo, sabiendo de sobra que es un timo.  
Solo para tentar su suerte o sentir algo,  
un poco de emoción, como quien bebe un trago,  
se deja seducir por una tragaperras  
que, al cabo, le confirma que todo es una mierda.  
En fin, otra razón de más, otro motivo  
para pensar en serio en un remate digno,  
pero la vida, astuta, sabe jugar sus cartas;  
hacerle eso a su hijo sería una putada.  
Hay que seguir. La tarde no ofrece nada nuevo:  
proyectos, reuniones... En resumen, el tedio  
de mentir, de saberse cómplice del mercado,  
Polifemo insaciable que nos va devorando.

Sobre las nueve cierra su ordenador. Acaba,  
hoy como ayer, un día idéntico a mañana.  
Opta por desandar, paseando, el camino

de regreso. La noche lo tienta con sus brillos,  
 con sus archisabidas promesas, que desoye  
 porque, por experiencia, sabe ya lo que esconden.  
 Una atractiva joven se le acerca y le pide  
 fuego... Quizás podría..., pero no se decide  
 a dar el paso. No, no está para esos juegos  
 que exigen entusiasmo, dedicación y un cierto  
 grado de confianza en uno y en su hombría  
 —bastante quebrantada, sin moral, distraída  
 con otras obsesiones—. Cruza el centro, rumiando,  
 en soledad ruidosa, lo absurdo de su estado.  
 Mientras la juventud, en los bares de moda,  
 se agita y bulle, pasa pensando en otra época,  
 en noches de aventura y deseo, interminables;  
 sabía allí la vida a lo que ya no sabe.

Ensimismado y lejos de todo, con su exilio  
 interior, llega a casa, cansado. Ya su hijo  
 duerme. Le deja un beso en la frente y se queda  
 a su lado un instante. En el salón, lo espera  
 su mujer. Se saludan con frialdad. —Su rostro  
 presagia la tormenta; se masca mar de fondo—.  
 Sin apartar los ojos de su labor, pregunta,  
 seca: «¿Qué has hecho hoy?». En la tele se anuncia  
 la panacea de todos los males. Le responde:  
 «Trabajar». Ella dice que eso ya lo supone,  
 «pero ¿en qué?». Demasiado... ¿Cómo contar la nada,  
 el tedio, la rutina, la relación forzada,  
 forzada?... «¿No comprendes que me paso los días  
 sola, que necesito que llegues y me digas  
 que existo y que te importo?... Estoy sola, ¿lo entiendes?».  
 Lo entiende, pero ¿y ella? ¿Comprende que la gente  
 no acompaña?... Se lanzan mutuamente reproches,  
 como dos enemigos defienden posiciones  
 encontradas, se dicen lo que tal vez no sienten,  
 solo por humillarse, solo por defenderse.  
 Sin control, la tormenta va subiendo de tono,

gritan, se desesperan, se amenazan... Y todo  
¿por qué?, se lo pregunta más tarde, cuando ella,  
llorando, se retira a la cama. ¿No era  
esto lo que esperaba todo el día, el momento  
de regresar a casa, a su isla, a su centro,  
olvidarse del mundo, de sus trampas y pompas,  
cerrar la puerta a todo, al menos unas horas?

De mal humor, nervioso, enciende un cigarrillo,  
el último. Se lava los dientes, cierra grifos  
y cerrojos, se pone el pijama y se acuesta.  
Ella nota su roce y se da media vuelta.  
Bastaría decir perdona, mas ninguno  
de los dos quiere dar por perdido ese pulso  
—tendrían que sentirse culpables, para ello,  
y no hay culpables, solo víctimas del enredo—.  
Como dos enemigos, con sus dos soledades  
de espaldas, se vigilan por si acaso uno hace  
un gesto que propicie el encuentro, el abrazo,  
la paz que ambos desean..., pero esperan en vano.  
Lo que llega es el sueño, como una dulce tregua  
de libertad, el sueño, la muerte por entregas.

Nada que añadir, solo dejar la palabra a Javier.

#### POÉTICA Y POEMAS (CON ALGÚN COMENTARIO)

Javier Salvago.— Gracias a Sanae, por la excelente lectura del poema; gracias a Sandrine y a Miguel, por haberme invitado a leer por primera vez y supongo que, a la edad que tengo, última (nunca se sabe) en Francia; gracias a mis “vocalistas”, por haber tenido un encuentro sobre la voz tan interesante. Voy a empezar leyendo unas notas que he hecho un poco a vuelapluma, aunque yo no suelo prepararme mucho las lecturas; pero como estábamos en Francia por primera vez, y como tengo tendencia a dispersarme y hablar muy mal, pues ahí va.

En mi poesía se pueden distinguir claramente dos etapas: la primera, de dedicación exclusiva, en la que vivo, pienso, siento como poeta. Una etapa que va desde 1977, año en el que publiqué mi primer libro, un libro de iniciación que generalmente no incluyo en ninguna de mis antologías, y esa etapa va hasta 1997, fecha en la que publico la primera edición de mis poesías completas. En esta etapa de veinte años, en la que se podría decir que vivo por y para la poesía, escribo la mayoría de mis libros, seis, más la mitad del séptimo, que publiqué completo diecisiete años más tarde, en 2014. Luego viene una segunda etapa que va desde que publico la primera edición de mis poesías completas hasta 2018, año en el que publico la segunda edición, en realidad, en 2019; una segunda etapa de otros veinte años de escasa producción poética. En esta segunda etapa, el poeta va desapareciendo. Tengo la sensación de que realmente el poeta murió tras la publicación de la primera edición de mis poesías completas; aunque eso no quiere decir que no haya seguido escribiendo, que incluso haya escrito algunos de mis mejores poemas en este tiempo casi de sequía. Pero yo ya no era un poeta de dedicación exclusiva, ya no vivía para la poesía ni por la poesía, ya no me sentía poeta. La poesía, como digo en uno de mis poemas,

ya no es mi patria ni mi territorio.  
Solo regreso a veces, de visita,  
como quien vuelve a donde fue dichoso.

De hecho, en esta segunda etapa, solo he escrito dos libros y medio de poemas, el primero de ellos, *Nada importa nada*, tras diecisiete años de silencio poético. La mitad de este libro, como ya dije, estaba escrito antes de 1997, y apareció en la primera edición de mis poesías completas. Después de esto, solo he publicado otro libro de poemas, *Una mala vida la tiene cualquiera*, en 2016, y una colección de inéditos en libro, *La vejez del poeta*, que apareció en las poesías completas de 2018. Y esto es todo lo que he escrito de momento.

La razón de este silencio poético habría que buscarla, en parte, en mi agotamiento como poeta. Yo escribo un tipo de poesía que se agota, porque el tema de la vida, sus ilusiones y sus desilusiones, los años y sus daños, eso se agota. Llega un momento en que no da más

de sí ni el tema, ni la vida, ni el poeta. Las experiencias son limitadas y, llegado un tiempo, todo es repetición. Lo que antes era variación y reincidencia, ahora se convierte casi exclusivamente en reincidencia. Yo sentía ya que había dicho casi todo lo que quería decir, mi personaje poético no daba mucho más, y eso se puede ver en mis últimos poemas, donde el desencanto, la desilusión del mundo y de la vida, y el acabamiento, son más que evidentes.

La segunda razón podría ser mi trabajo de guionista de radio y especialmente de televisión, un trabajo absorbente, en el que tenía que escribir diariamente por obligación. Cuando se escribe por obligación, cuesta más escribir por devoción. Se le va perdiendo el gusto a la escritura y a las palabras; uno se siente, de algún modo, un mercenario de la lengua. Además, mi trabajo tenía el agravante de que me pagaban por escribir textos poéticos, mayormente; por lo que, con frecuencia, tiraba de ideas, sentimientos y emociones que me podrían haber servido a mí para mis textos, para mis poemas; pero que, para sacar adelante el trabajo, los fusilaba. Como dato, decir que durante mis años de guionista, treinta, he escrito miles de folios de los que no he aprovechado ninguno para mi propia cosecha.

Lo único bueno que ha tenido este trabajo, aparte de que me ha permitido ganarme la vida bastante bien y conocer de cerca a muchos de los personajes más “importantes” y famosos del panorama español e incluso internacional, es que, sin darme cuenta, me fue dando músculo literario. El hecho de escribir obligatoriamente todos los días me dio una facilidad para escribir que descubrí cuando dejé de trabajar oficialmente, en 2013. Tenía, además, como una necesidad física de escribir, la mano me pedía escribir; pero como el poeta estaba casi agotado, surgió el contador de historias, el narrador. Me di cuenta de que podía escribir un relato en una tarde, y una novela en un par de meses; solo necesitaba un tema, una idea, para que me saliera una historia casi sola. En 2011, tras catorce años de silencio editorial, publiqué el primer libro de esta segunda etapa, *Memorias de un antihéroe*, un libro de prosa autobiográfico, que fue como un intento para abrir boca. Desde entonces hasta hoy, he publicado un segundo libro de memorias, tres de relatos, más otro que está en imprenta, un libro de aforismos y dos novelas; y solo dos libros de poemas. En nueve años, he escrito y publicado diez libros,

la mayoría de ellos en prosa. Hoy siento que el poeta está muerto, aunque sigue dando coletazos, y que ha dejado su sitio a un narrador que, como narrador, y especialmente como novelista, no tiene otra pretensión, cuando escribe, que entretener los años que le quedan de la mejor manera que sabe y que más le divierte: escribiendo. He dicho alguna vez que mi género, como novelista, es el folletín; escribo novelas con la única pretensión de entretenerme y, si es posible, de entretener al posible lector. La poesía, era otra cosa; esto es literatura.

Ahora voy a comenzar mi lectura leyendo tres poemas para aclarar un poco posiciones y pretensiones, y situarme ya desde el principio. El primero se titula “Monsieur Salvago, poeta”:

Poeta, usted lo ha dicho, no doctor de la lengua  
—aunque sea compatible— ni erudito ni oscuro  
ratón de biblioteca.

Un hombre que ha vivido lo suyo, como todos,  
y que lo ha ido contando para entenderse un poco.

No un poeta mayor, de la talla del Dante  
—eso es mucho pedir en tiempos como estos

de prisa y vanidades—.

Un poeta menor que, si no grande, al menos  
peleó a su manera para intentar ser bueno.<sup>6</sup>

El segundo, ya de la última etapa, se titula “Epitafio”:

Mi problema fue acaso  
haber llegado demasiado pronto  
a descubrir que nada  
importa nada.  
Si no, me habría esforzado  
mucho más, habría puesto

---

6 *Ibid.*, p. 12 (*Variaciones y reincidencias*, 1985).

más pasión en la vida,  
en el arte, en el juego.

Sé que pude haber hecho  
bastante más de lo que hice,  
que pude haber vivido,  
haber escrito, haber amado,  
haber luchado y aprendido  
bastante más.

Pero, por más que hubiera  
aprovechado mis talentos  
al céntimo y hubiese  
ganado el mundo entero,  
¿de qué me habría servido?<sup>7</sup>

Y el tercero, “Sin pudor ni vergüenza”:

Otro de mis errores  
fue obstinarme en contar  
las cosas como eran,  
en mostrarme tal cual,  
desnudo, sin careta,  
sin tratar de ocultar  
mi cara verdadera.

En lugar de tapar  
mis vicios, mis miserias  
y mi incapacidad  
los canté en mis poemas.  
Me dediqué a hablar mal  
de mí —como si fuera  
mi enemigo mortal—  
sin pudor ni vergüenza.

---

7 *Ibid.*, p. 260 (*Una mala vida la tiene cualquiera*, 2014); combina dos lugares evangélicos: Mt 16, 26; 25, 14–30.

Otro de mis errores  
 —quizá el más garrafal—  
 fue creer que a la gente  
 le importa la verdad.

Y ahora, le voy a dar un repaso a la poesía completa. Voy a empezar con unos poemitas del primer libro que siento mío, en el que considero que ya he encontrado eso de lo que ayer hablábamos, la voz. Es decir, que empiezo a escribir sin forzar, empiezo a escribir sin pose, empiezo a escribir con naturalidad. Hay un poema que se titula “No despiertes al pájaro dormido”, que dice:

La escuela nacional con “cara al sol”  
 y queso americano incluidos,  
 los pantalones cortos, los soldados de plomo,  
 los chupasangres, el hombre del saco,  
 Roberto Alcázar y Pedrín, Diego Valor,  
 papá y sus recuerdos de la guerra,  
 mamá y sus peroles, sus misas,  
 sus rosarios, sus zurcidos,  
 Julio Verne, las pedradas, los nidos,  
 la abuela y sus historias de fantasmas,  
 los dolores de muelas, las castañas asadas,  
 el cisco reventando en el brasero...  
*Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes.*  
 No despiertes al pájaro dormido.  
 Cuando yo era pequeño,  
 todos los niños éramos franceses  
 (concretamente, de París).<sup>8</sup>

---

8 Poema inicial de *La destrucción o el humor* (1980); el verso 13 es cita de “Los jardines”, de Jorge Guillén: “Tiempo en profundidad: está en jardines. / Mira cómo se posa. Ya se ahonda. / Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia / De muchas tardes, para siempre juntas! / Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes” (*Cántico*, Barcelona: Seix Barral, 1998, p. 316).

Unos haikus:

La misma ausencia.  
Como calcada de otra,  
llega la noche.

Atiza el fuego.  
El alma, tan etérea,  
abriga poco.

Quemas la vida,  
y el humo del recuerdo  
te hace llorar.<sup>9</sup>

Y dos tankas.<sup>10</sup> Tanka “Del alba”:

Juro que es bella,  
aunque solo la he visto  
de vuelta a casa,  
borracho, sucio y ciego,  
y alguna vez de niño.

Y otra tanka, “Del sol de otoño”:

El sol de otoño  
es como una caricia,  
y se agradece.

---

9 El haiku, forma poética japonesa muy imitada en Occidente a lo largo del XX —en especial, pero no solo, entre poetas anglosajones, de Ezra Pound en adelante— con tendencia a temas triviales o de circunstancia y al juego sugestivo de las imágenes. Se asimila en español, aproximativamente, al patrón silábico de 5-7-5 sílabas (Agustín García Calvo, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora: Lucina, 2006, §§ 1678-1690).

10 Las tankas, formas arcaicas en el origen del haiku, se asimilan en español al esquema silábico 5-7-5-7-7 (*ibid.*, §§ 1691-1694).

Los jóvenes perdemos  
siempre la misma guerra.

La guerra del tiempo. Y un poema que, de algún modo, le da título al libro, *La destrucción o el humor*, que es una parodia del libro de Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor*; tengo entendido que no le gustó mucho al maestro. Se titula “Achaques de solitario”.

He pasado de largo casi siempre  
ante el amor, y eso algún día se paga.  
Cuántas veces me he dicho:  
—No hay prisa,  
ya le abriré mañana.

Pero mañana es hoy, y ahora sucede  
que cae la noche y sé lo que me aguarda:  
Mi habitación, la soledad y el frío.  
¿Comprende usted por qué sonrío?  
Solo el humor me salva.

Y del segundo libro, que se titula *En la perfecta edad*: título cogido del verso de Garcilaso, “en mi perfecta edad y armado”. Lo de *armado* me pareció un poquito excesivo, y lo dejé en “perfecta edad”.<sup>11</sup> La primera parte se titula “Esa chica se ha enamorado de ti”. Cuenta una historia de amor a medida que se va desarrollando. Sin darme cuenta, creo que estaba escribiendo casi una versión pop de las rimas amorosas de Bécquer. Digo sin darme cuenta porque el poemario salió con mucha naturalidad, sin premeditación y alevosía. Se abre con una cita precisamente de Bécquer que dice: “moviéndose a

---

11 Alude al verso 9 del soneto XXVIII de Garcilaso, confesión del poeta a Boscán de su rendición (tardía) al dios amor: “Sabed qu'en mi perfeta edad y armado, / con mis ojos abiertos, m'he rendido / al niño que sabéis, ciego y desnudo. / De tan hermoso fuego consumido / nunca fue corazón; si preguntado / soy lo demás, en lo demás soy mudo” (*Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 1981). *Perfecta* (en Garcilaso, edad ‘entrada’ o ‘cumplida’) puede —como también la parte de verso elidida— entenderse con segundas.

compás, como una estúpida / máquina, el corazón”.<sup>12</sup> Le sigue un poema “Prólogo”:

Le he contado mi vida,  
le he jurado mil veces  
que me espera el fracaso  
en más de siete frentes.

Que, por alguna causa,  
mantengo con la gente  
una discreta guerra.  
Y dice que me quiere.

Puede que no sea ciego  
el amor, pero es sordo.  
(Al menos, este).

[Uno]  
Es curiosa la vida. Hace solo unos meses  
no sabía de ti ni que existías.  
Ahora quién niega que te he visto siempre.

Es curiosa la vida. La exprimes, te la bebas  
y cuando piensas que ya estás de vuelta  
de casi todo, llega y te sorprende.

[Dos]  
Me recosté en tu cuerpo, mientras tú preparabas  
la comida. El contacto de tu piel bronceada

---

12 Versos 5–6 de la rima LVI: “Hoy como ayer, mañana como hoy, / y siempre igual! / Un cielo gris, un horizonte eterno / y andar... andar. / Moviéndose a compás como una estúpida / máquina el corazón” (Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, ed. Russell P. Sebold, Madrid: Espasa Calpe, 1989, p. 293–294). La cita encabeza la primera sección del poemario de Salvago, titulada “Esa chica se ha enamorado de ti”, quince poemas numerados del uno al trece, más un “Prólogo” y un “Epílogo”.

me despertó los tigres, dormidos un momento,  
y sentí que sus uñas me arañaban por dentro.  
Aunque era mediodía, nos fuimos a la cama.  
Luego, la casa olía a lentejas pegadas.

[Tres]

Conoces ya una parte de mis debilidades.  
Te he mostrado secretos que no muestro,  
si no es bajo tortura, a casi nadie.

Has visto que no soy tan bestia ni tan ángel:  
que tengo un corazón, como cualquiera,  
aunque a menudo lleve impermeable.

[Cuatro]

Alguna vez me has dicho: «Soy como un libro abierto».  
Perdona si no logro todavía  
descifrar ciertas páginas del texto.

Perdona si traduzco mal o si me equivoco.  
Avísame si no te va mi marcha,  
si hay que frenar o acelerar a fondo.

[Cinco]

Te has ido y me has dejado  
como un adolescente,  
con la boca encendida  
y la sangre caliente,  
esperando que vuelvas  
otra vez, para verme  
un instante en la inquieta  
luz de tus ojos verdes.

[Seis]

Desde que te marchaste no consigo que vuelva  
a reír el naranjo, en cuyas ramas  
ponías a secar mínimas prendas.

Pálidas las paredes del salón, aún se acuerdan  
de otras tardes, de ti, de otras mañanas,  
de otras noches más allá de la regla.

Desde que te marchaste se ha quedado de piedra  
esta casa de campo, donde fuimos,  
sin pretenderlo, escándalo de viejas.

[Siete]

Tengo guardadas fotos  
tuyas, sin papel kodak,  
pero mucho más claras,  
vivas, en la memoria.

Tengo guardadas fotos  
tuyas del primer día.  
Tengo todas tus caras,  
tus gestos, tus sonrisas.

Te tengo en jean, en ropa  
interior; en la cama,  
desnuda, y en la ducha,  
junto a mí, enjabonada.

Tomando el sol, bailando,  
mirándote al espejo...  
Tengo un álbum de fotos  
tuyas en el recuerdo.

[Ocho]

Ahora puede que envidie  
esa facilidad que mis colegas  
tienen para escribir versos sublimes.  
Sobre todo, cuando es amor el tema.

Alguno que conozco,  
por hablar de tu piel,

hablaría de la seda de la China  
—época Tang, supongo—. *Demasié.*

[Nueve]  
Enciendo un cigarrillo.  
La casa está serena.  
Se ilumina el recuerdo  
y revivo esa escena

cálida, en la que estamos  
tú y yo, sobre la cama,  
despiertos y abrazados.  
Interior. Madrugada.

El campo sigue fuera  
más oscuro y más vivo  
quizás. Es la primera  
vez que te has atrevido

a decirme te quiero.  
Y aunque finja que paso,  
detrás de mi silencio,  
te miro emocionado.

Y este, para terminar, que es un quiebro a una de las rimas de Bécquer:

[Doce]  
Me ha picado esta noche  
la mosca de los celos en la oreja  
y quisiera saber si estás en casa  
o con otro, corriéndote una juerga.

Aunque andes de puntillas,  
se despierta la fiera  
y uno que es liberal y no le importa  
lo que hagan con la vida, si es la ajena,

se vuelve suspicaz, mezquino, espía,  
 ve visiones, se amarga y se atormenta.  
 —*Es el amor que pasa.*  
 Pues que llame a otra puerta.<sup>13</sup>

Y pasamos al tercer libro, que es *Variaciones y reincidencias*, el título que luego cogí para mis poesías completas. Este libro ganó un premio de cuyo nombre no quiero acordarme, por el personaje, el premio Rey Juan Carlos I. Ya lo he borrado de mi lista.<sup>14</sup> Aquí hay un poema que se titula “Fábula”, que dice:

Era un muchacho inteligente  
 que prometía. En el colegio  
 sacaba nota y no era raro  
 que alguna vez fuera el primero.

Luego le dio por la bohemia,  
 la mala vida y por los versos.  
 Quiso probarlo todo y tuvo  
 hasta pasión de aventurero.

Durmió en las calles, vio países,  
 amó y le amaron como un juego.  
 Pasó de largo sin fijarse  
 ni preguntar si había regreso.

---

13 Recoge el verso final de la rima X: “Los invisibles átomos del aire / en derredor palpitan y se inflaman, / el cielo se deshace en rayos de oro, / la tierra se estre-mece alborozada. / Oigo flotando en olas de armonías / rumor de besos y batir de alas; / mis párpados se cierran... ¿Qué sucede? / —¡Es el amor que pasa!” (Gustavo A. Bécquer, *Rimas*, op. cit., p. 208–209).

14 *La hora nueva* —después titulado *Variaciones y reincidencias*— ganó la segunda edición (1984) del citado premio, concedido por el ayuntamiento de Marbella y publicado por la editorial madrileña Visor; el jurado estuvo compuesto por R. Conte, L. García Montero, F. Giner de los Ríos, J. R. Ripoll y L. A. de Villena. *El País*, 20–V–1984; <[https://elpais.com/diario/1984/05/20/cultura/453852006\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/05/20/cultura/453852006_850215.html)>. (Consultado el 14–3–2025).

Trató a la vida a latigazos  
 como si todo fuera eterno:  
 la juventud, las esperanzas,  
 las fantasías y los sueños.

Sin darse cuenta de que nadie  
 iba detrás, siguió corriendo.  
 Se quedó solo, dando tumbos  
 en la frontera entre dos tiempos.

“Un poco más sabios, un poco más ciegos”:

Cuando uno ya no es joven, se convence  
 de que el diablo sabe más por viejo,  
 y admite que los años nos enseñan  
 a distinguir la realidad del sueño.  
 Y, acaso, no. Quizá la vida solo  
 se nos muestra una vez —cuando tenemos  
 ojos para apreciarla— y luego vamos  
 olvidando su rostro y su secreto.

“La novela de un literato”:

Pude haber puesto  
 mis ilusiones,  
 para evitarme  
 complicaciones,  
  
 en otras metas  
 más inmediatas  
 y, sobre todo,  
 mucho más prácticas.

Pero había algo  
 que me atraía  
 —supe más tarde  
 que era poesía—

en las palabras  
de aquellos hombres  
de oscura vida  
y claro nombre.

Solo quería  
ser como ellos,  
pasar sus hambres,  
sentir sus miedos.

Vivir, en suma,  
en carne propia  
sus emociones  
y sus historias.

Dispuesto a todo,  
bajé al infierno,  
a mi inocencia  
le puse cuernos.

Reté a la vida  
para que fuera  
dura conmigo  
y me curtiera.

En esto, al menos,  
fue generosa  
la vida: palos  
me dio de sobra.

“Retrato”:

Habla poco, y a muy pocos  
se atreve a llamar amigos,  
pasa de largo si hay bulla,  
no visita a sus vecinos,

cruza la calle fumando,  
 siempre dentro de sí mismo,  
 viendo el mundo desde fuera  
 igual que quien lee un libro,

atrapado —sin salida—  
 en su propio laberinto,  
 pero ni sordo ni ciego  
 ni indiferente ni frío:

un solitario que vive  
 con una mujer y un niño.

*“Voy contra mi interés al confesarlo”:*<sup>15</sup>

Me quité del alcohol, y cualquier día  
 me quitaré de la poesía.

Comienzo a estar cansado de problemas,  
 de arriesgar demasiado en un poema  
 para sacar tan poco.

Estoy harto de andar, igual que un topo,  
 siempre escarbando dentro  
 —cada paso más cerca del infierno—,

mientras la vida pasa,  
 sobre mí, como un tren que se me escapa.

---

15 Título que retoma el primer verso de la rima XXVI: “Voy contra mi interés al confesarlo; / no obstante, amada mía, / pienso, cual tú, que una oda solo es buena / de un billete del Banco al dorso escrita. / No faltará algún necio que al oírlo / se haga cruces y diga: / “¡Mujer al fin del siglo diez y nueve, / material y prosaica!...” ¡Boberías! / ¡Voces que hacen correr cuatro poetas / que en invierno se embozan con la lira! / ¡Ladridos de los perros a la luna! / Tú sabes y yo sé que en esta vida, / con genio, es muy contado quien la *escribe*, / y con oro, cualquiera *hace* poesía” (Gustavo A. Bécquer, *Rimas*, *op. cit.*, p. 239–240).

“Magia de la lluvia”:

Si llueve, no importan  
distancia ni tiempo.  
Esté donde esté,  
el mundo es un pueblo

—mi pueblo—, una calle  
—mi calle—, una casa  
que guarda en su vientre  
de arena mi infancia.

Si llueve, mi madre  
regresa a los treinta  
y yo me acurruco,  
feliz, junto a ella.

Sobre la camilla,  
hay nueces y un libro,  
cerrado, de Verne.  
Mañana es domingo.

Y del otro libro, *Volverlo a intentar*, de 1989: un poema que se titula “Alguna de esas noches”:

Recuperar de golpe la inocencia primera,  
regresar a la calma del no ser  
o comenzar de nuevo en cualquier otro mundo  
(siempre será mejor).  
No ser nadie o ser otro.  
Cerrar los ojos y no abrirlos  
nunca jamás o abrirlos a otra luz.

Esta noche sin luna, por ejemplo,  
mientras las balas de la vida silban  
y en el balcón ondea inútilmente  
una bandera blanca.

“Un vividor retirado habla del deseo”:

En otro tiempo fue mi huésped,  
mi inseparable compañero,  
mi camarada. Compartía  
conmigo mesa, cama y techo.

Como al hermano que no tuve,  
le confiaba mis secretos,  
y él me llevaba de la mano  
por mundos mágicos y nuevos.

Me descubrió y abrió caminos  
en la frontera de los sueños.  
Me señaló ocultos tesoros  
sobre los mapas de los cuerpos.

Con él, la noche estaba llena  
de tentaciones y de vértigos.  
Con él, tenía sentido todo:  
el paraíso y el infierno

“La lucha por la vida”:

Presiento que no soy el mejor yo  
de todos los que quise ser y he sido.  
He conocido otros más hermosos,  
mejor amantes y mejor vividos.  
—Todos, sin excepción, mucho más jóvenes,  
prometedores y atractivos—.

No soy el mejor yo.  
Pero, al menos, aguanto y sobrevivo.  
Los demás, con sus sueños  
—cansados, derrotados, aburridos—,  
fueron cayendo  
uno tras otro en el camino.

“Primer amor”:

Le seguía los pasos como un perro,  
como un caniche fiel y abandonado,  
a debida distancia, por el gusto  
de verla, sin pedirle nada a cambio.  
Vigilaba su puerta y husmeaba  
el aire, para no perder su rastro.  
La buscaba y mi corazón latía,  
al verla aparecer, desafinado.  
La veía reír con sus amigas,  
pasear sus coquetos quince años,  
cruzar una mirada luminosa  
con algún indeciso enamorado.  
Le seguía los pasos por las calles,  
sin hacerme notar, disimulando...  
Hasta que ya mi hermana destrozada  
y harta de andar conmigo de la mano,  
me arrastraba a tirones hasta casa.  
Decía que mi juego era muy raro  
y que estaba hasta el gorro ya de ser  
niñera de un meón de cinco años.

“Retrato de joven con mochila bajando de un tren”

Caminó por la noche como si fuera suya.  
Alternó con bebedores solitarios, vagabundos  
y otra gente de mal vivir y de peor dormir.  
Fue donde el deseo y la ocasión lo llevaron.  
Atravesó fronteras.  
Durmió al raso, en cuartos de pensión,  
en habitaciones de recién conocidas,  
en estaciones de tren,  
en cabinas telefónicas.  
Dejó amigos y amores de unas noches  
en ciudades a las que prometió volver.  
Apuró cada trago como si fuera el último.

Sin sospecharlo, se acercaba  
cada vez más a este treintón cansado,  
sedentario y abstemio que lo observa.

“Momentos”:

En una vieja casa con sombras. En un pueblo,  
en sus trigales y sus eras.  
En alguna taberna de esta ciudad, de madrugada.  
De recogida, al alba.  
En la terraza de un café alguna tarde.  
En la butaca de un cine.  
En la penumbra de una discoteca.  
Bajo paraguas compartidos.  
En cuartos de amigos o de amigos de amigos,  
con posters y con música.  
En el pasillo de algún tren, asomado al paisaje...  
Alguna vez —al menos, un instante—  
me he sentido de acuerdo con la vida  
y la he amado sin reservas.

El próximo libro, *Los mejores años*, 1991. Creo que es el primer libro que escribí después de diagnosticarme que tenía diabetes, que tenía que dejar de fumar, que tenía que dejar muchísimas cosas, que tenía que llevar una vida regulada, hacer una rigurosa dieta, pincharme insulina antes de cada comida y demás. Entonces empecé a levantarme más temprano. Creo que fue el primer libro en el que escribía también de mañana, porque yo detesto la mañana, los sonidos de la mañana no los soporto. Empecé a escribir de mañana y empecé a escribir con otro sentimiento. El libro se abre con una cita mía que dice: “Aunque el recuerdo diga lo contrario, / aunque todo lo niegue, / estás viviendo los mejores años”. La ironía está siempre presente a lo largo de todo el libro y de toda mi poesía. Empezamos con el poema “Último retrato de juventud”. A mí, como a Manuel Machado, me gustan mucho los retratos y los autorretratos, porque van dejando constancia del paso del tiempo y de sus huellas:

Hace casi tres años que no escribo  
poemas, me abandono, apenas leo;  
no me cultivo ni me informo. Siento  
dentro de mí una especie de vacío  
que avanza —y no me asusta— como un río  
de lava; o mejor, como un desierto  
que va ganando más y más terreno  
al calcinado bosque, ayer tan vivo.  
Sueño poco. Deseo lo necesario.  
No tengo nada, y nada extraordinario  
espero en adelante. No disfruto  
del placer de vivir. Miro la vida  
con reserva y distancia. Cada día  
me consienten los años menos humos.<sup>16</sup>

“Después de la batalla”, un poemita breve:

Todo lo que perdí  
—la juventud, su brillo—,  
a cambio de este acuerdo  
de paz conmigo.

“Otra edad”:

Se me pasó la edad de ser poeta  
porque todo se pasa, es ley de vida;

---

16 Soneto-prólogo en asonante, que se añade a los ya citados, el trisílabo “Evocación y elegía” y el “Retrato” en versos octosílabos (precedentes en Manuel Machado y José Moreno Villa, entre otros: v. Marcela López Hernández, *El soneto y sus variedades*, Salamanca: Colegio de España, 1998, p. 57–62, 393–394 y 411–417). Con frecuencia asociado a los retratos, el soneto ganará presencia en libros posteriores: “Un joven maestro”, en este mismo libro; “Aquellos maravillosos años”, “Mis retratos de Dorian Gray” y “Cansancio”, en *Nada importa nada*; “Tristeza de domingo”, “Equívocos” y “Al poeta Fernando Ortiz...”, en *Una mala vida...*; “*The End*” (trunco), “Nirvana” y “Penúltimo retrato”, en *La vejez del poeta*.

aunque siga, por vicio o por querencia,  
 hablándole a un papel, la poesía  
 ya no es mi patria, ni mi territorio.  
 Solo regreso a veces, de visita,  
 como quien vuelve a donde fue dichoso.

“Jueves Santo”. Yo soy poco semanasantero y le he dedicado muy pocos poemas a estos temas religiosos. Aquí hay ciertos ecos de Luis Cernuda, *Et in Arcadia ego*.<sup>17</sup> Dice:

La misma luna, el mismo  
 perfume del naranjo  
 aromando las calles,  
 donde la vida estalla

en multitud de cuerpos  
 que se atraen y se buscan.  
 Calor de primavera  
 en la piel y en el aire.

Jóvenes incansables,  
 como entonces nosotros,  
 recorren la ciudad  
 borrachos de deseo

---

17 “También yo, la muerte, en el paraíso”; verso final de “Luna llena en Semana Santa”, en *Desolación de la Quimera* (1962): “Denso, suave, el aire / Orea tantas callejas, / Plazuelas, cuya alma / Es la flor del naranjo. // Resuenan cerca, lejos, // Clarines masculinos / Aquí, allí la flauta / Y oboe femeninos. // Mágica por el cielo / La luna fulge, llena / Luna de parasceve. / Azahar, luna, música, // Entrelazados, bañan / La ciudad toda. Y breve / Tu mente la contiene / En sí, como una mano // Amorosa. ¿Nostalgias? / No. Lo que así recreas / Es el tiempo sin tiempo / Del niño, los instintos // Aprendiendo la vida / Dichosamente, como / La planta nueva aprende / En suelo amigo. Eco // Que, a la doble distancia, / Generoso hoy te vuelve, / En leyenda, a tu origen. / *Et in Arcadia ego*” (Luis Cernuda, *Poesía completa*, op. cit., p. 517).

—jóvenes con inviernos  
de abstinencia, que sienten,  
como Aquel, que tampoco  
su reino es de este mundo—.

Los tambores recuerdan  
que se marcha al patíbulo.  
Ante llorosas vírgenes,  
con descaro, se besan

dioses que morirán  
—como el dios que ayer fuimos—,  
sin remedio ni culpa,  
en la cruz de los años.

Vamos ahora al libro *Ulises*, de 1996, publicado en Pre-textos; un poema que se titula “La vida”:

La vida se conoce a sí misma. No ignora  
que puede ser absurda, tediosa, insoportable,  
que su trato requiere infinita paciencia,  
resignación de santo, voluntad y coraje.

La vida nos conoce y sabe que no somos  
ni mártires ni héroes, que exige demasiado  
a cambio de contados y fugaces momentos  
de ilusión, que terminan en muerte y en fracaso.

La vida se conoce y nos conoce y sabe  
que no somos de piedra para aguantarle tanto,  
que nos sobran motivos para coger la puerta  
—la vida nos conoce—, y nos ata con lazos.

Aquí hay algunos de los poemas más largos del libro; además del “Ulises”, dedicados a mi infancia en mi pueblo, que por ser demasiado largos no voy a leer. Leo este, que se titula “Fábula”:

En sus mejores sueños de muchacho,  
 en los más exaltados, se veía  
 como el protagonista de una historia,  
 oscura, de fracaso y resistencia.  
 Un digno perdedor que con distancia  
 e ironía encajaba la derrota,  
 cantada, de la vida.

Un hombre, al fin,  
 bastante parecido a este que hoy  
 lo observa al otro lado del espejo.

La moraleja de este cuento advierte  
 que hay que tener cuidado con los sueños  
 porque, a veces, resulta que se cumplen.

Un jueguecillo, “La destrucción o el humor”:

Ardió mi juventud, y de aquel fuego  
 salí viejo y quemado.

Cómo sentir respeto y mucho menos  
 amor por una vida  
 que me había estafado...

Era la destrucción  
 o el humor. La ironía,  
 al quite, vino a echarme un capotazo.

“Atrapados”:

El callejón es ancho como el mundo  
 y no hay salida. Larga  
 y poderosa es la asfixiante mano  
 que todo lo corrompe:  
 hombres o cosas, conciencias o mares.

Tires por donde tires,  
estás cogido:  
la bolsa o la vida.

Leo “Divagaciones sobre un tema”:

La madurez debe ser esto,  
este cansancio, esta desgana,  
este saber, ya de antemano,  
que nada sirve para nada.

La claridad que nos despierta  
a una inclemente y gris mañana,  
la claridad que ahuyenta sueños  
de juventud, y nos desalma.

Este abandono, esta renuncia  
al ideal y a la esperanza,  
este vender al dios que fuimos  
por bagatelas y migajas.

Dejarlo todo para luego  
—amigos, vida, libros, causas—  
porque otras cosas que no amamos  
están ahí y nos reclaman.

Sentir el tiempo, sobre uno,  
como una losa o una espada,  
y ver que el tiempo se nos va  
de entre las manos, que se acaba.

Ceder las riendas, que el deseo  
hasta ayer mismo gobernaba,  
a otros jinetes más prudentes,  
notar que el cuerpo no acompaña.

Que no nos sigue, porque sabe  
que todo exceso aquí se paga,  
vivir con freno y con bocado  
—sobrevivir es la palabra—.

La madurez debe ser esto,  
comprender cosas que espantaban  
vistas de lejos, comprender  
que uno está preso en una trampa.

Salimos de este libro y llegamos a *Nada importa nada*. Todos estos libros que hemos visto son de la primera etapa y ahora vamos a *Nada importa nada*, publicado catorce años después, en 2011. Leo “Divino tesoro”, que también es un juego y una referencia:<sup>18</sup>

La juventud pasó.  
Bien está lo que acaba.  
No volvería a ser joven  
ni aunque me lo pagaran.

¿Echar a andar de nuevo  
por la senda trillada  
de los sueños ilusos  
y las verdades vagas?

¿Empezar otra vez  
con las viejas batallas

---

18 A la muy conocida “Canción de otoño en primavera” de Rubén Darío, incluida en *Cantos de vida y esperanza* (1905): “Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer” (*Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Madrid: Aguilar, 1961, p. 743–745). Uno de los últimos versos reenvía al título de un poema de Jaime Gil de Biedma, “No volveré a ser joven”: “Que la vida iba en serio, / uno lo empieza a comprender más tarde”, *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez; intr. James Valender, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, p. 230; con otros ecos en Salvago (“Aquellos maravillosos años”, *infra*).

y sus viejas heridas?  
¿Volver a las andadas,  
  
a la noche, al infierno,  
al gusto por la mala  
vida? ¿Hacer de todo,  
lo que es comedia, un drama?

¿Volver a alimentarme  
de mitos y falacias,  
de modas y movidas,  
de palabras gastadas?

¿Llevar sobre los hombros  
la fastidiosa carga  
de ser interesante,  
original?... ¡Qué lata!

¿Confiar, como ayer,  
en la vana esperanza  
de que todo será  
mejor en el mañana?

¿Tener toda la vida  
por delante —tan larga—,  
con lo que uno ha pasado  
para ir medio pasándola?

La juventud se fue.  
Bien está lo que acaba.  
No volveré a ser joven,  
a Dios gracias.

Continúo con “Imágenes”:

Para María sigo siendo aquel  
adolescente, tímido y callado,

que no encontraba nunca la ocasión  
ni la manera de coger su mano.

Para Carmen —que, para su sorpresa  
y sin remotamente sospecharlo,  
fue la tumba de mi virginidad—,  
una curiosa anécdota y un chasco.

Para Manuela, nadie —yo no creo  
que me recuerde—. Un cerdo, para Amparo,  
que jugó con su joven corazón  
a romperlo en pedazos.

Para Marta, supongo que el peor  
amante que ha tenido. Un mamarracho,  
para Julia, que tras jurarle amor  
eterno, se marchó a comprar tabaco

y no volvió. Para Marisa, el sueño  
de alguna que otra noche de verano.  
Una estrella fugaz, para Teresa,  
que en su pequeño cielo brilló un rato.

El amor de su vida, y de la mía,  
mientras duró, para Isabel. Un raro,  
para Cristina. Para Elisa, el tipo  
que despertó su piel, en cuyos brazos

descubrió los secretos del placer  
y los misterios del amor profano.  
Para Pilar, un chulo que se hartaba  
de beber a su costa. Para Charo

—que caminó conmigo, cuando andaba  
cuesta abajo y sin freno—, un desahuciado...  
Para todas, igual que para mí  
cada una de ellas, alguien, algo

que ya no existe más que en el recuerdo,  
 un plano congelado del pasado  
 que no cambia, madura, ni envejece,  
 por el que pasa el tiempo sin tocarlo.

Imágenes ya muertas del que fui,  
 según las circunstancias y los años,  
 que aún perduran, borrosas y amarillas,  
 como viejos retratos.<sup>19</sup>

“Rima”:

Me escuchas y me dices, complacida:  
 —Tú sí que me conoces.  
 No te engañes, querida.  
 No te conozco porque te conozca.  
 Si te conozco es porque me conozco.

Cuando se ha conocido a un ser humano  
 —probablemente—  
 se ha conocido a todos.

“Haiku con estrambote”:

Cayó la noche,  
 pesada como un fardo,

---

19 Los repertorios de la memoria que nutren el poema adoptan con frecuencia, como aquí, una estructura enumerativa, en la que la imagen (fotográfica) puede convertirse en principio de ordenación: “No despiertes al pájaro dormido”, “*Alone again*” o “Glorieta de los Lotos”, en *La destrucción o el humor*; “Siete” (“Tengo guardadas fotos”), de *En la perfecta edad*; “Paseo por el recuerdo”, en *Variaciones y reincidencias*; “Al dorso de una vieja fotografía”, “Cuadros de una exposición” o “Momentos”, en *Volverlo a intentar*. Las evocaciones de estructura narrativa cobran fuerza a partir de *Los mejores años* (“Una historia trivial”, “Verano y humo”), *Ulises* (“El porche”, “El pueblo”) o *Nada importa nada* (“Romance”, “Cerca del cielo”).

sobre nosotros,  
y vimos las estrellas.

“Los sueños”:

No nos dejan vivir y no se dejan  
ser vividos.

Los sueños  
miden y empequeñecen  
la realidad: no hay rostro,  
caricia o paisaje  
que puedan compararse  
con los soñados.

Nada  
satisface al que sueña.

Rodeado de frutos, como Tántalo,  
el soñador se muere de hambre y sed.

“Aquellos maravillosos años”:

Que la vida dolía  
yo lo aprendí muy pronto.  
Quizá por eso anduve tantos años  
huyendo de la vida, como loco.

Ciego, para no ver lo que sabía  
que iba a ver nada más abrir los ojos;  
borracho, para no mirar de frente  
su impenetrable rostro.

Para poder vivir en paz, sin miedo,  
para animarme, me lo bebí todo.  
—Solo así conseguí, en algún momento,  
ser feliz y gozar la vida a fondo—.

Pero el sueño de la razón es sueño  
y engendra monstruos.

Y vamos a ir terminando... Vamos a entrar en el último libro publicado como tal, *Una mala vida la tiene cualquiera*, de 2014. Empezamos con “La poesía”, lleva una cita de Jorge Luis Borges, un haiku: “La vieja mano / sigue trazando versos / para el olvido”. Dice:

Ver que a nadie le importa,  
después de tantos años,  
lo que a ti te importaba,  
hasta ayer mismo, tanto.

Seguimos con “La lluvia”:

Llueve, tras los cristales,  
como cuando eras niño,  
con la misma nostalgia  
de un vago paraíso.  
Llueve igual que entonces,  
pero cuánto ha llovido  
desde entonces... La lluvia  
—que, como Borges dijo,  
sucede en el pasado—,  
cae sobre los tejados  
diciéndote lo mismo.<sup>20</sup>

---

20 Alude al soneto “La lluvia”, en *El hacedor* (1960): “Bruscamente la tarde se ha aclarado / porque ya cae la lluvia minuciosa. / Cae o cayó. La lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado. // Quien la oye caer ha recobrado / el tiempo en que la suerte venturosa / le reveló una flor llamada *rosa* / y el curioso color del colorado. // Esta lluvia que ciega los cristales / alegrará en perdidos arrabales / las negras uvas de una parra en cierto // patio que ya no existe. La mojada / tarde me trae la voz, la voz deseada, / de mi padre que vuelve y que no ha muerto” (Jorge Luis Borges, *Poesía completa*, Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 125).

Y el poema más famoso, que está en todas las redes, repetido mil veces, yo qué sé, una barbaridad, con miles de *likes*; pero que, en la mayoría de los casos, se lo adjudican a Julio Cortázar. Se titula “Como se quiere a un gato”:

Amar a las personas  
como se quiere a un gato:  
con su carácter y su independencia,  
sin intentar domarlo,  
sin intentar cambiarlo,  
dejando que se acerque cuando quiera,  
siendo feliz  
con su felicidad.

“La noche es joven, pero yo no”:

Pasan alegres, en pandilla,  
cargados de botellas  
para sus ruidosos  
botellones. La fiesta  
los llama. Es el pretexto  
para la borrachera  
—y, con fortuna, para  
follar, última meta—.  
Ellos, un poco gansos,  
casi en la adolescencia,  
con sus patosas bromas,  
sus oscuros problemas.  
Ellas, con sus vestidos  
mínimos —más despiertas—,  
con sus ojos de niña,  
sus pinturas de guerra.

La noche es joven, dicen,  
pero yo no. Por eso,  
los miro desde fuera.

“Otro epitafio”:

Una mala noche  
la tiene cualquiera  
y cien, y doscientas,  
y doscientos días,  
y un año, y ochenta.  
Una mala vida  
la tiene cualquiera

Hay muchas coplas y muchos epigramas, haikus, mucha variedad. Hay tres poemas, “En la infinita calma de Dios”, muy metafísicos... Pero voy a leer un poema que escribí tras la noticia de la muerte de mi amigo Fernando Ortiz; lo escribí de un tirón. Es un soneto en asonante, como casi siempre. Se titula “Al poeta Fernando Ortiz, en la otra vida”:

Te imagino vagando en la infinita  
región donde el voraz reloj del tiempo  
se para porque tú ya eres eterno  
—eterno cada instante de tus días—.  
Empiezas a vivir en la otra vida,  
allá donde nos dicen que está el cielo  
y el infierno. Te veo ante Dios, sereno,  
o ante la nada, que todo aniquila.  
Lo oculto, al fin, bajo esa luz gloriosa,  
se ilumina y se abre —*así es la rosa*—  
y no hay misterio para ti, Fernando.  
Estás dentro de él. Conoces todas  
las respuestas, pero te falta algo:  
recado de escribir para contarlo.<sup>21</sup>

---

21 Fernando Ortiz (1947–2014), poeta, ensayista, editor de parte del epistolario de Cernuda y de la poesía de Pablo García Baena, crítico (*La estirpe de Bécquer*, Sevilla, 1985). Publicó una decena de poemarios —entre ellos, *Recado de escribir*, 1990— reunidos en *Vieja amiga (Poesía 1975–2008)*. Junto a Emilio

Y del último libro, que no se ha publicado como tal, un libro inédito en libro, que salió en las poesías completas de 2019 con el título de *La vejez del poeta*, un poemita que dice:

Ay, poesía,  
cómo me he complicado  
por ti la vida.

“Consejos para ti mismo”

No posar, no fingir,  
aunque Pessoa diga  
que somos fingidores  
los poetas —la cita  
aclara que el dolor  
fingido no es mentira—. <sup>22</sup>  
Que no sea un adorno  
vano la poesía,  
sino respiración,  
naturaleza, vida.  
Escucharte a ti mismo  
mucho más que a las musas.  
Conversar con el hombre  
que dentro de ti habita.  
Rechazar, corregir  
hasta que el verso diga  
lo que debe decir,

---

Barón, Salvago le dedicó la antología (colectiva) titulada *Tiempo al tiempo* (1978–2020), Almería, 2021.

- 22 Alude al conocido poema de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. // E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm. // E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração”; “Auto-psicografia” (1932), en <<http://arquivopessoa.net/textos/4234>>. (Consultado el 14-3-2025).

lo que quieres que diga.  
Y lo más importante:  
no escribir tonterías.

“La mujer de mi vida”: este, de algún modo, sigue el modelo, aunque no fielmente, de la estrofa del poema de Manuel Machado dedicado a la mujer de Verlaine, que es un poema que a mí, en principio, no me gustaba, pero a medida que lo voy leyendo más me parece impresionante, “La mujer de Verlaine”, precioso.<sup>23</sup> Leo “La mujer de mi vida”:

La mujer de mi vida tiene los ojos verdes  
como las esperanzas no cumplidas. Es fuerte.  
Puede parecer frágil, pero con todo puede.

---

23 “La mujer de Verlaine... Una buena alsaciana, / con cabellos dorados y mejillas de grana, / una fruta primera y apetitosa y sana. / Lejano hogar..., lejano campo, sobre el que flota / la niebla, apenas por las luces rota / de un túbio sol... Paisaje bueno y santo, / visto en sueños, a través del rocío y el llanto, / en las mañanas tristes y opacas de París. / En el hotel del Barrio Latino, maloliente; / mañanas de color de agua con aguardiente, / bajo un aborrecible cielo de algodón gris... / Lejano hogar desde la cárcel dura, / donde aquel pobre loco escribió su Cordura / y, al son de sus cadenas, abominó del Mal. / Hogar lejano y sano, llorado en las mezquinas / tardes embalsamadas de hedor de medicinas, / en las horribles salas del fétido hospital. / Campo verde cuajado de amapolas, / lejano paraíso con dos figuras solas: / Ella y Él, y el encanto que los unió a los dos... / Pero aquella figura de hombre tenía un nombre / y arrebató la gloria la figura del hombre... / Y ser feliz, y artista, no lo permite Dios. / La mujer de Verlaine, una buena alsaciana, / con cabellos dorados y mejillas de grana / y los ojos azules de la dicha lejana”. Según Salvago, Manuel Machado es “uno de los poetas mejor dotados de la lírica española —pocos con un registro más amplio y con un oído más fino que el suyo—, que con frecuencia se dejaba llevar por la facilidad”. Ha publicado en la red *Cabe la vida en un soneto* (2017), una antología personal “sin folklorismos, sin flamenquerías, sin excesos modernistas ni parnasianos y sin arlequinismos parisinos que nos impidan ver el bosque de su mejor poesía”; ve en *El mal poema* (1909) el “germen de buena parte de la poesía moderna española, al inaugurar una nueva manera de entender la lírica, incorporando, frente al retoricismo hueco, el lenguaje callejero y el tono urbano, irónico y coloquial” (<<https://www.facebook.com/profile.php?id=100076407786573>>). (Consultado el 3-7-2023).

Aunque el dolor la tumbe, no se queda en la cama  
ni en los días de fiesta. No deja de hacer nada  
que deba hacer. Es seria; es decir, responsable.  
Delante de los suyos, para ella, no hay nadie,  
y, con verlos felices, podría ser feliz.

Es leal sin esfuerzo, fiel por naturaleza.  
Sabe soñar y sueña con los pies en la tierra.  
No habla mal de la gente y no sabe mentir.

Razona y lo analiza todo. Es perfeccionista,  
pero no porque vaya de perfecta y de lista,  
sino porque le gusta hacer las cosas bien.

Es tierna y cariñosa, aunque ya no se fía  
y se cierra, temiendo que le abran otra herida.  
No ha sido nada fácil la historia junto a mí.

El trabajo, los líos, el estrés, el dinero,  
el obsesivo tiempo que robaban los versos...  
Y pasaban los años y pasaba otro tren.

Yo no sé qué habría sido de mí sin ella.  
El desastre que soy, el desastre que era,  
aguanta todavía porque ella ha estado ahí.

La mujer de mi vida tiene los ojos verdes  
como las esperanzas no cumplidas. Es fuerte,  
pero la vida es dura, y aprieta, y ya no puede.

Y un poema dedicado a mi gato, que es mi gran compañero de  
estos diecisiete últimos años, aunque yo me considero su abuelo. Se  
titula “Zombi, mi gato negro”:

Que trae mala suerte, dicen del gato negro.  
Para mí fue una dicha que llegaras, pequeño,  
negro como la noche, cálido, suavecito,

a vivir con nosotros como el más consentido.  
Aunque fue algo traumática la primera impresión  
—yo entonces de los gatos tenía mala opinión,  
por no llamarlo fobia, desconfianza o miedo;  
no era, en el fondo, más que desconocimiento—,  
desde que me ganaste no imagino vivir  
sin verte, sin oírte, sin tus caricias, sin  
esa forma tan tuya de hacernos compañía  
como si no estuvieras, pero que tanto abriga.

Cómo vivir sin ti durmiendo en mi regazo  
mientras leo o escribo, y sin tus arañazos.  
Si supieras lo mucho que has templado esta casa,  
las malas vibraciones que has ahuyentado, tantas  
tensiones relajadas con un meneo de cola  
o poniendo esas caras tan engatusadoras.  
Las mejores sonrisas de estos años te debo,  
y solo tú consigues que despierte riendo.  
Para mí es un orgullo que comas de mi mano  
y que me consideres abuelo, padre, hermano...  
Alguien de tu familia de quien fiarte, a medias,  
porque tu confianza total jamás la entregas.

Ni siquiera sospechas lo importante que eres  
—aunque sé que los gatos lleváis en los genes  
el recuerdo tatuado de un pasado divino—,  
pero sin ti esta casa no sería lo mismo.  
Le faltaría todo lo que de ti la llena:  
tu genio, tu elegancia, tu gracia, tu inocencia,  
esas miradas brujas, fijas, como si vieras  
en la penumbra cosas que solo tú detectas,  
tus andares de sheriff o de fiera al acecho  
—tan cómicos—, tu orgullo, esos sustos tremendos  
que nos das si te escondes en un nuevo escondrijo  
y nos desesperamos temiendo que te has ido.

Friolero, dormilón, pasota, independiente,  
 pero también mimoso y tierno, cuando quieres.  
 Quién podía pensar, cuando os temía tanto,  
 que un día giraría mi vida en torno a un gato,  
 que llegaría a casa con la ilusión de verlo,  
 que sería feliz si él estaba contento,  
 que dormiría tranquilo viéndolo sano y fuerte,  
 que no soportaría la idea de su muerte,  
 y que mi buena suerte —el tópico es un cuento—  
 fue el día que entró en casa Zombi, mi gato negro.<sup>24</sup>

Vamos a buscar alguno más, para ir terminando, aunque después de este repaso voy a leer dos o tres de lo último que he escrito. Leo este “Penúltimo retrato (Tras una relectura de *Luces de Bohemia*)”:

A punto de cumplir setenta años,  
 muy cansado y muy viejo —aunque por fuera  
 no se me vea tan mal—, bastante harto  
 del mundo y su esperpéntica tragedia,  
 sin esperanza ni ilusión, asqueado  
 de ver que el personal no tiene enmienda  
 —que somos lo que somos, mala gente  
 que escupe su veneno y *va apestando la tierra*—,  
 y que la vida no da más de sí  
 tampoco, porque no es justa ni es buena,  
 viendo la muerte como la salida  
 a tanta iniquidad y desvergüenza,  
 despierto, en medio de esta pesadilla,  
 me veo en tu espejo, amigo Max Estrella.

---

24 Más acá de “Les chats” de Baudelaire y de sus “prunelles mystiques”, la figura del gato ocupa lugar destacado en la poesía de Emilio Barón, un escritor amigo (Fernando Ortiz, Javier Salvago y Emilio Barón, *Tiempo al tiempo*, op. cit., p. 121–124; p. 136).

Y termino leyendo unos cuantos poemas inéditos, los últimos que he escrito Empiezo con este otro soneto trisílabo titulado “La vida”:

Empresa  
fallida,  
la vida.  
Qué espesa.

Qué dura,  
qué larga  
y amarga  
tortura.

Tediosa,  
costosa,  
molesta.

Adusta,  
Injusta...  
Impuesta.

Seguimos con “La felicidad”:

El verano, la vida  
sin deberes ni escuela.  
Las mantas en el suelo  
a la hora de la siesta.

El agua helada y clara  
de una dichosa alberca  
—y el burrito en la noria  
dando vueltas y vueltas—.

Los palos en los charcos  
para atrapar libélulas.  
Las bolas o canicas  
rodando por la tierra.

Recién regado el cine,  
abierto a las estrellas,  
y en sus sábanas blancas  
mil sueños y quimeras...

Mayor felicidad  
no conocí que esa.

“La infancia”

El ogro, la bruja,  
el hombre del saco.  
La muerte, el infierno,  
la culpa, el pecado.

La escuela, el maestro,  
las burlas, los palos.  
Los locos que pasan  
riendo y cantando.

La soga en el cuello  
del desesperado.  
El cuartel —los hombres  
que entran señalados

por algún vecino,  
y salen temblando—.  
Las calles oscuras,  
los cuartos cerrados.

Los muertos que duermen  
en el camposanto,  
—sus lúgubres sombras  
de noche vagando—.

El miedo a los monstruos  
que acechan debajo

de la cama, el miedo  
dentro del armario.

Terrores nocturnos,  
diurnos espantos.  
Y era el paraíso  
cuando la evocamos...

Bendita memoria,  
que olvida lo malo.

### “Viejos”

A través de los ojos  
de un viejo, mira un niño,  
un hosco adolescente,  
un joven aturdido,  
un hombre desganado  
en medio del camino.

A través de los ojos  
de un viejo, miran todos  
los que ese viejo ha sido.

### “*De vita beata*”<sup>25</sup>

Pequeño gorrión  
humilde, que no espera  
la admiración de nadie,  
y dichoso se entrega

---

25 Retoma el título de uno de los últimos poemas de Gil de Biedma: “En un viejo país ineficiente, / algo así como España entre dos guerras / civiles, en un pueblo junto al mar, / poseer una casa y poca hacienda / y memoria ninguna. No leer, / no sufrir, no escribir, no pagar cuentas, / y vivir como un noble arruinado / entre las ruinas de mi inteligencia” (*Obras. Poesía y prosa, op. cit.*, p. 251).

a vivir otro día  
 su prosaica existencia  
 —comer, volar lo justo,  
 cuidar la descendencia—,

sin llamar la atención,  
 para que nadie quiera  
 tenerlo en una jaula,  
 preso por su belleza,

por sus canoros trinos  
 o sus plumas de seda.  
 Que otros busquen la vana  
 adoración, que crean

que por sus dulces cantos  
 o su hermosa apariencia  
 serán los más queridos,  
 y que será una fiesta

su vida, que tendrán  
 siempre, sin más molestia,  
 llenos sus comederos  
 de alpiste y agua fresca.

Esa será su cárcel,  
 por dorada que sea.  
 Humilde gorrión,  
 que libre salta y vuela.

“Al final del túnel”, un soneto esta vez consonante:

La luz. La trascendencia. La belleza.  
 El misterio. La gracia inagotable.  
 Lo divino y sagrado. Lo insondable.  
 Lo que está más allá de la certeza.

Lo que no entenderá nuestra cabeza  
porque no cabe en ella. Lo intocable.  
Lo que no es ni medible ni palpable.  
Lo primigenio y limpio. La pureza.

Lo ideal. Lo perfecto. Lo soñado.  
Lo prometido. El cielo. Lo esperado.  
La cumbre. El fin. La última morada.

Lo que le da sentido al sinsentido  
de existir. El Leteo, el dulce olvido.  
La eternidad... La oscuridad... La nada.

Y “Últimas voluntades”, que es el último poema que he escrito:

Morir en paz a su debido tiempo,  
sin prisa, y que al morir se acabe todo.  
Que no exista otro mundo ni otra vida.  
Que sea la muerte el fin. El polvo al polvo.

Que no haya más infierno ni más cielo  
que los que aquí viví. Que la conciencia  
se olvide de juzgar y de juzgarme.  
Que nada la atormente y la remuerda.

Que este ajeteo continuo del cerebro  
se pare. Que no piense ni imagine.  
Que no quiera saber. Que no pregunte.  
Que no indague ni busque ni porfíe.

Que no haya más dolor ni sufrimiento  
ni más odio ni amor. Que nada y nadie  
duela, conmueva, dañe, hiera, importe.  
Que el olvido piadoso al fin se trague

cuando fui y cuanto fue. Que ni el más leve  
recuerdo de la vida y su delirio

me siga. Que se borre para siempre  
todo lo que en la tierra llamé mío.

Que me acoja la nada en su frío vientre  
y me conceda el dulce sueño eterno.  
No vivir, no existir, no rendir cuentas  
nunca más. Buen final para este cuento.

(Y si toca subir de fase en otra  
dimensión, que sea virgen, sin pasado,  
sin memoria, sin el pesado lastre  
de la vida vivida y su cansancio).

Y esto fue todo.

#### DIÁLOGO CON EL AUDITORIO

M. Olmos.— Muchas gracias, Javier, muy bien, magnífica lectura, magníficos poemas nuevos también; no se puede esperar más para leer las terceras *Variaciones*...

J. Salvago.— Pues va a ser el final, porque no pienso publicar otro libro de poemas. Todo lo que vaya saliendo, va para *La vejez del poeta*. Y. luego, cuando ya se esté terminando todo, que lo publiquen.

M. Olmos.— En fin, ya sabes, Jorge Guillén también decía que había terminado, y luego hubo *Y otros poemas*...

J. Salvago.— Sí, sí; pero de lo que no tengo idea es de publicar otro libro de poemas.

[Guionista en radio y televisión]

Youssef El Alaoui.— Siento curiosidad por su faceta de guionista de Jesús Quintero, *El Loco de la Colina*.

J. Salvago.— He sido de más gente; pero básicamente, treinta años con Jesús.

Y. El Alaoui.— ¿Y escribir algo sobre esa experiencia?

J. Salvago.— Ya ha salido en el segundo volumen de las memorias. En *El purgatorio* hablo bastante de la cosa. Como en aquel tiempo estaba un poquito resentido con Quintero, sale bastante mal. Ahí hablo bastante de ese trabajo y de lo que hace ese trabajo en mi obra, que la anula casi totalmente como poeta. Yo dejo de escribir durante catorce años para mí cuando me meto ya a trabajar de guionista en serio. Después de las poesías completas del 97, el siguiente libro de poemas lo publico diecisiete años después. Porque el trabajo de guionista era absorbente: escribir diariamente textos, reflexiones y cuestionarios, luego, irte a la sala de edición y editar las entrevistas, hacer el programa de principio a fin. Porque nosotros hacíamos entrevistas de una hora y media, aproximadamente, y luego se quedaban en quince o veinte minutos, la esencia de la entrevista. Y editábamos de manera que no se notara el más mínimo corte, como si no se hubiese tocado. Luego la gente la veía y decía: “qué natural, qué bien”. Había quienes pensaban que el programa era en directo... Incluso hacíamos que gente que no hablaba demasiado bien hablara bien, les quitábamos todas las muletillas, todos los errores, las dudas.... Era manipulación, pero manipulación buena; para que se entendiera mejor lo que se tenía que entender. Incluso algún entrevistado nos mandó alguna botella de vino en agradecimiento porque no se imaginaba que hablase tan bien.

M. Olmos.— Quintero, pero no solo Quintero; con muchos otros periodistas, en la radio, en la televisión, un conocimiento extenso de los medios. Lo dijiste ayer, no me extraña que haya gente que te persiga para ver dónde tienes los papeles de tus guiones.

J. Salvago.— Incluso me ofrecen continuamente colaboraciones, que yo normalmente rechazo porque, como estoy jubilado, no puedo ganar mucho más dinero si quiero conservar la pensión. Si puedo ganar la pensión y el sueldo base; pero si me paso del sueldo

base, no. Y tampoco quiero volver otra vez ahora a contratarme ni a ser autónomo ni nada de eso. Yo no necesito tampoco mucho dinero, me conformo con poco, tengo el piso pagado y con muy poco ya tengo suficiente. Además, como no salgo... Me ofrecen bastantes cosas. De hecho, he aceptado una colaboración; pero porque es muy cómoda: son dos folios al mes. Me los pagan, aunque no se lean, y me los pagan muy bien. Yo empecé como guionista cobrando mil pesetas el folio, y ahora cobro mil euros el folio. Hay gentes que me insisten. Pero la verdad es que, cuando terminé, terminé muerto, terminé absolutamente quemado de los medios. Yo ahora mismo no encuentro un personaje que me interese para nada entrevistarlo. Ha bajado mucho la calidad de los personajes. El panorama no me interesa para nada.

M. Olmos.— En *El purgatorio*, el segundo tomo de las memorias, citas bastantes discursos de Quintero, pero que son discursos tuyos.

J. Salvago.— La mayoría eran míos, claro. Quintero leía lo que le poníamos delante. Pero lo leía como nadie.

Y. El Alaoui.— Entonces, lo que él leía, era simplemente lo que le daban; lo que él ponía, digamos, era su personalidad.

J. Salvago.— Que no es poco; porque yo he trabajado con otra gente, y no hay color. Un texto mío lo hace Quintero, o lo hace cualquiera, y no hay color. Lo bueno de Quintero es que leía el texto tal cual, leído perfectamente, y parecía que lo estaba improvisando. No solo ponía la personalidad, ponía la intención, el tono, el guiño y, además, tenía criterio. Él no leía nada que no le gustara ni con lo que no estuviera de acuerdo. Y tenía muy buen gusto y mucho criterio. No era un loro. Se expresaba él mismo a través de los textos que escribíamos para él o para su personaje.

Y. El Alaoui.— Esas pausas que hacía...

J. Salvago.— Los famosos silencios, que a veces eran intencionados. Otras porque se quedaba en blanco y no sabía qué decir

después de haber escuchado algo inesperado, emocionante o sorprendente. Y también porque quería que el entrevistado se sintiera incómodo y soltara lo que no estaba dispuesto a soltar... Quintero tenía el don de la comunicación. Le bastaba abrir la boca y decir buenas noches para que la gente atendiera. Esa capacidad la tienen muy pocos comunicadores. Y luego es cierto que usaba los cuestionarios, pero no era un loro, como ya he dicho, sabía entrevistar mejor que nadie, era un maestro de la entrevista. Tú tienes un cuestionario por delante y haces una pregunta. Si el personaje te da una respuesta interesante y con posibilidades, tú sigues por ahí y te olvidas momentáneamente del cuestionario. No vas a ser tan torpe, como la mayoría de los entrevistadores de ahora, de irte a la siguiente pregunta del cuestionario sin repreguntar ni expresar las posibilidades de la respuesta anterior. Y Quintero no solo sabía entrevistar, sino que además tenía la capacidad de que la gente se abriera y se confesara con él.

M. Olmos.— Pero ¿tenías clichés o estilos o fórmulas de Quintero que utilizabas en esos guiones? Porque cuando se leen en *El purgatorio*, no suenan a ti; se sabe que estás tú detrás, y se puede ver en algún momento, pero suenan a Quintero.

J. Salvago.— Nosotros lo hacíamos todo para un personaje, *El Loco de la Colina*, entonces tenías que ponerte en su piel. Yo escribía, sobre todo al principio, cosas para *El Loco* que no creía y ni siquiera pensaba. *El Loco de la Colina* tenía una manera de expresarse y una retórica que no iban con mi estilo. Pero también es verdad que yo me lo fui trayendo a mi terreno, metiéndole un poco más de carne, de verdad, de naturalidad. Le di un poco más de cuerpo, lo bajé un poco de las nubes. Todos los guionistas sabemos para quién escribimos. Si yo escribo para Iñaki, sé que estoy escribiendo para Iñaki Gabilondo; si escribía para Encarna Sánchez, que hasta llegué a escribir para Encarna Sánchez, sabía para quién estaba escribiendo. Yo no escribía para mí, escribía para *El Loco*, un personaje que era la idealización de Jesús Quintero, lo que Jesús Quintero quería ser. Quintero se identificaba con *El Loco* hasta el punto de que tú le hacías una entrevista a Jesús Quintero y te contestaba como *El Loco*

*de la Colina*, no te contestaba como Jesús Quintero. Se sabía de memoria todas las reflexiones.

M. Olmos.— La voz del *Loco* se puso encima de la voz de Jesús Quintero, o acabó poniéndose.

J. Salvago.— Jesús Quintero vivía para *El Loco*. *El Loco* era tanto, que él tenía siempre miedo de decepcionar, de no estar a su altura. Por eso se preparaba las entrevistas como si fuera un programa. Tú le hacías una entrevista, como decía, y tenías que mandarle los cuestionarios. Los cuestionarios se trabajaban como se trabajaba un programa del *Loco*. Y entonces, si le hacías una pregunta que no estaba prevista, pues te largaba la respuesta que tenía pensada. Pero eso estaba bien porque tenía patente de corso. Como era *El Loco*, podía salirse por peteneras y no pasaba absolutamente nada. Podíamos hacer lo que fuera. Como era *El Loco*, se le aguantaba y se le admitía todo. Y además, si metía la pata, la gente siempre buscaba una explicación: “¿qué habrá querido decir?”... Y lo que había querido decir es que se había equivocado.

Y. El Alaoui.— Estás rompiendo mi imagen del personaje.

J. Salvago.— ¡Pero es que la cosa era así! El azar también crea. Es importantísimo saber sacarle provecho a los errores y a los imprevistos. Mira si no la penicilina. Nació de un descuido. También se crea con eso, con los errores, con los fallos, con las limitaciones, dándole la vuelta a todo, dándole una intención y un sentido, potenciándolo. Nosotros llegamos a hacer conscientemente dos minutos de silencio en televisión, con lo que cuesta eso en dinero, solo como experimento, para joder y para ver el aguante del público. La gente lo idealiza todo, cree que todo es puro y perfecto. Yo soy muy poco mitómano, no me creo casi nada. Pero, bueno, como ya he dicho, el silencio cumplía la función más importante: sacarle al entrevistado los secretos que no quería contar. Porque si le haces una pregunta incómoda a un personaje y en lugar de esperar a que te conteste, le abres la puerta haciéndole la pregunta siguiente, se te ha ido vivo. Pero si tú te quedas en silencio, esperando, lo estás obligando a que hable,

porque hay seis cámaras enfocándolo, y miles o millones de espectadores esperando a ver qué es lo que dice. Y eso inquieta mucho. Era un “truco”, para hacer que la gente contara lo que no quería contar. Y eso era lo que solía pasar en las entrevistas de Quintero, que los entrevistados salían con la sensación de haber dicho cosas que no querían decir o incluso que no les convenía decir. Pero, bueno, a veces la entrevista iba tan bien, el entrevistado daba tanto juego de manera natural y se creaba tal complicidad que, después de las primeras preguntas, no era necesario echar mano del cuestionario. Esto solía suceder, sobre todo, con las mujeres. Quintero desplegaba sus dotes de seducción, que eran muchas, y la entrevista derivaba en una suerte de elegante galanteo.

[Sobre leer, escribir y la vocación poética]

Lina Iglesias.— Yo tenía también una pregunta, Javier, sobre lo que dijiste antes, justamente que estabas obligado a escribir, después de tu trabajo: has dejado de escribir poesía, más o menos; pero tuviste la necesidad, casi física, de la mano, algo muy físico, corpóreo, y eso me interesa mucho. No solo algo mental, sino que el cuerpo te lo pidió.

J. Salvago.— Totalmente. Tú estás acostumbrado diariamente a escribir, y paras, no tienes la obligación de escribir; pero el cuerpo te lo está pidiendo. Es como, por ejemplo, cuando dejas de beber: cuando dejé de beber, a mí el cuerpo me estaba pidiendo que, por lo menos, hiciera el gesto de llevarme el vaso a la boca, y lo hacía continuamente, aunque en lugar de alcohol estuviera bebiendo té o tila. Bebía té igual que si estuviera bebiendo cubatas. Te lo pide el cuerpo, la necesidad física de seguir escribiendo. Y, sobre todo, el músculo. A mí mi trabajo me dio mucho músculo para escribir. Antes, ni siquiera me imaginaba llegar a escribir una novela. No me veía con fuerzas para ese esfuerzo. Pero después de treinta años escribiendo diariamente por obligación, ya tenía músculo para enfrentarme a lo que fuera. Y además, una facilidad enorme. Ahora mismo, solo necesito una idea para

desarrollar lo que sea. Diariamente, me levanto y me siento delante del ordenador a escribir.

L. Iglesias.— ¿Escribes con el ordenador ahora?

J. Salvago.— Sí. Ahora mismo, si escribo a mano, a los cinco minutos no sé lo que he escrito, no distingo mi propia letra, no sé leer mi letra. Pero sí, como decía, es eso, la necesidad física de escribir.

L. Iglesias.— ¿Es una adicción, o qué?

J. Salvago.— Sí. Yo soy adicto por naturaleza, me engancha a todo lo que toco. Y ahora mismo, estoy enganchado más que nunca a escribir. Hay momentos, que son los momentos un poco más tranquilos digamos en ese aspecto, que van desde que mandas un libro a una editorial hasta que sale. No estás para otra cosa, estás en eso, esperando las pruebas, haciendo las últimas correcciones... Luego, los tiempos del editor no son tus tiempos: te crees que ya debería salir y no sale; estás en un estado de espera que no te permite dedicarte a otra cosa. Son los tiempos que yo veo más inútiles para crear. Los tiempos de espera de un nuevo libro.

M. Olmos.— ¿Y de leer? ¿Lecturas habituales? ¿Mucho, poco? ¿Local, extranjero, poesía, prosa?

J. Salvago.— Ahora últimamente leo en PDF, porque leo en lectura en voz alta. El otro día me bajé el PDF de *El paraíso perdido* de Milton, y me parecía que estaba viendo una película magnífica, una película que yo no sé cómo no se ha hecho todavía con él una grandísima película de extraterrestres... Es magnífico, magnífico, esa primera parte es impresionante. Porque ya me da un poco de pereza meterme a escribir guiones, pero ahí hay un peli-culón enorme. Cosas así son las que leo o releo ahora. También me bajé, hace poco, a Céline, *Viaje al final de la noche*; que la primera parte debería ser obligatoria en las escuelas para quitarles a los niños la tontería de la guerra. Es impresionante el alegato contra la guerra. Como *Sin novedad en el frente*, la novela de Remarque.

He visto la nueva película y es una maravilla en ese aspecto. Esos libros y esas películas deberían ponérselos a los niños en las escuelas, para que se les quiten los rollos del belicismo, el patriotismo, el heroísmo, para que se den cuenta de verdad de la miseria y el horror de la guerra.

Sabina Marco Azcárate.— ¿Cuándo y por qué empezó a escribir? ¿Tiene alguna historia como esas típicas de niños que escriben todas las noches en un diario...? ¿Cómo surge la necesidad de escribir?

J. Salvago.— Pues no sé, surge de manera natural, supongo... Yo antes bromeaba y decía que empecé a escribir porque como no sé pronunciar la erre, no me gustaba hablar. Para mí era un corte, en el colegio, no saber pronunciar la erre; en Francia no sería tan problemático, pero en España... Empecé a escribir porque empecé a leer con intención de escritor o de poeta, aunque yo siempre me acuerdo leyendo, desde muy niño enganchado a los cómics o a los tebeos, como los llamábamos nosotros. En mi casa había unos soberaos llenos de trastos abandonados y cubiertos de polvo. Allí me encontraba libros que iba rescatando de su abandono. Las *Rimas* de Bécquer, cosas así, que me descubrían que aquello tenía que ver conmigo, que me hablaban a mí con una voz que reconocía. Esos libros fueron despertando mi inquietud literaria. Pero quizá el momento en el que deseé ser escritor fue una tarde de verano escuchando a un primo mío que vivía en Sevilla y que iba a Paradas a pasar el verano. Era un poquito mayor que yo, pero me adelantaba en todo porque era un niño de ciudad y yo un niño de pueblo. Y una tarde, estábamos sentados en los jardines, y empezó a contarme la historia de un estudiante ruso que con un hacha mataba a una vieja. Era *Crimen y castigo*. Me lo contó tan bien que yo me dije, escuchándolo: quiero ser escritor. Aquello me impresionó. Pero yo, más que escritor, me sentía poeta. Es curioso, pero a mí siempre me ha atraído el malditismo, la mala vida. Nunca he querido ser un poeta laureado, sino un poeta maldito, atormentado, fracasado. Y eso lo iba encontrando en algunas rimas de Bécquer, en su propia vida, en algunos poemas del Manuel Machado de *El mal poema*. Luego en Rimbaud y demás. En ese malditismo era donde me iba encontrando poco a poco,

en esa mala vida, en esa presentida bohemia. Así que me creí poeta, porque para llegar a ser poeta hay que creerse que uno lo es, y empecé a imitar a todos, a Federico García Lorca, a Antonio Machado, a Juan Ramón, a todo el que acababa de leer. Pero como estaba aislado en un pueblo, y en aquellos tiempos no era como ahora que, con internet, te metes en Facebook y te puedes hacer amigo de todos los poetas que quieras, y puedes tener acceso a poetas importantes incluso. Como no era así, me sentía aislado, no conocía a nadie que me guiara, y entonces iba dando palos de ciego. Me iba a la biblioteca, en mi pueblo había una biblioteca muy buena que me la leí casi entera. Cogía un libro así, al azar. Las obras completas de Giovanni Papini, por ejemplo, que es un escritor magnífico para mi gusto, que ahora está como muy olvidado. Allí estaban todos sus libros: *Los amantes de Sofía*, *Gog*, *El libro negro*... Y Papini me iba descubriendo nombres, como Knut Hamsun, el autor de *Hambre*, que fue un libro que me impresionó. De ahí me llevaba a Nietzsche o a Goethe y su *Fausto*... Me iba descubriendo nombres, porque era muy enciclopédico. Escribió dos libros de memorias, *Un hombre acabado*, la primera parte, que creo que fue uno de los libros que me influyeron. Luego *El segundo nacimiento*, que ya no me gustó mucho, porque ahí ya se convierte al catolicismo, ya se hace bueno, deja de ser el rebelde que a mí me fascinó. En aquellos años leí muchísimo. Ya digo que me leí toda la biblioteca de mi pueblo. Ahora no leo apenas. Pero en mi época de formación me lo leía todo, todo: todos los poetas, todos los escritores rusos, todos los escritores franceses, todos los ingleses... Pero así, un poco a lo loco.

[Personalidades, poder]

S. Marco Azcárate.— De todas las personas a las que ha conocido en su trabajo, a las que ha podido entrevistar, ¿quién ha sido la que más le ha impresionado?

J. Salvago.— Esa pregunta me la hacen mucho como guionista, y suelo contestar: el *Risitas*... Es un poco epatar, pero digo el *Risitas* porque los demás digamos que me los sé, no me sorprenden, son lo

que se espera de ellos. Y el Risitas siempre me sorprendía con algo nuevo. Más en serio, podría decir Borges; pero le hicimos una entrevista no muy buena de la que no estoy muy contento, aunque, como era de esperar, dijo algunas cosas sustanciosas y divertidas, y nos dejó un eslogan: “Horchata sí, gazpacho no”. Le pregunta Quintero que si había probado el gazpacho, y le dice: “Con escasa fortuna”. Y Quintero: “Pues en Andalucía hemos vivido casi toda la vida gracias al gazpacho”. “Pues lo siento mucho por los andaluces”. Y al final termina diciendo: “Horchata sí, gazpacho no”. Pero no, no fue la gran entrevista que le podíamos haber hecho porque además fue una de las últimas. Y, bueno, es que hemos entrevistado a todo el mundo. Hay una cosa: cuando tú grabas una entrevista y te vas a editarla a la sala de edición, estás atento a cada palabra, a cada gesto, a cada duda, a todo; y te vas dando cuenta de las falsedades, de la hipocresía, de la poca consistencia, algunas veces, de gente de la que esperabas más. Te das cuenta de la cantidad de tonterías y de tópicos que se dicen. Y empiezas a corregir, a limar, a cortar. Sin embargo, el Risitas, cada vez que lo escuchábamos, nos hacía reír con algo nuevo. Era inagotable, no se acababa nunca. Un personaje por el que nos han criticado mucho, que parecía tonto, pero que tenía la inteligencia de la calle, de los pícaros. En general, me impresionaron más los personajes de la cárcel, cuando hicimos *Cuerda de presos*. Ahí sí que había carne y a veces hasta sangre, mucha sangre.

S. Marco Azcárate.— ¿Por qué le impresionaron tanto?

J. Salvago.— Porque eran más auténticos, porque estaban pagando una condena y hablaban con completa libertad: “yo he matado a cinco, pero lo estoy pagando”; y te lo contaban sin pudor y sin miedo.

S. Marco Azcárate.— Una pregunta no sé si muy pertinente: ha dicho que escribió para Encarna Sánchez. Encarna Sánchez, como ese personaje casi mitológico que es en la crónica rosa, ¿era tan siniestro, en el cara a cara, como parece?

J. Salvago.— No, en el cara a cara, no; porque toda esta gente son encantadores de serpientes, cuando te quieren encantar, te encantan. Cara a cara, no. Pero sí, era un personaje con muchos cristalitos en el estómago. Un personaje siniestro, temible, sí. Tenía mucho poder. Pero, bueno, conmigo tuvo un trato casi exquisito, quizás porque yo no admito otro trato. Quintero en su vida se ha atrevido a decirme nada, ni una palabra más alta ni nada; al contrario, era yo el que le reñía a él, a veces. Y Encarna también me trataba con deferencia. Pero, vamos, que sí. Me habló un día de uno de sus más fieles trabajadores y me dijo: “Es como un perro”. Quizá lo dijo como un piropo, porque esta gente valora mucho la fidelidad de sus empleados. Pero a mí me sonó fatal. Trabajar con ella fue una experiencia rara, porque además hicimos un programa de televisión que fracasó. Ella ya había hecho televisión en Sudamérica, y se creía que sabía más que nadie de tele. Todas estas gentes se creen que son los mejores, que lo saben todo de todo. Y entonces llegó a televisión a demostrarlo. De hecho su programa se titulaba *Y ahora, Encarna*. Es decir: ahora llego yo y os vais a enterar de lo que es hacer televisión. Y empezamos a hacer el programa, pero falló. Falló porque quizás en televisión se le veía lo que no se le veía en la radio, los cristalitos y la mala leche. Y la audiencia no respondió. Y date cuenta de cómo han cambiado las cosas: se le criticó muchísimo que diera paso sibilinaamente a anuncios de televisión. Ella terminaba de entrevistar a Severo Ochoa, por ejemplo, y decía: “Y ahora, este hombre se merece un olé”; y entonces salía el anuncio de un famoso aceite que decía: “Olé, olé, olé, olé, olé”. Ahora te meten la publicidad a cañonazos, y nadie dice nada. Hasta los mismos presentadores están dando una noticia, y al momento te están vendiendo un jamón. Date cuenta de cómo estaba la sensibilidad de la gente en aquel tiempo que ese mínimo guiño comercial, era para destrozarse a un profesional que lo hiciera. En aquel tiempo los profesionales se respetaban: cómo iba a hacer un periodista con credibilidad un anuncio... Pero ahora, el dinero manda. Dinero, dinero y más dinero. Me lo llevo de aquí y me lo llevo de allí.

S. Marco Azcárate.— ¿No ha tenido la oportunidad de conocer a Felipe González?

J. Salvago.— Claro que lo conocí, lo entrevistamos muchas veces, estuvimos hasta en Moncloa.

S. Marco Azcárate.— Y en persona, ¿es igual de carismático?

J. Salvago.— A mí hace tiempo que dejó de parecerme carismático, aunque sí creí mucho en él cuando el “Cambio”... Pero bueno, es piscis, y yo soy piscis, y sé hasta dónde puede llegar un piscis cuando uno de los dos pececitos se descontrola. Aznar también es piscis. O sea, es un peligro ser piscis en el gobierno. No voten a un piscis, porque pueden ser muy buenos y muy malos. Tienen las dos caras.

S. Marco Azcárate.— ¿Y el rey Juan Carlos, que ha mencionado antes?

J. Salvago.— El rey Juan Carlos..., me dieron el premio “Rey Juan Carlos I”, pero no tuve digamos el privilegio de verlo de cerca ni de saludarlo. Quintero, sí. A Quintero lo saludaba cariñosamente cuando lo veía. El perro que tenía Jesús, Calma, el *Perro verde*, fue un regalo de Juan Carlos. Era un perro real.

[Cine y recuerdos de infancia]

M. Olmos.— ¿Y de cine? Porque se ve que te gusta, y has escrito también sobre cine; en *Memorias de un antihéroe* hay un par de recuerdos infantiles de sesiones de cine, y una película que, por lo visto, te impresionó bastante, con una copla, no me quedó muy claro...

J. Salvago.— *El caso de Lucy Harbin* [*Strait Jacket*, dir. William Castle, 1964], de Joan Crawford, que hacía de loca. La coplita decía: “Lucy Harbin / cogió un hacha, / dio a su marido / cuarenta hachazos, / cuando vio lo / que había hecho, / dio a su amiguita / cuarenta y uno”. Eso lo cantaba un coro de niñas. Pero bueno, era impresionante, aquella Joan Crawford, con aquellos collares que sonaban cuando iba con el hacha... Al final se descubre que es la hija, porque Lucy Harbin —vamos a contarle— está en el manicomio y, cuando

sale, vuelven los asesinatos, y entonces pues volvemos a escuchar los collares, y vemos la silueta de Lucy Harbin en la sombra con el hacha y demás; pero al final se descubre que la que vuelve a matar no es Lucy, es su hija, que fue testigo de niña del crimen de su madre y se quedó traumatizada. Ahora se viste como su madre, con los collares y la peluca y se dedica a matar a hachazos... Magnífica, así en blanco y negro, oscura, tenebrosa; perfecta.

M. Olmos.— ¿Viste mucho cine entonces?

J. Salvago.— Vi todo el cine, yo entraba gratis, porque ponían la cartelera anunciando las películas en la puerta de mi casa. Yo diría que desde los cuatro o cinco años, me cogía mi hermana, que tenía dos años más que yo, y nos íbamos de la mano al cine todas las noches, fueran las películas de mayores, de menores, o de lo que fueran; nos lo tragábamos todo. Todo. Y viendo una película, sobre una novela de Eugenio Sue, *Los misterios de París* [*I misteri di Parigi*, dir. Fernando Cerchio, 1957], en la que salía un tipo que mataba por los subterráneos esos del Sena, un tío con un sombrero que mataba a la gente con un cayado; y viendo esa película me entró a mí una cosita en la garganta, que me ha acompañado durante toda la vida; una salivita que me dejaba mudo. Aquella noche me fui a mi casa asfixiándome, sin poder respirar. Desde entonces se me quedó esa cosita y por eso carraspeo siempre. Cuando en clase había que leer en voz alta y veía yo que se me acercaba la hora me echaba a temblar. Y cuando me decía el maestro: “Siga usted, Salvago”, me venía esa salivita y no podía seguir; y muchas veces me iba llorando, un drama tremendo, tremendo.

M. Olmos.— ¿Y ahora, ves cine?

J. Salvago.— Estuve mucho tiempo que no, ahora lo veo en Netflix y estas cosas, que te lo agotas en un momento, porque hay muchas películas pero son malísimas casi todas. Hice una cosa, que está mal, que fue que me metí en las plataformas de estas pirata, y entonces me lo veía todo, además de estreno; películas buenas todas. Pero entonces me dijo un amigo que entiende un poco de esto: ten

cuidado, porque por ahí te meten de todo, y es verdad, aparte de que te meten toda la pornografía y todos los anuncios de juego, te pueden tener fichado y cualquier día, te pueden hacer algo. Entonces ya he empezado a meterme en cosas legales, como Netflix. Y no es lo mismo, no es lo mismo. Entonces salía *El irlandés*, me veía *El irlandés*, salía *Érase una vez en Hollywood*, todo, todo, todo lo que salía, me lo veía todo. Y ahora no. Hay muy pocas películas en Netflix que merezcan la pena. Series, también. Sí, ahora estoy viendo mucho cine otra vez.

M. Olmos.— Se ve bien en ti la fuerza de la imagen.

J. Salvago.— Y luego he escrito muchos guioncitos, lo que pasa es que no he hecho ninguna película. Empecé a hacer guiones para mi hijo, porque como él es director de cine; pero él, no quiere nada mío, no quiere nada. Basta que yo le diga algo, me dice que no. Él, sus cosas. Pero, de algún modo, él me ha hecho, sin darme cuenta, que yo escriba los cuentos que escribo; porque a él le gusta el terror, su género es el terror. Entonces, como yo empecé a hacerlo para él, empecé por eso. Pero entonces me di cuenta de que ese era también mi mundo, porque el mundo de mi infancia está lleno de terrores, y de terror.

M. Olmos.— Es impresionante, en *Memorias de un antihéroe*, la constancia de los miedos.

J. Salvago.— Es que en aquella época, en los cincuenta, era terrible, porque además te quedabas sin luz, hacía un poquito de viento, llovían cuatro gotas y se iba la luz, tenías que estar con velas y candelas toda la noche. Y se hablaba de la guerra continuamente, las historias de la guerra, y las historias de fantasmas; que se ha visto un fantasma, que han removido las tumbas en el cementerio... Y luego, nosotros teníamos la Pantasma, un personaje típico de mi pueblo que aparece en *La matanza de Collejas*. La Pantasma era alguien, muchas veces hombres, pero también mujeres, que se echaba una sábana por encima para asustar a la gente y quitarlas de las calles para poder ir a visitar a su querida o a su querido. La gente se asustaba, y

durante unos cuantos días se encerraban en sus casas y dejaban que camparan a sus anchas. Lo que pasa es que a los tres o cuatro días se envalentonaban y salían a la caza de la pantasma, con palos y con lo que fuera. Yo de chiquitito intervine en la “cacería” de una pantasma.

S. Marco Azcárate.— ¿Y cuál fue el resultado de la cacería?

J. Salvago.— Salió corriendo y desapareció. Supongo que era un tío en aquella ocasión. Pero está en mi libro. *La matanza de Collejas* empieza con la historia de una pantasma que muere al caerse por un barranco cuando lo persigue el pueblo. Unos años más tarde, treinta exactamente, hay una horrible matanza. La vida, que da muchos temas, y muchos disgustos.

#### BIBLIOGRAFÍA

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*, ed. Russell P. Sebold, Madrid: Espasa Calpe, 1989.

BORGES, Jorge Luis, *Poesía completa*, Barcelona: Debolsillo, 2018.

CERNUDA, Luis, *Poesía completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona: Barral, 1977.

DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Madrid: Aguilar, 1961.

GARCÍA CALVO, Agustín, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora: Lucina, 2006.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 1981.

GIL DE BIEDMA, Jaime, *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez; intr. James Valender, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

GUILLÉN, Jorge, *Cántico*, Barcelona: Seix Barral, 1998.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Obra poética*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 2005.

LEÓN, fray Luis de, *Poesías completas. Propias, imitaciones y traducciones*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia, 2001.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela, *El soneto y sus variedades*, Salamanca: Colegio de España, 1998.

ORTIZ, Fernando, *La estirpe de Bécquer. (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Sevilla: EAU, 1985.

—, *Vieja amiga. Poesía 1975–2008*, Córdoba: Almuzara, 2008.

—, Javier Salvago y Emilio Barón, *Tiempo al tiempo. Antología poética 1978–2020*, Almería: Edual, 2021.

PESSOA, Fernando, *Arquivo Pessoa. Obra édita*; <<http://arquivopessoa.net/>>.

*Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers, Madrid: Cátedra, 1991.

“Rencontres poétiques en Normandie, 1”; en línea: <<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/06-rencontre-avec-le-poete-javier-salvago-paradas-1950/>>.

SALVAGO, Javier, *Memorias de un antihéroe*, Sevilla: Renacimiento, 2007.

—, *El purgatorio. Memorias 1978–2000*, Sevilla: Renacimiento, 2014.

—, *El miedo, la suerte y la muerte*, Madrid: Huerga y Fierro, 2015.

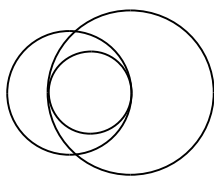
—, *Hablando solo por la calle*, Sevilla: La Isla de Siltolá, 2016.

—, *No sueñes conmigo*, Sevilla: La Isla de Siltolá, 2017.

—, *Variaciones y reincidencias. Poesía (1978–2018)*, Sevilla: Renacimiento, 2019.

—, *La matanza de Collejas*, Sevilla: Renacimiento, 2021.

—, *La primera que lo llamó Alain Delon*, Sevilla: Renacimiento, 2023.



## DYNAMIQUES DE LA VOIX DANS LA POÉSIE ESPAGNOLE (1975-2025)

Le présent ouvrage rassemble les interventions, débats et lectures qui ont eu lieu autour de la question de la voix en poésie lors des « Rencontres poétiques en Normandie », organisées en 2023 et 2024 par l'université de Rouen Normandie et l'université du Havre (laboratoires ERIAC, UR 4705 et GRIC, UR 4314) avec la collaboration du laboratoire CELIS (UPR 4280) de l'université Clermont-Auvergne.

En el presente volumen se recogen las conferencias debates y lecturas que tuvieron lugar sobre la cuestión de la voz en poesía durante los “Encuentros poéticos en Normandía”, organizados en 2023 y 2024 por la universidad de Rouen Normandie y la universidad de Le Havre (laboratorios ERIAC, UR 4705; y GRIC, UR 4314) con la colaboración del laboratorio CELIS (UPR 4280), de la universidad de Clermont-Auvergne.