

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.¹

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.² 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*”.³ 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.⁴

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”.⁵ 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.⁶ 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.⁷ 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”.⁸ 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”.⁹ 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”;¹⁰ 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.¹¹ 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, traduciciéndolo 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.¹²

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. | ¹³

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>
(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.¹⁴~~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 >

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, |

~~ayudado~~ **enfocando** con una linterna. |¹⁵

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> (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.