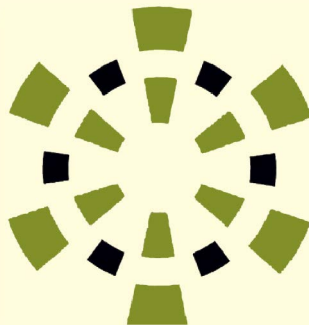


# RHYTHMICA

## REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA



### EL POETA EN SU VOZ: MODELOS DE EJECUCIÓN Y EJEMPLOS DE EJECUCIÓN

JUAN FRAU  
Universidad de Sevilla

Año XV  Número 15

## **EL POETA EN SU VOZ: MODELOS DE EJECUCIÓN Y EJEMPLOS DE EJECUCIÓN**

### **THE POET'S VOICE: DELIVERY DESIGN AND DELIVERY INSTANCE**

JUAN FRAU

Universidad de Sevilla

**Resumen:** En estas páginas se pretende analizar una serie de registros sonoros en los que los propios autores recitan sus poemas, y confrontar la lectura que hacen con algunos aspectos métricos, rítmicos y prosódicos. Se quiere así, en última instancia, indagar sobre la relación que existe entre los modelos de verso, los ejemplos de verso, los modelos de ejecución y los ejemplos de ejecución.

**Palabras clave:** modelo de verso, ejemplo de verso, modelo de ejecución, ejemplo de ejecución, pausa versal.

**Abstract:** In these pages we intend to analyze a repertoire of sound records in which the authors themselves recite their poems. We will compare their reading regarding some metrical, rhythmic and prosodic aspects. In the final analysis, our aim is to investigate the relationship between verse design, verse instance, delivery design and delivery instance.

**Keywords:** verse design, verse instance, delivery design, delivery instance, metrical pause.



**L**as teorías literarias del siglo xx han ido tomando una evidente derrota en la que han ido quedando atrás elementos que una vez fueron imprescindibles en cualquier acercamiento a la literatura. La víctima más evidente ha sido la instancia del autor, marginado ya de manera notable y explícita por los nuevos críticos en la década de los treinta y cuyas exequias celebró más tarde con gran eco y repercusión Roland Barthes, a finales de los años sesenta. La propia obra, principal objeto de estudio por parte de todas las perspectivas formalistas de la crítica literaria, ha experimentado una marginación más o menos evidente cuando el crítico ha preferido adoptar de manera prioritaria ciertos criterios sociológicos y políticos, o cuando ha caído en los métodos de estudio sistémicos o de la llamada ciencia empírica.

No sería exacto afirmar que estos últimos planteamientos sean por completo ajenos a la métrica, puesto que el verso forma parte, en última instancia y de modo objetivo, de ese sistema que se quiere describir, y la forma de construir el verso no tiene tampoco por qué ser ajena a ciertas posturas ideológicas propias de su tiempo, de manera que también habría de ser tratada, de algún modo, dentro de su campo de estudio. Parece claro, no obstante, que todos estos enfoques son, en su conjunto y por razones obvias, los menos proclives a preocuparse de los elementos rítmicos y de las características más técnicas y estructurales de la versificación.

De los acercamientos a la literatura que se tienden a englobar bajo el marbete de extrínsecos o trascendentes, tal vez sean aquellos que ponen el foco en el lector los que más interés podrían encontrar en los asuntos rítmicos o, invirtiendo la fórmula, acaso sean estos asuntos los más productivos e interesantes para quienes se dedican al estudio de la métrica.

Aunque las diversas teorías de la recepción, bien asentadas sobre sus raíces hermenéuticas, se fijan de modo especial en las maneras que tiene el lector de interpretar los sentidos latentes o potenciales del texto, bien podrían dedicar algo de su atención a la manera *física* que tiene el lector de *ejecutar* la lectura. Y no nos referimos ahora a algo que, en efecto, es casi un lugar común en los presupuestos esenciales de la estética de la recepción: el hecho de que las condiciones materiales en las que se lleva a cabo la lectura condicionan la experiencia lectora e incluso determinan en buena medida las reacciones del lector y la cualidad de su goce estético. Nos referimos más bien a la realización fonadora del texto, a la aportación de la propia voz y de la entonación, ya sea en voz alta, en el ejercicio de lo que tradicionalmente se ha conocido como recitación o declamación, o en la lectura que se llama *silenciosa*, aunque en un sentido estricto sólo lo es para quienes observan al lector desde fuera y, efectivamente, no oyen nada. En la mente del lector –en su cerebro–, sin embargo, se producen las imágenes acústicas asociadas a cada signo gráfico, y resuenan todos los ecos fónicos que descansan en la rima, en las aliteraciones, o en la misma entonación que se quiera dar a los versos.

No hace falta insistir en el hecho, experimentado por cualquier lector de poesía en verso –que es la mayor parte de la que se ha escrito–, de que –por más que pueda ser recomendable, eso sí– no es necesaria la fonación para captar la riqueza eufónica de un poema. Si los autores teóricos convienen en que la esencia de la lírica es de índole marcadamente oral, las estrategias lectoras tienen sobradas herramientas para reproducir los matices de esa oralidad con la simple operación del pensamiento.

Es en este marco teórico en el que pueden abordarse los conceptos que propone Jakobson de *modelo de ejecución* (*delivery design*) y *ejemplo de ejecución* (*delivery instance*)<sup>1</sup>, ya bien asentados en la teoría métrica, aunque no tan tenidos en cuenta como

<sup>1</sup> JAKOBSON, Roman: “La lingüística y la poética”, en T. A. Sebeok (ed.): *Estilo del lenguaje*. Madrid: Cátedra, 1974, pp. 149-153; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: UNED, 1988, pp. 83-93; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: UNED, 2014, pp. 36-38.

sus correspondientes en el nivel de la producción: el *modelo de verso*, tradicionalmente llamado *metro* y el ejemplo de verso, en donde hallaría su asiento el *ritmo*. El modelo de ejecución y el modelo de verso quedarían en el terreno de la abstracción, en tanto que los otros dos conceptos, los ejemplos de verso y de ejecución, se manifiestan tras la acción individual del poeta y del lector, respectivamente.

Es muy escasa la atención que se ha prestado desde el ámbito académico a los ejemplos de ejecución, algo que, en todo caso, resulta por completo comprensible; el interés que pueda tener la interpretación concreta de un poema, desde el punto de vista fónico y por parte de un lector particular, se ha limitado en casi todas las ocasiones al intento de explicar ciertos fenómenos de zeuxis y azeuxis<sup>2</sup> o de ilustrar cuál sería la acentuación correcta en un determinado verso. De ahí el uso del espectrograma y el oscilograma por parte de metristas como Esteban Torre<sup>3</sup>, que aclara mediante este procedimiento cómo debería realizarse la identificación de las unidades silábicas en la escansión de los versos analizados.

Desde un punto de vista teórico, como es lógico, no parece que pueda proporcionar ninguna aportación significativa el estudio de las diversas lecturas efectivas –nos referimos siempre al aspecto prosódico, no al hermenéutico– de unos lectores que son tan anónimos como incontables. El caso de los poetas que recitan sus propios versos, aunque su número sea considerablemente más reducido que el de los lectores y la identificación menos difícil o conflictiva, no resultaría, desde ese mismo punto de vista teórico, más relevante ni esclarecedor. Si ya no se concede *autoridad* a los *autores* a la hora de establecer una interpretación correcta de la obra –ahora sí aludimos a la comprensión y la explicación del sentido–, con menos motivos podrá defenderse que críticos y lectores en general deban reproducir miméticamente sus elecciones prosódicas, cuando se conocen.

<sup>2</sup> TORRE, Esteban: *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*. Sevilla: Anejo V de *Rhythmica*, 2017, pp. 34-36.

<sup>3</sup> TORRE, Esteban: “Silabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del verso”. *Rhythmica. Revista española de Métrica Comparada*, 2003, I, 1, pp. 289-299.

Siguiendo con el paralelismo, del mismo modo que los autores de la *Rezeptionsästhetik* defienden que en todo texto artístico hay una serie de significados en potencia que cada lector puede actualizar o no a su manera, lo que permitiría una diversidad ilimitada de lecturas, podríamos entender que los elementos rítmicos –sobre todo pausas, encuentros de sílabas y acentos– pueden ser, igualmente, objeto de una muy variada actualización personal. Dicho de otra forma, los ejemplos de ejecución serían, del mismo modo, numerosos y diversos.

Hay, en especial, una antigua polémica que atañe a la mayor o menor idoneidad de darle la prioridad al sentido frente al ritmo o, por el contrario, al ritmo sobre el sentido. La elección entre ambas prioridades configura en gran medida el modelo de ejecución de un lector, y de ahí, supuestamente, será de donde surjan los diferentes ejemplos de ejecución cuando el lector en cuestión se enfrente a los textos versificados. Dicho de otro modo, el lector se inclina por un modelo de ejecución determinado, unos criterios de lectura y recitación que luego se realizarán con ocasión del acceso a versos concretos.

Parece legítimo sostener la hipótesis, por lo tanto, de que el modelo de ejecución de un lector podría deducirse de las lecturas efectivas realizadas –sus ejemplos de ejecución–. La elección de un modelo –salvo que se adopte una rigidez voluntaria y consciente– no condicionará necesariamente de forma automática la índole de todos los ejemplos de ejecución, puesto que siempre queda un espacio para la reacción imprevisible y circunstancial, pero sí es dado esperar que la mayor parte de las ejecuciones compartirá los rasgos afines que el modelo elegido comprende. Así, lo habitual es que el recitador tienda a respetar la pausa final de verso o, por el contrario, a respetar la unidad sintáctica de los enunciados, pero es muy difícil que la norma se cumpla en todas las ocasiones. Valga el caso de un poeta actual, Joan Margarit, que se decanta de manera inequívoca por hacer una marcada pausa al final de cada verso –tanto en español como en catalán, como es lógico–, con independencia de que haya encabalgamiento o no, y, sin embargo, de vez en cuando, al recitar, olvida esa preferencia y enlaza dos versos consecutivos y encabalgados ignorando la pausa versal. No hace falta insistir en el

hecho de que el modelo de ejecución no consiste en un compromiso irrenunciable al que se encadena el lector, sino una inclinación, meditada o intuitiva, que dirige la pronunciación real de los poemas.

Hablar sobre ejemplos de ejecución, como decíamos, no suele ser una prioridad de los metristas ni una práctica, en definitiva, demasiado rentable desde el punto de vista académico o científico. Ahora bien, por más que insistamos en el hecho de que cada lector tiene sus preferencias y hábitos en la recitación, y que, por lo tanto, las posibilidades son prácticamente ilimitadas, hay un factor de cierta importancia en la recepción de los textos: la poesía puede llegar al receptor de manera exclusiva o prioritaria mediante la recitación. Quien suscribe estas páginas ha tenido la suerte de compartir despacho durante casi dos décadas con el Dr. Noel Rivas, y ha podido descubrir numerosos versos gracias a su combinación de una excelente memoria y el gusto feliz por la recitación. Más allá de esta experiencia concreta, conviene subrayar en todo caso la existencia de grabaciones en las que se conserva la lectura que hacen los poetas de su propia obra –también se divulga o comercializa la interpretación de recitadores más o menos conocidos o anónimos, aunque su repercusión entre el público suele ser mucho menor–.

Lo que tiene de particular esta práctica es que en ella el autor añade a su papel tradicional el de una suerte de *editor* de la obra: es él quien decide cómo se fija de manera precisa y definitiva el texto. Del mismo modo que un editor crítico tiene entre sus responsabilidades la propuesta de la puntuación correcta o más adecuada del título que edita, condicionando así la lectura de quienes se acercan a esa edición, el poeta que recita está fijando también una de las lecturas posibles. No nos referimos a la fijación del texto en sí, por más que la audición de “Tal como estabas”, de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, sirva para corregir el orden de palabras de uno de sus versos –alterado en la edición impresa que acompaña al disco–, sino a la decisión, entre otras cosas, de cuáles son las sílabas que van acentuadas en el poema, o cuáles las sinalefas que se realizan o no.

Hay que tener en cuenta que la opción mayoritaria del público de la literatura en verso, durante toda la modernidad, ha sido la



lectura del texto impreso. Las nuevas posibilidades tecnológicas han aportado nuevos soportes, de diferentes tipos y características, pero que siguen basándose en la reproducción gráfica de lo escrito. Sin embargo, existen al menos otras dos posibilidades: la audición del poema, ya sea en la voz del autor o en otra voz ajena, y la combinación de ambos canales, es decir, el acto de seguir sobre la página lo que se va escuchando de manera simultánea y sincrónica.

En estos dos últimos supuestos, la lectura se ve enormemente condicionada y dirigida. Cuando sólo existe el sonido de la recitación, el público no tiene un ejemplo de ejecución propio; ha delegado cualquier facultad de producirlo en el recitador. Y cuando se oye el poema a la vez que se lee en un soporte impreso, el ejemplo de ejecución de cada uno de los lectores repetirá miméticamente, de forma obligada, el que haya elegido el recitador. No hay posibilidad de independizarse mientras la voz esté presente: la voz se impone a lo escrito, exhibiendo la esencia oral que caracteriza a los géneros líricos —aquellos que, insistimos, recurren en mayor medida a la versificación—.

En un recital público, el ejemplo de ejecución tiene un carácter efímero, y el auditorio difícilmente recordará otra cosa que, si acaso, el modelo de ejecución del poeta —o de quien declama— que tal vez ha sido capaz de deducir y reconstruir a lo largo del acto. Su repercusión, de cualquier modo, afectará, salvo supuestos excepcionales, a las decenas de personas asistentes. Diferente es el caso de la publicación de las grabaciones, algo que no es demasiado frecuente pero tampoco puede considerarse extraño ni anecdótico; hay colecciones literarias que suelen adjuntar un disco con los poemas que se incluyen en el libro correspondiente, y no es difícil, para el usuario de cualquier dispositivo conectado a la red de redes, encontrar archivos de diferente formato que contengan alguna pista de audio con la voz de alguno de sus poetas favoritos en el trance de recitar un poema. Cuando esto sucede, el ejemplo de ejecución obtiene una difusión mucho más numerosa y un carácter perdurable. Y cabría preguntarse si también un carácter casi normativo, en el caso de que, con la repetición de su escucha, el lector llegara a asimilar los tiempos marcados por esa realización concreta.

Por otro lado, la recitación de un poema por parte de su autor viene a salvar algunos de los obstáculos y limitaciones que Jacques Derrida encontraba en el texto escrito; al menos, salvo cuando los rasgos prosódicos de la declamación están demasiado codificados, permite encontrar algunos datos añadidos –relacionados con el tono de voz, su calidez o su frialdad, las inflexiones, incluso la misma potencia o la velocidad de la fonación– que ayudan al lector en la tarea de atribuir un sentido al poema. Hay formas de recitado monótonas, monocordes, que no significan nada, pero otras veces la elección de un estilo de lectura por parte del poeta resulta, además, estar en estrecha conexión con su poética. Las de Jaime Gil de Biedma o José Hierro, por ejemplo, tienden a la apariencia conversacional, pero otras, como la de León Felipe, en ocasiones adquieren un marcado dramatismo o apasionamiento, y cada una de ellas parece defender una determinada idea del poeta y la poesía. Es verdad que también hay un cierto aire de época en las formas recitativas, y que versos que hoy ya no podrían escribirse sin parecer arcaicos aparecen unidos, a veces, a voces y acentos de otro tiempo, proclives al engolamiento o a la voz hueca.

Lo primero que se experimenta cuando nos enfrentamos por primera vez a uno de estos documentos sonoros es una inevitable reacción emotiva. Habría una analogía parcial con lo que sucede cuando descubrimos en una fotografía el rostro del poeta al que nunca habíamos visto. A pesar de las teorías postestructuralistas, el lector no suele prescindir del vínculo que hay entre la obra y la persona que la creó, y puede admirar indistintamente a la obra y al poeta o, de hecho, a ambos. La voz es una cualidad extraordinariamente personal, y a menudo comunicativa, muy reveladora sobre quien la posee.

Aunque algunos de estos asuntos exceden con toda seguridad los objetivos de estas páginas, no dejan de poner de relieve la importancia que puede llegar a tener el testimonio conservado de la voz del poeta. No es del todo intrascendente, pues, dedicar alguna atención a estas grabaciones.

En lo que se refiere a los aspectos puramente rítmicos y métricos, una primera constatación, una vez que se analiza el recitado de distintos poetas, es la de que la diversidad de elecciones

es bastante notable, aunque en su mayor parte se articulan en torno a la actitud adoptada frente a las diferentes pausas, y sobre todo, más concretamente, en lo que atañe a la realización o no de cesuras y pausas versales. Podría hacerse, pues, una primera división, básica, agrupando de un lado a los poetas que suelen respetar la pausa versal, y de otro a los que tienden a ignorarla cuando la unidad sintáctica se prolonga hasta el siguiente verso.

Entre los primeros, los que marcan como norma esa pausa al final del verso, estarían, por ejemplo, el mencionado Joan Margarit o Jorge Luis Borges. Entre los segundos, Juan Ramón Jiménez, José Hierro, Mario Benedetti o Jaime Gil de Biedma. En casi todos estos casos se trata de una norma firme, casi constante, con apenas excepciones esporádicas, pero también hay poetas que se inclinan por una de las dos formas elementales de tratar el final del verso sin descartar en modo alguno la contraria. León Felipe, por ejemplo, tiende a respetar en mayor medida la unidad sintáctica, pero no deja de hacer, también, algunas pausas versales que rompen el encabalgamiento. A veces los poetas no se decantan claramente por una de las dos opciones. Le sucede a Julio Cortázar, por ejemplo, que en algunos poemas de base endecasilábica, de una manera imprevisible y en una proporción semejante, hace la pausa interrumpiendo la unidad sintáctica o, por el contrario, prosigue hasta concluir esta última y luego subraya la pausa de sentido. En Rafael Alberti se observa una ligera preferencia por marcar la pausa, ya sea al final del verso o en los hemistiquios, pero no lo adopta como norma rígida, y son numerosas las excepciones en las que deshace el verso para pronunciar la unidad sintáctica, sin que pueda deducirse un claro modelo de ejecución.

No es necesario recordar, por ser algo consabido, que cualquiera de las elecciones tiene sus consecuencias sobre la percepción del ritmo y, sobre todo, del verso. La unidad métrica y rítmica que precisamente conocemos como verso queda con frecuencia irreconocible, o al menos desdibujada, cuando el recitador ignora esa pausa que nada tiene que ver con la sintaxis y que marca el límite del propio verso.

Son pocos los testimonios fonográficos que se conocen de Blas de Otero; la esticomitia de “Todo” impide sacar conclusiones al

respecto, pero en la recitación de “Españahogándose” parece preferir en un mayor número de ocasiones la pausa de sentido a la pausa métrica; en todo caso, las excepciones son notables.

Para analizar la recitación, conviene cotejar la grabación sonora (en cursiva; señalamos las pausas menores con una barra simple) con el texto publicado originalmente en *Que trata de España*<sup>4</sup>. Conviene precisar, antes de nada, que el autor ha decidido no puntuar el poema, lo que favorecería, en principio, la libertad de los lectores a la hora de introducir las pausas sintácticas o de sentido en su propia lectura. En todo caso, puede comprobarse que en el primer tercio del poema, los nueve primeros versos, existen pocas discrepancias entre el texto escrito y la lectura propuesta:

Cuando pienso en el mar es decir la vida que uno ha vuelto desenvuelto como olas sonoras y sucedió que abril abrió sus árboles y yo callejeaba iba venía bajo la torre de san Miguel o más lejos bajaba  las descarnadas calles de Toledo	<i>Cuando pienso en el mar     es decir la vida que uno ha vuelto desenvuelto como olas sonoras  y sucedió que abril abrió sus árboles y yo callejeaba /iba venía  bajo la torre de san Miguel o más lejos bajaba  las descarnadas calles de Toledo</i> <sup>5</sup>
---	--

Se observa que la mayor parte de los versos coincide plenamente, aunque en el poema escrito hay algunas licencias tipográficas que juegan con los espacios en blanco y dan una apariencia fragmentada al verso. “Como olas sonoras” es claramente un verso heptasílabo, y la grafía escalonada no es sino una reproducción icónica, simbólica, del oleaje al que se alude en ese momento; la recitación confirma esa unidad. También es un solo verso “o más lejos bajaba”, aunque en algunas ediciones posteriores –no en la primera, que es la que manejamos– se introduce un escalón gráfico que presenta a la última palabra del verso en

<sup>4</sup> OTERO, Blas de: *Que trata de España*. Barcelona: RM, 1964, p. 22.

<sup>5</sup> Fundación Blas de Otero. <http://www.fundacionblasdeotero.org/es>.

un plano inferior, algo que vuelve a encontrarse en consonancia con el contenido referencial, la idea del descenso. Aquí, en todo caso, sí se produce un desdoblamiento en la recitación, y sería la segunda variante que podemos encontrar, después de la redistribución inicial de los dos primeros versos.

A partir de este punto, la tendencia se invierte, y sólo “el mar desmemoriado” y los dos últimos versos del poema conservan sus sílabas íntegras, sin alteraciones, supresiones ni adiciones. Véase la comparación de este fragmento (primero el texto original, después el recitado):

dónde estoy son las márgenes  
 del Esla los esbeltos álamos  
 amarillos que menea el aire  
 no sé oigo las olas  
 del Orio Guetaria  
 Elanchove las anchas  
 olas rabiosas  
 es decir la vida que uno hace  
 y deshace  
 cielos  
 hundidos días como diamante

*dónde estoy*  
*son las márgenes del Esla*  
*los esbeltos álamos amarillos que menea el aire*  
*no sé*  
*oigo las olas*  
*de Orio Guetaria Elanchove*  
*las anchas olas rabiosas*  
*es decir la vida que uno hace y deshace*  
*cielos hundidos*  
*días como diamante*

El ritmo endecasílabico del poema —que predomina, aunque con ciertas excepciones— se vuelve prácticamente irreconocible en esta lectura. A pesar de que la idea de construir versos impares —o, dicho de otra manera, situar los acentos principales en posición par— ha sido determinante en la composición de la obra, el poeta recita una sucesión de líneas más o menos breves que combinan el ritmo par con el impar. Dos encabalgamientos,

además, dan como resultado sendas unidades extensas: “los esbeltos álamos amarillos que menea el aire” y “es decir la vida que uno hace y deshace”. En ambos casos se echa de menos una entidad métrica reconocible, un modelo de verso familiar: las diecisiete sílabas del primero y las trece del segundo, más la irregular disposición de los acentos, causan la apariencia de verso libre o de alguna salmodia, sin que originalmente lo sea.

Lo que sigue a este fragmento, y precede a su vez a los dos versos finales, merece también un breve comentario. En el texto original se trata de dos versos, con la particularidad de que el primero está constituido por las dos solas sílabas del determinante “una”; el segundo sería un eneasílabo: “guitarra en el Perchel de noche”. Lo que en el poema escrito aparece como un verso extraño, llamativo, compuesto por una palabra sin apenas valor semántico y terminado en un corte violento y abrupto, al menos desde el punto de vista gramatical, en la recitación se integra en el eneasílabo siguiente y, mediante la suma, entra en el cauce, reconocible y tan habitual en Blas de Otero, del endecasílabo. El efecto transgresor de la escritura se vuelve melodía.

La enunciación encabalgada, como es natural y obvio, privilegia el sentido sobre la conciencia de verso, y los poetas que recurren a esta forma de recitación parecen alejarse del *arte* —entendido como ‘técnica’ o ‘conjunto de convenciones’— para acercarse a la comunicación ordinaria. Ya se ha dicho que José Hierro tiende a este tipo de enunciación, y puede comprobarse cómo algunos fragmentos de sus poemas, al ser pronunciados por él, parecen prosa poética. Así sucede cuando le escuchamos decir, sin pausa alguna: “Acaso sea música de mi alma arrancada de modo misterioso por la mano de muerto”, haciendo que se desvanezcan los cuatro heptasílabos que antes había escrito en su poema “Remordimiento”<sup>6</sup>. Del mismo modo que se diluye la identidad de estos versos del mismo poema:

Cuando vivías, eras  
un extraño. Aquel día  
entre mármoles, fui  
buscándote, tratando

*Cuando vivías eras un extraño.  
Aquel día entre mármoles  
fui buscándote,  
tratando de comprenderte.*

<sup>6</sup> HIERRO, José: *Antología personal*. Madrid: Visor, 2000, p. 23. Contiene la grabación.

de comprenderte. Sólo esta noche, de modo inesperado, al fin he comprendido.  
*Sólo esta noche, de modo inesperado, al fin he comprendido.*

La estética conversacional del recitado, en efecto, pone en cuestión numerosas convenciones de la métrica. Tomemos, por ejemplo, estos versos de Jaime Gil de Biedma, pertenecientes a “Vals del aniversario” (nuevamente, el recitado se transcribe en cursiva):

posiblemente induce a equivocarnos  
 en nuestros sentimientos. Pero no  
 sin alguna reserva, porque por debajo  
 algo tira más fuerte y es (para decirlo  
 quizá de un modo menos inexacto)<sup>8</sup>

*posiblemente induce a equivocarnos en nuestros sentimientos.  
 Pero no sin alguna reserva,  
 porque por debajo algo tira más fuerte y es  
 (para decirlo quizá de un modo menos inexacto)*<sup>9</sup>

Aquí, la tirada de endecasílabos deja de ser tal en la percepción de quien escucha la voz, pero además se presenta algún que otro problema teórico: ¿qué ocurre, entonces, con la sílaba que habría que añadir en el cómputo del segundo de los versos, oxítono, cuando éste deja de leerse como tal? No hace falta recordar la convención que rige el cómputo de las sílabas en función de la terminación del verso. Es cierto, en todo caso, que la equivalencia de todas las unidades métricas del texto deja de ser relevante cuando la sintaxis prevalece, pero el problema teórico sigue ahí. La única solución que evita el conflicto entre la teoría y la práctica de la escansión sería la de admitir que nos encontramos ante dos textos diferentes, pero esto no es del todo exacto. En realidad nos encontramos ante dos posibles realizaciones, dos modelos de ejecución (uno de ellos convertido ya en ejemplo de ejecución, el otro imaginado, aún en el ámbito de la abstracción).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>8</sup> GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen, 2005, pp. 52-53.

<sup>9</sup> GIL DE BIEDMA, Jaime: *Antología personal*. Madrid: Visor, 1998.

El mismo poeta, Gil de Biedma, nos deja otro verso para la reflexión. Está en “Albada”, y es, en principio, otro endecasílabo: “Entierra la cabeza en las almohadas”<sup>10</sup>. En este caso, lo que merece comentario es el hecho de que el poeta pronuncia *almo-ha-das*, con azeuxis, de un modo que contraviene la supuesta lectura correcta del verso, que exige, para tener las sílabas pertinentes y los acentos en su sitio, la zeuxis. Si el ejemplo anterior permitía dos modelos de ejecución, aquí sólo parece haber uno posible; cualquier metrista que, sobre el papel, procediera a la escansión del verso señalaría inequívoca y necesariamente la sinéresis. Habría que admitir, así pues, que los ejemplos de ejecución no se limitan a actualizar las posibilidades que ofrecen los modelos de ejecución, o bien, y esto es algo ciertamente conflictivo, que habría modelos de ejecución que no se corresponden con las exigencias del verso, sino que se enfrentan a ellas.

Algo de esto último puede observarse también en algunos poemas recitados de Juan Ramón Jiménez. Concediendo que en el caso del poeta de Moguer hay que extremar las precauciones a la hora de cotejar el texto escrito con el grabado, dada su concepción del poema como algo en perpetua revisión y construcción, son evidentes, sin embargo, algunos fenómenos prosódicos que tienen cierta repercusión en el campo de la métrica y la rítmica. En primer lugar, llama la atención que en la lectura de poemas como “A mi alma”<sup>11</sup> no se respete casi ninguna de las sinalefas. Si la sinalefa es la norma en la composición de los versos, la dialefa es la norma al recitarlos; separa las sílabas en: *jus-ta-an-das*, *siem-pre-el*, *cá-li-do-en*, *cuer-po-a-la*, *no-che-es-tás*, *es-tre-lla-a*, *sig-no-in*. De forma paradójica, una de las escasas sinalefas del poema se produce entre dos versos consecutivos: *des-pier-taen* (las otras son: *tues-tre-lla*, *som-braa-bier-ta* y *tuo-ír*). Sobra decir que estas lecturas impedirían que el endecasílabo apareciera como tal, aunque sólo la azeuxis de *sig-no-in* se aloja de hecho en un verso esticomítico, y en la grabación, conviene precisarlo, parece observarse una vacilación del poeta justo al leer estas sílabas.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>11</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Antología personal*. Madrid: Visor, 2008, pp. 19-20. Contiene la grabación.



Se advierte en Juan Ramón Jiménez, de continuo, la voluntad de subrayar las pausas sintácticas y de sentido. A pesar de su innegable maestría en el manejo del ritmo y la versificación, que se traduce en innumerables atrevimientos métricos, siempre susceptibles de una explicación técnica, la recitación relega todo ese virtuosismo al olvido y se inclina a la prosodia comunicativa. Relativamente complejo, por ejemplo, sería este verso de “Rosa de sombra”, alejandrino encabalgado que incluye una tmesis final: “mirada. Nos alarman, más son invulnerable-”; y, sin embargo, el poeta no interrumpe la lectura y sigue sin pausa: “mente tranquilas como aceite”. Lo que sobre la página tiene algo de osadía, de viva voz pasa completamente desapercibido y queda así sin lucimiento.

Abundan los ejemplos en los que la arquitectura métrica y rítmica se desdibuja en el recitado. De este modo, el verso “el fuego, el agua, el aire) el infinito”<sup>12</sup>, un endecasílabo ortodoxo, se pronuncia con sendas pausas entre sintagma y sintagma, deshaciendo en cada caso una sinalefa que estaba prevista en la composición del verso y pronunciando un verso de catorce sílabas –que no un alejandrino–. Este fenómeno, fácilmente comprensible, se vuelve algo más inexplicable cuando no hay motivo sintáctico –ni, en apariencia, semántico– que lo justifique. Es muy clara y perceptible la pausa que introduce el poeta en la recitación del verso “en el desierto oeste de la mar”<sup>13</sup> –otro endecasílabo–, entre *desierto* y *oeste*. Las explicaciones que pueden darse a esta pausa son muy variadas. Para empezar, no todo lo que se hace en un determinado ejemplo de ejecución ha de tener necesariamente una causa lógica; pueden intervenir factores respiratorios o intelectivos, y también el azar que acompaña a una improvisación, una distracción acaso. Podría tratarse también, y esto es algo que sucede en muchos poetas, de un intento de subrayar la importancia simbólica –o incluso su protagonismo como objeto fónico– de cada palabra, aunque sea a costa de la línea melódica. Como decimos, no es fácil aventurar una explicación definitiva. También es inexplicable, por ejemplo, y tiene una clara repercusión rítmica, la acentuación de “no” en el siguiente

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 61.

verso de “Rosa de sombra”: “por cuerpo que no vio”<sup>14</sup>. Sería necesario acentuar la última palabra para obtener el heptasílabo que demanda la composición, y es sabido –aunque a veces sea objeto de discusión– que todo acento principal del verso debe estar situado entre sílabas átonas, de modo que la acentuación del adverbio, en este ejemplo, parece descuido o error del poeta, o simple decisión comunicativa que destaca la negación y vuelve a marginar el plano del ritmo.

Encontramos, por cierto, en Juan Ramón, otras características prosódicas de la recitación que no tienen repercusión alguna sobre el cómputo silábico, pero que por lo desacostumbrado merecen una breve mención. Nos referimos, por ejemplo, a aquellos casos en los que quedan en contacto una sílaba trabada y una vocal en palabras consecutivas; el último verso del poema “Al mar anochecido” es: “el color uniforme del olvido”<sup>15</sup>, y puede oírse cómo el poeta separa las últimas sílabas de la siguiente forma: *del-ol-vi-do*, cuando la división más esperable en la recitación –en el puro ejercicio de escansión gráfica es algo completamente irrelevante y a menudo aleatorio– sería: *de-lol-vi-do*. Lo mismo ocurre con las últimas palabras del poema “Soy el animal de fondo”<sup>16</sup>, pronunciadas *del-ai-re*, con una pequeña pausa que se antoja igualmente algo artificial.

Asunto ajeno, en principio, a la métrica es la observación o no de las pausas puramente sintácticas que cabe hallar en el interior de los versos. Cuando el poeta opta por respetar la pausa versal, además, las pausas sintácticas no afectan en modo alguno al reconocimiento de la unidad rítmica. No importa la longitud de la pausa, lo marcada que llegue a estar, el verso se percibe en toda su coherencia, y no hay riesgo de confundir cualquiera de esos descansos con el final de la línea poética.

Es significativo que los poetas que en mayor medida observan la pausa versal, como Borges o Margarit, sean también los que más pausas suelen hacer en el interior de los versos a la hora del recitado. Y no menos significativo es el hecho de que a veces esas pausas que se introducen en la recitación no tienen siquiera

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 94.

una entidad sintáctica, ni coinciden con la presencia de ninguno de los signos de puntuación –coma, punto, punto y coma, puntos suspensivos, etc.– que representan o se asocian a las pausas. En tales ocasiones parece buscarse un efecto enfático, tal vez de dramatismo o de solemnidad. Nos servirán de ejemplo dos poemas de Joan Margarit.

En el primero de ellos, y en un ejercicio muy efectivo de intertextualidad, el poeta rescata el hermoso alejandrino que Antonio Machado escribió en sus últimos días de vida, ya en Collioure, y lo incluye como conclusión del poema “Tío Luis”. El verso, célebre, reza: “Estos días azules y este sol de la infancia”<sup>17</sup>, y en su enunciación se aprecia, además de la cesura, una pausa clara y distinta que separa al sustantivo “sol” de su complemento preposicional. Algo semejante sucede al final del poema “Sueño de una noche de verano”, del mismo autor. El texto es el que sigue<sup>18</sup>:

Soy un viejo inexperto.  
Tú, una mujer mayor desamparada.

Es evidente el ritmo endecasilábico, en todo el poema y también en estos dos versos. La lectura se caracteriza por pausas relativamente prolongadas o intensas en el interior de la línea, y, de este modo, la realización acústica sería la siguiente:

*Soy // un viejo inexperto*  
*Tú // una mujer mayor // desamparada*

Salvo la que sigue al vocativo, no son pausas métricas ni sintácticas. Son pausas expresivas, con un valor comunicativo difícil de precisar pero que el lector reconoce sin dificultad. Y en todo caso, no hacen que este último pierda la noción del ritmo endecasilábico. En el endecasílabo, en especial, la pausa podría prolongarse mucho más sin que la conciencia del verso, de su integridad, se viera amenazada. Hay que precisar, eso sí, que la duración de la pausa es sólo un factor, puesto que la pausa de

<sup>17</sup> MARGARIT, Joan: *Antología personal*. Madrid: Visor, 2008, p. 41. Contiene la grabación.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 23.

final de verso tiene además una cadencia característica. Por otro lado, aunque el endecasílabo es un verso simple, no es extraño que su recitación introduzca una pausa detrás de alguno de los acentos principales.

Hay un último factor al que todavía no hemos hecho alusión pero que puede tener un papel relevante a la hora de decidir qué pausas se ejecutan y cuáles se pasan por alto: la rima. Cuando el verso es blanco, la recitación que atiende al sentido y que prefiere el encabalgamiento a la pausa versal puede confundirse mucho más fácilmente con la prosa. La rima tiene un cierto valor de anclaje, de referencia para el oído, y, aunque no evita en modo alguno que el poeta decida optar por esa prosodia conversacional, sí que facilita el reconocimiento de los versos que forman el poema. Ya en otra ocasión hicimos un análisis en profundidad del poema de León Felipe titulado “Qué lástima”<sup>19</sup>, un poema en el que la escansión es particularmente compleja, dado el agrupamiento de varios versos en uno o, por el contrario, la división de un verso ideal en varias líneas. Los versos, de ritmo octosilábico y agrupados o disgregados en función de la rima, se reordenan en la recitación de León Felipe dando prioridad al sentido y a la sintaxis. Es interesante, por cierto, comparar el ejemplo de ejecución del propio poeta con los ejemplos de ejecución de dos actores que interpretan el mismo poema, Héctor Alterio –su lectura está más dramatizada– y Francisco Rabal; el modelo de ejecución que se deduce de los tres ejemplos es, ciertamente, similar, a pesar de la aparente diversidad entre las tres lecturas –por entonación y por la mayor o menor demora en la pronunciación, amplitud de las pausas, etc.–.

Si alguna conclusión debemos sacar del análisis de todas estas audiciones es, sobre todo, la de que no conviene olvidar la naturaleza esencialmente oral de la poesía lírica en verso. Si bien es cierto que cada lector lleva a cabo sus propios ejemplos de ejecución, una vez que tiene ante sí el texto transcrito, no es menos verdad que el autor a veces ofrece o propone una determinada lectura que, una vez publicada, no deja de estar cargada de cierta autoridad editorial. Esa lectura, por lo demás,

<sup>19</sup> FRAU, Juan: “Rima y estructura del metro”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2011, IX, 9, pp. 83-98.

no siempre concuerda con las características estrictamente métricas del verso, y puede dar origen a algunos conflictos que aquí hemos tratado de señalar. Toda obra literaria, en verso o en prosa, es un signo complejo, y en ella confluyen diversos cauces simbólicos y expresivos que se determinan mutuamente. La recitación hace aún más evidente la presencia de su destinatario, el lector. Abundan los poetas –diríase que son mayoría, aunque para afirmarlo con seguridad deberíamos basarnos en una muestra más amplia– que parecen querer conversar con él. Sería inexacto decir que su elección de la lectura encabalgada pueda confundirse con la prosa; incluso en poemas donde predomina el encabalgamiento, casi siempre hay algunas pausas versales que son incompatibles con la prosa. Podría hablarse con más propiedad de acercamiento, en esas lecturas, al verso libre. Desde el punto de vista comunicativo, en todo caso, cualquier discrepancia entre lo escrito y lo pronunciado tiene un significado estético y es susceptible de interpretación.

