

Escuchando a Pablo García Baena Notas sobre la traducción de *Rumore occulto*

Alessandro Mistrorigo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article focuses on the Spanish poet Pablo García Baena's first Italian anthology, *Rumore occulto*, published by Passigli Editori in 2018. It demonstrates how audio recordings can inform translation process especially when dealing with poetry. By collecting and examining specific recordings where García Baena reads aloud some of his poems, the study shows in what way this author uses prosodic tools as caesura and enjambment to modify the versification of his poems. In these specific recordings, the translator can listen to how the author's voice rearranges the printed poem and uses these variations to reproduce specific metrics and rhythm in the target language too. This type of recordings also helps with semantics; in fact, interpreting the poem following the author's vocal action on the original text can be beneficial to make a better lexical choice.

Keywords Pablo García Baena. Spanish poetry. Poetry reading. Translation. Metrics. Voice. Audio recording.

Índice 1 Por qué escuchar. – 2 Preparando *Rumore occulto*. – 3 A partir de las grabaciones. – 4 Sobre la voz traducida. – 5 Últimos audios y notas finales.



Peer review

Submitted 2019-12-10
Accepted 2020-10-21
Published 2020-11-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mistrorigo, A. (2020). "Escuchando a Pablo García Baena. Notas sobre la traducción de *Rumore occulto*". *Rassegna iberistica*, 43(114), 259-274.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/002

1 Por qué escuchar

Casi al principio del libro *Dire quasi la stessa cosa* y dentro de un párrafo ambiguamente titulado adrede «Far sentire»,¹ Umberto Eco cita unas palabras del *De interpretatione recta* del humanista florentino Leonardo Bruni. El semiólogo italiano reproduce el pasaje donde se aclara que «il traduttore 'deve affidarsi al giudizio dell'udito per non rovinare e sconvolgere ciò che (in un testo) è espresso con eleganza e senso del ritmo'» (Eco 2003, 68). A continuación, Eco se ocupa del ritmo interno de cualquier texto con unos ejemplos relacionados a su experiencia de traductor de Gérard de Nerval. Este autor, escribe, emplea unos recursos estilísticos que descubrió solo a través de la práctica de la traducción y que normalmente el lector común no percibiría a menos que, pone entre paréntesis, «non legga il testo ad alta voce - come deve fare un traduttore se vuole scoprire appunto il suo ritmo» (Eco 2003, 72).

También Kornéli Čukovskij aconseja al traductor que, antes de ponerse a traducir el texto de cualquier autor, lea en voz alta el texto para captar el ritmo y la cadencia de su lenguaje, tan importante no solo para la poesía, escribe, sino también en la narrativa (Čukovskij 2002, 125). Con estas palabras, el traductor ruso se refiere en particular a las repeticiones verbales, los ecos semánticos que, sugiere, pueden ser percibidos solo por un oído atento (126). Se trata de una escucha que se vuelve propiamente crítica cuando el traductor la ejerce con la intención de individualizar el «diseño sonoro» (Čukovskij 2002, 131) de un autor, es decir, como ese poeta utiliza el encabalgamiento y la cesura, el tipo de versificación que prefiere utilizar, las repeticiones de sonidos, los juegos fonosimbólicos u onomatopéyicos que permean el ritmo de sus líneas.

El ritmo, como muestra la reflexión de Herni Meschonnic, corresponde a la acción de realizar la síntesis de sintaxis, prosodia y los distintos movimientos enunciativos del texto; se trata de un elemento fluido, siempre en movimiento, cada vez diferente y estrechamente relacionado al sujeto. Haciendo hincapié en el pensamiento de Benveniste, Meschonnic redefine «le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole, 'parole' au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale» (Meschonnic, Dressons 1998, 26). Por eso, en relación a la poética de la traducción propuesta por el autor francés, Emilio Mattioli puede escribir que «è proprio il ritmo la traccia dell'oralità nel testo scritto, la dimensione della soggettività» (2003, 34) y, como afirma Nadine Celotti, que el ritmo «il est là pour faire percevoir la présence d'un sujet qui organise son mouvement

¹ En la traducción española el título del párrafo es 'Hacer oír', pero el italiano es más ambiguo ya que convoca al mismo tiempo los significados de 'hacer escuchar' y 'hacer sentir'.

dans le discours» (2003, 40). Esta reflexión de Meschonnic apunta a una escucha del ritmo que «trasforma tutta la teoria e le pratiche del linguaggio. Trasforma il pensiero in ascolto» (Meschonnic 2003, 15).

Se trata de un tipo de escucha que no se deshace de la atención hacia las repeticiones de estructuras sintácticas, iguales o parecidas, donde se reconoce cierto patrón métrico. A esta misma escucha se refería Čukovskij. Una atención acústica que, recordando la perspectiva del «oído filosófico», se dirige hacia lo que surge del acento, del tono, del timbre, de la resonancia y hasta del ruido del lenguaje (Nancy 2004, 7). El caso presentado por Eco es un texto donde Gérard de Nerval recurre a una prosa bastante fragmentada en la que hay una extensa presencia de metros como el endecasílabo y el alejandrino, a veces completos, a veces solo como hemistiquios. En este sentido, el ritmo correspondería a la métrica que en la poesía es (más o menos) manifiesta ya a partir de la disposición del texto en la página, mientras que en la prosa estaría (casi) escondida. Sin embargo, como estamos viendo, el ritmo no es solo eso.

Unas páginas antes, Eco recuerda un episodio que le ocurrió con un grupo de estudiantes en una universidad extranjera. Cuenta que cuando los estudiantes, que tenían que retraducir del inglés al italiano un fragmento de su libro más famoso, le pidieron unos consejos, él simplemente les dijo que «leggessero la pagina a voce alta, come se stessero eseguendo della musica rap, per individuare il ritmo che il traduttore (da considerare autore originale) vi aveva imposto» (Eco 2003, 69). El traductor con un poco de experiencia no se maravillará de estas palabras: la práctica de la lectura en voz alta es una técnica conocida y practicada entre los traductores de poesía y no solo. Sin embargo, lo que me parece interesante es que esas palabras de Eco invitaban a los jóvenes traductores a que consideraran el texto no solo en tanto que escritura, en su versión publicada, sino también a partir de su ritmo: es decir, como una partitura y, aún más, como voz que necesita ser puesta en acción.

Ahora bien, si tomamos en cuenta las experiencias de Eco y las reflexiones de Meschonnic y las referimos a la práctica de la traducción especialmente de un texto poético, tal vez podríamos concluir que, al traducirlo, tenemos que considerarlo no solo en tanto que «lenguaje poético puesto *en acto* en la representación tipográfica del poema - en la página de un libro o una pantalla -», sino también como «*medio-voz* - en vivo o en una grabación - [que] corresponde a la voz *con* su excedencia puesta *en acción* dentro de la representación acústica del poema» (Mistrorigo 2018, 29; cursivas originales). Aún más: para el fin práctico de la traducción, lo que parecería útil dentro la relación entre el texto publicado y su representación acústica es que esta última esté «realizada por quien ese mismo poema lo escribió, por su propio autor» (29). Siendo así, de hecho, escucharíamos el ritmo del texto - esa «organisation du mouvement de la parole» (Mes-

chonníc, Dressons 1998, 26) – según la actividad individual del sujeto que lo ha escrito.

De esta forma, nos acercamos al texto a traducir no solamente a partir de su versión publicada, sino investigándolo también a partir de su dimensión propiamente sonora y no solo a partir de la lectura que podamos hacer con nuestra propia voz, como sugería Čukovskij. Que sea la nuestra una lectura en voz alta o a media voz, susurrada o incluso a flor de labio, siempre leemos con una vocalización personal, dando una interpretación o performance propia. Otra cosa es, como sugiere Nancy, abrir nuestros oídos a la sorpresa de la voz del propio autor leyendo el texto que estamos traduciendo. Abrir los oídos a una escucha atenta y crítica de aquellas grabaciones que hoy en día se encuentran bastante fácilmente en la red. Es allí donde el ritmo del texto se encuentra en acción a través de la representación sonora del autor y nos permite entrar en su dimensión vocal. Este tipo de escucha puede sin duda ayudar bastante al traductor y, como veremos, también sorprenderlo.

2 Preparando *Rumore occulto*

Cuando empecé a traducir los poemas que constituyen la primera antología de Pablo García Baena en italiano, *Rumore occulto. Poesie 1946-2006* (Bagno a Ripoli - Firenze, 2018), enseguida me surgió la curiosidad – aunque ahora diría la necesidad también – de escuchar cómo el poeta leía sus textos. Conocía la poesía del poeta cordobés y, sin embargo, la lectura – a menudo en voz alta – que podía hacer yo de aquellos textos me resultaba de alguna forma fría. La estudiada belleza formal de su poesía supongo que puede dar esta impresión al lector que se le acerque por primera vez. Pensé, por lo tanto, que tal vez lo que tenía que hacer era escuchar al mismo poeta mientras le daba a sus textos un cuerpo sonoro a través de su expresión vocal, a través de su voz. Tal vez podía afinar mi lectura y entender mejor el grano (Barthes 1986, 270) de sus poemas. Por eso, empecé a rastrear en Internet algunas grabaciones.

Ahora que mi traducción ya está publicada y estoy reflexionando sobre aquella práctica, estoy seguro de que esa curiosidad hacia la voz del poeta me empujó a acudir a un tipo de recurso que se demostró muy útil, si bien el propio Pablo García Baena no me ocultó su antipatía hacia la grabadora que, según recojo en la entrevista que le hice el 2 de agosto de 2017, él comparaba con «una vecina curiosa» (Mistrorigo 2018, 95). En ocasión de aquella entrevista, obviamente tuve la posibilidad de confrontarme con él respecto a algunas dificultades que había encontrado en el proceso de traducción. Sin embargo, a causa de su visión ya muy débil, el poeta no quiso leer ningún poema delante de mi grabadora.

Buscando en la red, ya había podido encontrar bastantes audios en los que se escucha a Pablo García Baena leyendo en voz alta algunos de sus poemas, muchos de los cuales luego entraron en la antología. Ya antes de la entrevista, de hecho, había empezado a escuchar y analizar estas grabaciones y, en particular, el movimiento que en ellas la voz del autor imprimía al texto. En otras palabras, en mi práctica de traducción estaba incorporando lo que la misma voz de Pablo García Baena me sugería en su lecturas. En ese mismo momento, además, estaba yo escribiendo un ensayo donde examinaba precisamente las grabaciones en que el poeta lee en voz alta su poesía. Me centraba en un análisis de la relación intermedial que se establece entre el texto publicado en el libro – su edición canónica – y la versión vocal del poeta grabada en algún soporte tecnológico.

En ese ensayo mío, además, reflexionaba sobre el cambio que imponía esta relación entre el autor que lee en voz alta y el lector que escucha esa particular lectura del texto y, obviamente de forma especial, sobre el concepto de ‘voz’ – de ‘voz del poeta’ – dentro del lenguaje poético. Con este proceso llegaba a proponer unos ejercicios con los que intentar incluir en la práctica hermenéutica ese tipo de materiales audio. En ese momento, intuí también que este tipo de grabaciones serían muy útiles a la práctica de la traducción. A continuación propongo unas notas sobre la manera en que incorporé las grabaciones en mi práctica de traducción de la antología *Rumor occulto*.

3 A partir de las grabaciones

La primera vez que escuché la voz de Pablo García Baena fue a través de una grabación en la página web *A media voz* que recoge varias lecturas en voz alta de poetas españoles e hispanoamericanos. Al usuario que quiera escuchar la lectura en voz alta de un poema, esta página permite descargar la grabación de audio pinchando encima del título. Hay una lista con los nombres de los poetas y, por debajo, los títulos de los poemas con una grabación de audio.² Bajo el nombre de Pablo García Baena, se encuentra el poema «Bajo la dulce lámpara» del libro *Antiguo muchacho* (1950). Esta página web no proporciona ninguna información con respecto a dónde y cómo se grabaron los audios.

Tampoco proporciona ninguna información otra página web mexicana, *Palabra Virtual*, en la que, bajo el nombre de Pablo García Baena, encontramos la misma grabación aunque aquí está acompañada

² <http://amediavoz.com/poetas.htm>

con el texto del poema.³ Descubrí más tarde que reproduce el audio presente en un CD titulado *Cien años de Poesía: Poetas contemporáneos en sus versos* y publicado por la Editorial Planeta en 1996. Se trata de una recopilación que contiene veintidós pistas con lecturas en viva voz de una nómina de autores españoles cuyos nombres van, entre otros, de Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén, Aleixandre, Hernández, Cernuda, Blas de Otero, Celaya, Gil de Biedma, Goytisolo, hasta – precisamente – Pablo García Baena, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez.

También encontré otros audios en los que se escucha la voz de este autor leyendo sus poemas en la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Buscando el nombre de Pablo García Baena, entre los resultados del catálogo se encuentran diez audios.⁴ Nueve son grabaciones sonoras donde se escucha al poeta leyendo en voz alta unos poemas suyos: «Viernes Santo», «Palacio del cinematógrafo», «Junio», «Antiguo muchacho», «Art Deco Dist» [sic], «Monte Athos», «Spanish Monastery», «Sólo tu amor y el agua», «La fuente del arco». El décimo audio corresponde a la «Introducción sobre mi poesía» donde, en el Aula de Poesía de la Universidad de Alicante, se escucha primero la voz del presentador introduciendo al poeta y su relación con el grupo de la revista *Cántico* y luego la propia voz de Pablo García Baena. Él también lee de entrada un breve texto hablando de su poesía y luego explica que es su intención hacer un breve itinerario antológico de sus distintos libros hasta la fecha.

La página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes proporciona toda la información necesaria para relacionar cada poema con su audio tratando cada uno de ellos como documentos independientes. Así, cada una de las grabaciones tiene una ficha dedicada con la referencia bibliográfica del poema al que se refiere especificando también que lo lee la «Voz de Pablo García Baena». Además, la información presente en la página nos advierte que en aquella ocasión el poeta leyó un par de poemas inéditos; en la noticia de «Art Deco Dist» y «Spanish Monastery» leemos: «Pertenciente a un poemario inédito en el momento de la lectura. Alicante, grabación realizada en el Aula de Poesía de la Universidad de Alicante». En efecto, la Unidad Audiovisual, Área de Comunicación de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes nos advierte también que aquellos audios se publicaron en el 2000. En aquel momento, los dos poemas permanecían inéditos ya que se publicarán solo seis años más tarde en el libro *Los Campos Eliseos* (2006). Allá, además, aparecen junto con «Coral Gables» constituyendo la segunda y la tercera parte del poema «Tri-

³ https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=46&t=Bajo+la+dulce+l%El%mpara&p=Pablo+Garc%EDa+Baena&o=Pablo+Garc%EDa+Baena.

⁴ http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=pablo+garc%C3%Ada+baena_

logía de Miami». En el libro, la segunda parte del poema se muestra finalmente con su título completo, es decir, «Art Decó District».

Sucesivamente encontré más grabaciones de Pablo García Baena leyendo algunos de sus textos en la página de Radio 3. En particular, mientras estaba traduciendo, encontré un programa al que Pablo García Baena había participado en 2013. Se trata de *Tres en la carretera* presentado y dirigido por Isabel Ruiz Lara. El podcast, con fecha de publicación primero de junio, se titula «Pablo García Baena: La magia en la palabra» y en el subtítulo se lee: «Poeta de experiencia, verso profundo y largo y humanidad entrañable. Pablo García Baena. Con la música, entre otros, de Duke Ellington, John Coltrane y James Newton Howard. El verso, en la voz del autor, y sus vivencias». El diálogo entre la presentadora y el poeta, en total, dura unos cuarenta minutos (06'20"-45'10").⁵ En este tiempo, García Baena también lee cuatro poemas escogidos desde sus libros: «Amantes» (07'17"-10'39"), «Venecia» (24'35"-28'17"), «Edad» (38'59"-40'36"), «He dejado las puertas entornadas» (43'44"-45'10").

En total, las grabaciones con poemas leídos en voz alta por el propio poeta que logré rastrear para escucharlas y utilizarlas en mi trabajo de traducción fueron catorce. Nueve de estas grabaciones se refieren a poemas que al final se incluyeron en la antología *Rumore occulto*: «Antiguo muchacho» y «Bajo la dulce lámpara» del libro *Antiguo muchacho* (1950), «Junio» del homónimo volumen publicado en el 1957, «Palacio del cinematógrafo» de *Óleo* (1958), «Viernes Santo» y «Venecia» de *Antes del que tiempo acabe* (1978), «Monte Athos» de *Fieles guirnaldas fugitivas* (1990) y finalmente «Edad» y «He dejado las puertas entornadas» de *Los Campos Elíseos* (2006). Por razones de espacio y de edición se quedaron fuera de la antología las grabaciones con los poemas «Sólo tu amor y el agua» de *Rumor oculto* (1946), «La fuente del arco» de *Mientras cantan los pájaros* (1948), «Amantes» de *Junio* (1957), «Art Decó District» y «Spanish Monastery» de *Los Campos Elíseos* (2006).

4 Sobre la voz traducida

Al escuchar la voz de Pablo García Baena leyendo sus poemas, se nota enseguida el trato particular que su voz le reserva a la versificación. Al principio del poema «Bajo la dulce lámpara» (García Baena 2018, 42),⁶ por ejemplo, me llamó la atención como leía el cuarto ver-

⁵ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/tres-en-la-carretera/tres-carretera-pablo-garcia-baena-magia-palabra-01-06-13/1847650/>.

⁶ A partir de ahora todos los poemas citados, los versos originales y las respectivas traducciones, se refieren a la edición de *Rumore occulto* (Firenze: Passigli, 2018) objeto de este estudio.

so: «salpicaba de sangre el mar antiguo | de los corsarios» (42, v. 4). La voz impone una **cesura** fuerte separando el verso en dos hemistiquios, respectivamente un endecasílabo y un tetrasílabo. Esta pausa hace patente la división métrica en la intención del poeta que escribió el texto: escuchar la lectura en voz alta del poeta permite individuar algunos mecanismos de construcción autorial del mismo texto que de otra forma no se le manifestarían al traductor. En ese caso específico, decidí amoldarme a la estructura métrica sugerida por la voz del autor al menos en la primera parte del verso, manteniendo el endecasílabo también en italiano «schizzava di sangue l'antico mare [...]» (43, v. 4). El segundo hemistiquio, por otra parte, tuve que traducirlo con el trisílabo «[...] dei corsari» (43, v. 4) ya que la preposición en italiano se contrae en una sola sílaba.

Lo mismo ocurre en el verso 16, «conocen las hazañas de bajeles | fantasmas» (42, v. 16), que la voz del poeta rompe a través de una cesura antes de la última palabra, creando un endecasílabo y un tetrasílabo. En este caso, la traducción al italiano resultó mejor ya que fue posible respetar también el número total de las sílabas: «conoscono le imprese di vascelli fantasma» (43, v. 16). Ya desde las primeras escuchas me di cuenta de que a Pablo García Baena le gusta mucho este tipo de recurso prosódico: sobre todo en relación al verso alejandrino y a versículos métricamente mayores, hace un alto antes de que termine el verso, imponiendo con la voz una pausa allá donde la tipografía mandaría seguir con la lectura. El verso 22 del mismo «Bajo la dulce lámpara», constituido por dieciocho sílabas, es leído con una pausa que lo parte métricamente en un alejandrino y un tetrasílabo: «el Mediterráneo dorado por la escama | de los delfines» (43, v. 22). En italiano seguí el esquema reproduciendo el ritmo del alejandrino. Por otra parte, en el verso 27 de diecisiete sílabas, «desfalleciente en el abrazo joven | de los gondoleros,» (44, v. 27) la voz del autor indica que el primer hemistiquio es un endecasílabo que la traducción al italiano respeta cabalmente «perdendo i sensi nell'abbraccio giovane [...]» (45, v. 27).

Gracias al recurso de las grabaciones, se nota que algunos endecasílabos se encuentran también en segunda posición. En el verso 40, por ejemplo, la voz del poeta se detiene después de un heptasílabo «consumía sus entrañas [...]» escandiendo en la segunda parte el endecasílabo «[...] en el furor celoso de la caza» (44, v. 40). Si en italiano, «[...] nel furore geloso della caccia» (45, v. 40) como endecasílabo funciona, desafortunadamente el imperfecto y el posesivo suponen un número de sílabas añadidas por las que resulta imposible respetar el heptasílabo inicial. Así, el italiano «consumava le sue viscere [...]» (45, v. 40) se resuelve en un eneasílabo, un metro que Pablo García Baena conocía y usaba a menudo en posición anterior en sus versículos.

Como sabe el traductor experto, aunque el italiano es una lengua cercana al español, al traducir poesía no siempre es posible respe-

tar la métrica. Sin embargo, escuchar la voz del poeta me permitió individuar estructuras métricas escondidas dentro del texto impreso en la página con las que poder encontrar nuevas soluciones. En estas grabaciones, la voz de Pablo García Baena revela su forma de articular los textos marcando ciertas pautas rítmicas que resultaron útiles para mi ejercicio de traducción también cuando no tenía a disposición el audio. Observé, por ejemplo, algunos aspectos inherentes en la **versificación** de este autor como el hecho de que su versículo aparentemente libre es a menudo una combinación que contiene o excede metros clásicos como el endecasílabo y el alejandrino.

En mi traducción he intentando respetar la misma versificación en los casos donde eso era posible y, en los que no, hice referencia a la frecuencia en el uso de los metros que pude averiguar también en las grabaciones. Uno de los problemas, como hemos visto, es la mayor extensión silábica de los pronombres posesivos en italiano que, también, normalmente se acompañan al artículo determinativo. En estos casos, el endecasílabo original pasa en italiano a ser un alejandrino de forma casi natural y a menudo sin alterar demasiado el resultado en la lengua de destino. Por otra parte, allá donde el sentido del verso no variaba de forma consistente, decidí no traducir el posesivo español para mantener también en italiano el ritmo del metro del original.

Un ejemplo de la transformación desde un endecasílabo en un alejandrino se puede ver en el poema «Córdoba» y precisamente en el verso 15 donde se lee «subastaron tus lágrimas, oh madre,»: un endecasílabo perfecto que presenta una cesura evidente por el signo gráfico de la coma y lo divide en un heptasílabo esdrújulo «subastaron tus lágrimas, [...]» y un trisílabo «[...] oh madre,» (82, v. 15). El resultado en la traducción italiana es «misero all'asta le tue lacrime, oh madre,» (83, v. 15), es decir, un verso con la medida métrica del alejandrino compuesto por un eneasílabo y un trisílabo donde la cesura tipográfica del texto que precede el trisílabo final rompe la sinalefa entre las vocales de la undécima sílabas «-me» y la duodécima sílaba «oh».

Otro ejemplo se encuentra en el poema «Museo» de *Los Campos Eliseos*, en el verso 7: «Mas olían a infancia y a pupitre,» (140, v. 7). Aquí, el problema es el español «olían» que se compone de tan solo tres sílabas mientras que la tercera persona plural de cualquier verbo al imperfecto del italiano corresponde a una palabra esdrújula, es decir, con dos sílabas más allá del último acento tónico. «Olían», en este caso, había que traducirlo con «profumavano» u otro sinónimo compuesto por cinco sílabas. Decidí, por lo tanto, aumentar el verso hasta llegar a la otra medida familiar a la poesía de Pablo García Baena, el alejandrino, traduciendo la palabra «pupitre» en posición final del verso con el sintagma nominal «banco di scuola». Al final, obtuve: «Ma odoravano d'infanzia e banco di scuola» (141, v. 7). Esta libertad no parece excesiva ya que, en la economía de un texto

original de apenas nueve versos y compuesto por versos breves, en la versión italiana la medida del alejandrino no parece desequilibrar el ritmo general del poema.

En general, en la lectura de Pablo García Baena hay pocos **encabalgamientos**. El poeta respeta su versificación o, por lo menos, la modifica con más frecuencia a través de la cesura, pausando el flujo de la voz, y recurriendo al encabalgamiento solo en casos especiales. En las grabaciones de los poemas «Venecia» (p. 78), «Monte Athos» (p. 119) y «Edad» (p. 146), respectivamente de 51, 27 y 24 versos, la voz del poeta no produce ningún encabalgamiento. Uno solo se escucha en la grabación del poema «Junio» (p. 56), compuesto por 24 versos, mientras que otros dos se registran en «Antiguo muchacho» (p. 36), un poema de 53 versos, y «He dejado las puertas entornadas» (p. 148), de 19. En «Bajo la dulce lámpara» (p. 42), de 49 versos, los encabalgamientos son tres y cinco son los que se escuchan en los 41 versos de «Viernes Santo» (p. 74).

Sin embargo hay un poema, «Palacio del cinematógrafo» (p. 62), donde el tono dramático es más elevado y el recurso prosódico al encabalgamiento se vuelve muy importante. Desde el principio de este poema se nota, ya en su disposición tipográfica en la página, una sintaxis paratáctica con una serie de puntos firmes que en la lectura la voz del poeta respeta hasta cierto punto. El primer verso, de hecho, «Impares. | Fila 13. | Butaca 3. | Te espero» (62, v. 1), Pablo García Baena lee dividiendo el verso en cuatro partes bien distintas y procediendo a pronunciar el encabalgamiento con la primera parte del verso 2, «como siempre [...]» (62, v. 2). Siguiendo la voz del poeta, se cuentan un trisílabo, dos tetrasílabos y otro trisílabo que con el encabalgamiento pronunciado claramente por García Baena llega a la medida de un heptasílabo.

La traducción de este íncipit en italiano presentaba problemas con respecto a la posición de los acentos – el término [im/*pa/res] es una palabra llana mientras que el italiano [*dis/pa/ri] es esdrújula – y a la cantidad de sílabas – el número 13, escrito en cifras en el original español, mide dos sílabas, mientras que en italiano mide tres – y, sin embargo, funciona perfectamente desde el punto de vista del ritmo si se cuenta el encabalgamiento. Conectando la última parte del primer verso con la primera del segundo, reconstruimos el heptasílabo también en la lengua de destino: «Dispari. Fila 13. Poltrona 3. Ti aspetto | come sempre. [...]» (63, vv. 1-2).

Este encabalgamiento inicial, sin embargo, no es el único que sugiere la voz del autor. En la grabación de «Palacio del cinematógrafo» se escuchan claramente 11 encabalgamientos en los 46 versos del poema: un cuarto del número total de los versos están afectados por un encabalgamiento. Algo que no es para nada común en la forma más bien pausada que caracteriza la manera de leer de Pablo García Baena. Una forma de hacer correr la voz (Agamben 2002, 23)

a la que el autor no está acostumbrado y que lo lleva a cometer un error. Precisamente en el momento en que el texto se hace mimético del diálogo dramático: el poeta repite la palabra «ahora» diciendo, en el verso 25, «o bien [ahora]: | Ahora | soy yo quien necesita luz» (62, v. 25). Esta repetición junto con la modulación de la voz en correspondencia del diálogo dramático – al verso siguiente la voz baja, se hace más suave, entrando casi en el papel de un personaje cinematográfico – sugiere el tono del texto. En la versión italiana, sin llegar a ser llanamente coloquiales, estos tienen que respetar la intención de ser pronunciados en voz alta, al igual que un guión de cine.

Según la entonación de la voz tal y como se puede escuchar en estas grabaciones, no cabe duda de que, por ejemplo, en otro poema, «Viernes Santo» (p. 74), el poeta se dirige dramática y directamente al cantante brasileño Roberto Carlos pidiéndole que baje la voz (v. 3) y, de esta forma, es posible excluir la posible interpretación que consideraría al cantante como el sujeto gramatical de una frase donde el complemento directo sería la voz del ‘tú’ al que el yo lírico se dirigiría. En todos estos casos, escuchar la vocalización del texto por parte del poeta puede ayudar al traductor hasta el punto de resolver dudas muy complejas.

Así, también el **volumen** con que la voz pronuncia ciertas partes del poema o de los versos contiene informaciones útiles para el traductor. En general la voz de Pablo García Baena no es lo que se diría expresiva, como podría ser la de un actor profesional. A la primera escucha podría parecer algo monótona, sin duda muy suave o, por lo menos, no tan enérgica. La de García Baena es una voz que sigue un compás propio, interno a su articulación y que construye su expresividad particular con mínimas alteraciones. Como ocurre en el verso 7 de «Viernes Santo» cuando, después de marcar la cesura, «sólo tu pecho entreabriendo | rosa oscura» (74, v. 7), el autor baja casi imperceptiblemente el volumen de su voz y lee lo que viene después – el segundo hemistiquio y el verso siguiente que se enlazan gracias a un encabalgamiento formando un alejandrino – como una especificación, una descripción de la primera parte del verso.

Volviendo a «Palacio del cinematógrafo», también el segundo encabalgamiento pronunciado por la voz de García Baena agrupa el endecasílabo del verso 5 «o por el sueño triste de mis ojos» (62, v. 5) con el primer hemistiquio del verso 6, el trisílabo «donde alientas» (62, v. 6). Aquí, en la versión italiana, gracias a la sugerencia inherente en la prosodia del autor, he podido respetar la medida que resultaba del encabalgamiento, aunque con una división diferente: un decasílabo «o dal sogno triste dei miei occhi» (63, v. 5) más un pentasílabo «dove respiri» (63, v. 6). Esta no es la única vez que en correspondencia del momento en que la voz del poeta pronuncia un encabalgamiento se forma la medida de catorce sílabas del alejandrino.

En este mismo poema (p. 62) ocurre entre los versos 11 y 12 cuando dice «[...] en que el puñal levanta > las joyas de la ira [...]»; entre los versos 18 y 19 donde la voz del poeta lee «[...] que pulsa > la capilla sagrada de los vientos» y entre los versos 22 y 23, donde se escucha «que declama las viejas > palabras sin creerlas». Entre los versos 27 y 28 también se formaría un alejandrino perfecto si no fuera por la cesura que la voz del poeta pronuncia debida al signo gráfico de la coma: «[...] entre los azafranes > del technicolor, | vuela». En cambio se forma un endecasílabo, aunque bastante raro con los acentos en la tercera y la séptima sílaba, en los versos 15 y 16, cuando escribe «[...] goteando > por el rojo peluche [...]». En los 11 casos en que la voz de Pablo García Baena lee un encabalgamiento, 6 veces se forman unos versos alejandrinos perfectos, o casi perfectos, y una sola vez se escucha un endecasílabo. En los encabalgamientos que quedan, se trata de versos menores: un heptasílabo, un octosílabo, un eneasílabo y un decasílabo.

Escuchando estas grabaciones se descubren **anomalías** como las repeticiones que hemos visto, pero también hay omisiones de partes o enteras palabras, o incluso cambios que pueden sorprender. En el caso del poema que acabamos de mencionar, «Palacio del cinematógrafo» (p. 62), en el verso 41, la voz de Pablo García Baena no pronuncia el fonema /e/ de la preposición: «Sentado en la caliza de[] astral anfiteatro» (64, v. 41). En otro audio, en la grabación que corresponde al poema «Viernes Santo», en el verso 8, «a la táctil araña de las manos.» (74, v. 8), la voz del autor sustituye claramente el artículo «las» con el posesivo «mis» sin que esto cambie la métrica del verso. En la grabación que corresponde al poema «Venecia», sin embargo, ocurre algo más sorprendente: en el verso 12, la voz de García Baena primero omite leer el fonema inicial /a/ en el término «acerca» y luego añade una entera palabra que en el texto no está. De tal manera recita: «la corrupción nos [a]cerca entre tus brazos [jóvenes y] náyades.» (78, v. 12).

Aquí la situación se hace interesante desde el punto de vista de la traducción. De hecho, si por una parte el traductor no puede incluir en su traducción las palabras que la voz del autor añade al texto original en su lectura, ya que su referencia es el poema tal y como se publicó en la página, tal vez pueda tener en cuenta el cambio que imprime la lectura y considerar los matices entre «nos cerca» y «nos acerca». Es lo que hice yo traduciendo al italiano con «ci stringe» (75, v. 12) que mantiene las acepciones principales bien del verbo *cercar* (del lat. *circāre* ‘rodear’) ‘rodear, poner cerco o sitio’, bien de *acercar* (del adverbio ‘cerca’) ‘poner cerca o a menor distancia’. Algo parecido ocurre también en el poema «Edad», donde en el verso 22 se escucha la palabra «aventura» en lugar de «ventura» (146, v. 22), como aparece en el texto publicado en 2006.

Según el diccionario de la Real Academia el término *ventura* (del lat. *ventūra*, pl. de *ventūrum* ‘lo por venir’) significa ‘felicidad’, ‘suer-

te', 'contingencia o casualidad', 'riesgo, peligro' y 'suceso o lance extraño, aventura' que es un significado desueto. Por otra parte, los significados del término *avventura* (del lat. *adventūra* 'lo que va a venir', participio futuro activo de *advenire* 'venir, llegar') serían 'acaecimiento, suceso o lance extraño', 'casualidad, contingencia', 'empresa de resultado incierto o que presenta riesgos' y 'relación amorosa ocasional'. Allá donde en el texto original hay «ventura», en la traducción italiana aparece la palabra «fortuna» (147, v. 22). En italiano, entre otros significados, este término conlleva el significado de 'suerte' que puede ser buena o mala según circunstancias a menudo regidas por el azar.

El último ejemplo que quiero mencionar se refiere al poema «He dejado las puertas entornadas». Al escuchar la grabación del programa que le dedica Isabel Ruiz Lara a Pablo García Baena, en el verso 18 se escucha una inversión de términos. Si en el texto del 2006 aparece «Echa el cerrojo cuando al fin te vayas:», en la grabación se escucha de la voz del poeta recalcar casi palabra por palabra el verso con tres pausas fuertes: «echa | el cerrojo | al fin | cuando te vayas» (148, v. 18). Esta inversión entre la conjunción temporal y la locución adverbial de la lectura posibilita la presencia de una tercera cesura determinando, en el final del poema, un tono más dramático. En la página impresa la frase temporal es un hexasílabo y corresponde al segundo hemistiquio; por otra parte, con la inversión la temporal pasa a ser un pentasílabo permitiendo que la voz recalque las tres cesuras dentro del heptasílabo en primera posición. Estas pausas reconfiguran el primer hemistiquio añadiendo compás y marcando los tres acentos. Se anticipa así una resolución del verso más acompañada y dramática.

5 Últimos audios y notas finales

Con motivo del fallecimiento de Pablo García Baena, ocurrido el 14 de enero de 2018, aparecieron en la red más grabaciones de audio con su voz leyendo algunos de sus poemas. Quiero recordar aquí el programa especial que en 2006 le dedicó *La estación azul* en Radio Nacional de España, cuyo podcast se transmitió el 16 de enero de 2018 con el título de «En honor a Pablo García Baena».⁷ Se trata de un programa que se realizó en ocasión de la publicación de *Los Campos Elíseos* y en el cual los anfitriones, Javier Lostalé e Ignacio Elguero, invitaron al poeta cordobés a participar. En él, se escucha a Pablo García Baena conversar con los presentadores, contestar a

⁷ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-estacion-azul/estacion-azul-honor-pablo-garcia-baena/442442/>.

sus preguntas y leer algunos de sus poemas: «Edad» (00'00"-01'59"), «Medinaceli» (10'20"-11'52"), «El concierto» (16'42"-18'10"), «Retrato y patria» (22'53"-25'05"), «Arca de lágrimas» (32'58"-36'03), «Primavera romana» (46'22"-47'36") y «Otoño en Málaga» (57'30"-58'07").

Cuando este programa especial se transmitió, la antología *Rumore occulto* se había publicado hacía casi un mes y, por lo tanto, mientras yo traducía no tuve acceso a estas 'nuevas' grabaciones. Obviamente nada más saber de la existencia de este podcast me puse a escuchar el audio teniendo en mis manos la edición bilingüe recién aparecida. Entre los poemas que en aquella circunstancia García Baena leyó, yo había traducido cuatro: «Edad», «El concierto», «Primavera romana» y «Otoño en Málaga». Pues, al escuchar estas lecturas de la voz de García Baena, en general se confirman las observaciones con respecto al uso intenso de la cesura y, por el contrario, de la falta de encabalgamientos. Además, comparando la versión de «Edad» presente en el programa *Tres en la carretera* publicada en la página de RTVE en 2013 y la de *La estación azul* realizada en el 2006, se puede ver que, aunque distantes en el tiempo, son casi idénticas.

No cabe duda de que, no obstante no quisiera leer en voz alta, Pablo García Baena tenía una consciencia muy elevada de su *medio-voz*. Lo usaba tal vez de forma libre e instintiva. En la entrevista que me concedió afirmaba que no corregía mucho sus poemas, pues concebía la poesía como una pasión mística que cobraría la forma métrica con naturalidad. En el audio «Introducción sobre mi poesía», grabado en el Aula de Poesía de la Universidad de Alicante, hablando de su obra García Baena dice: «no soy un poeta de oficio, aunque por mi largo aprendizaje, que continúa, conozca el oficio, no tengo ni creo en artes poéticas [...] entiendo la poesía como raptó, como enajenación, como ebriedad [...], sigo el consejo personal de Vicente Aleixandre: 'Vive y escribe tu poesía cuando te nazca'». Escuchar la voz de este poeta leyendo sus versos es presenciar ese don.

Bibliografía

- Agamben, G. (2002). *Idea della prosa*. Quodlibet: Macerata.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Celotti, N. (2003). «Lire et écouter le rythme: une invitation à l'étudiant traducteur». *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 7, 38-44.
- Cien años de Poesía: Poetas contemporáneos en sus versos* (1996). Madrid: RTVE/Ediciones Planeta. 1 CD y 1 carátula.
- Čukovskij, K. (2002). *La traduzione: una grande arte*. Venezia: Cafoscarina.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. 6a ed. Milano: Bompiani.
- García Baena, P. (2018). *Rumore occulto. Poesie 1946-2006*. A cura di E. Pittarello; trad. di A. Mistrorigo. Bagno a Ripoli – Firenze: Passigli.
- Mattioli, E. (2003). «La poetica del tradurre di Henri Meschonnic». *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 7, 29-36.
- Meschonnic, H. (2003). «Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio». *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 7, 1-15.
- Meschonnic, H.; Dressons, G. (1998). *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod.
- Mistrorigo, A. (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-236-9>.
- Nancy, J.-L. (2004). *All'ascolto*. Milann: Raffaello Cortina.

