

AFINACIONES EN EL TEATRO DE LA PALABRA. NOTAS SOBRE LA POESÍA DE VÍCTOR M. DÍEZ E ILDEFONSO RODRÍGUEZ

TUNINGS ON THEATER OF WORD. NOTES ON VICTOR M. DÍEZ
AND ILDEFONSO RODRIGUEZ'S POETRY

José Manuel TRABADO CABADO

Universidad de León

Resumen: Este artículo pretende estudiar la poética de Ildefonso Rodríguez y Víctor M. Díez. Ambas están enraizadas en la fuerte influencia del jazz sobre la poesía. Ambos comparten una forma de encarar el momento de la creación como una suerte de improvisación. Cada uno utiliza sus propios mecanismos formales tales como textos fragmentados, sintaxis quebrada y un amplio espectro de referencias a otros lenguajes como el cine, el teatro con el fin de deconstruir el discurso cotidiano. Ambos, también, tratan el tema de la identidad: Ildefonso construye un tipo de “yo” excentrado mientras que la poesía de Víctor se basa en una desfiguración del “yo”.

Palabras clave: Música, jazz, improvisación, identidad, poesía, Ildefonso Rodríguez, Víctor M. Díez.

Abstract: This paper aims to study the Ildefonso Rodríguez's and Víctor M. Díez poetics. Both are stemmed in the strong influence of jazz on poetry. They share a way of facing the moment of creation as a sort of improvisation. Each of them uses his own formal devices as fragmented texts, broken syntax and a wide range of references to other languages such as theater, cinema in order to deconstruct everyday speech. Both of them deals with the problem of identity: Ildefonso builds up a kind of ex-centered self while Victor's poetry is based on we can call defacement of self.

Key Words: Music, Jazz, Improvisation, identity, poetry. Ildefonso Rodríguez, Víctor M. Díez.

ésta es la canción que repite el mecanismo
tus palabras no son música
la música las desató

Ildefonso Rodríguez

Una música sin partituras, canción de escombros
en la ciudad ocupada; tumbas sin nombre

Víctor M. Díez

A caso sea la nuestra una época del espectáculo donde todo puede ser teatralizable y situado en el ámbito de la vida pública. Las fronteras de la intimidad parecen haber sido arrasadas en la dinámica de lo banal en que incurren los medios de comunicación. En esa nueva Babilonia de lenguajes entremezclados hasta la extenuación y donde existe, además, un culto por el simulacro quizás convenga reparar en la profunda reflexión que la lírica puede arrojar sobre el lenguaje que usamos, el mundo que nos rodea y cómo somos capaces de vernos. En ese sentido resultan muy ilustrativas dos poéticas como las de Ildefonso Rodríguez y Víctor M. Díez donde se aprecia una incorporación de ese diálogo de los distintos discursos artísticos y una profunda reflexión sobre el tema de la identidad. ¿Quiénes somos en la vorágine de los lenguajes que nos devoran y acaban por modelar en ecos persistentes nuestro pensamiento?

Por otra parte, pudiera decirse que el discurso lírico se ha asentado en no pocas ocasiones en la contemplación del territorio paradójico de la figura del “yo”, ya sea entendido éste como fuente emocional al estilo romántico, ya como instancia enunciativa convertida en un personaje que desdibuja en su palabra al propio autor llegando a las propuestas más radicales que acaban por diluirlo hasta su desaparición; en este sentido los casos de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé o Eliot pueden ser hitos importantes de la modernidad en su avance hacia una despersonalización de la lírica.

Libros como *Coplas del amo* de Ildefonso Rodríguez o *Ser no representable* y *Voz fuera de campo* de Víctor M. Díez¹ proponen una indagación sobre la poesía entendida como una conversación de la palabra con la música en un escenario en el que sujeto poético o bien se convierte en personaje contradictorio (caso de Ildefonso) o bien pierde su rostro para ser sólo voz que retrata y proyecta su mirada (caso de Víctor).

Ildefonso Rodríguez y el personaje ex-centrado

En el caso del libro *Coplas del amo* se puede establecer un punto de arranque en la escritura de Antonio Gamoneda. El poema, incluido en *Blues castellano*, “Blues del amo” constituye el germen en el que se puede observar la poética cifrada del libro de Ildefonso. Asociado a la estructura musical del blues traducida en los ritmos insistentes dentro de la poética de Gamoneda se ofrece toda una reflexión sobre las relaciones entre quien habla en el poema y quien escribe:

¹ Las referencias completas de los tres libros son las que siguen. Ildefonso Rodríguez, *Coplas del amo*, Barcelona, Icaria, 1997. Víctor M. Díez, *Ser no representable*, Mérida, De luna libros, 2004 y *Voz fuera de campo*, Barcelona, Icaria, 2004.

Va a hacer diecinueve años
que trabajo para un amo.
Hace diecinueve años que me da la comida
y todavía no he visto su rostro.

No he visto al amo en diecinueve años
pero todos los días yo me miro a mí mismo
y ya voy sabiendo poco a poco
cómo es el rostro de mi amo.
(...)
Cuando esté un día delante de mi amo,
veré su rostro, miraré en su rostro
hasta borrarlo de él y de mí mismo (Gamonedada, 1989: 180).

La pareja amo-esclavo de la matriz músico-temática del blues se traduce en términos poéticos en la relación escritor/personaje poético o, dicho de otra forma, en diálogo trenzado entre historia y poesía. La voz poética cobra conciencia de sí misma al tiempo que busca su propia identidad dando noticia de su origen. Es un reconocerse en el espejo de ese dueño al que, paradójicamente, se quiere difuminar a través de la palabra-canción².

Algo similar sucede con *Coplas del amo*. El blues cede paso ahora a la copla pero todo el libro no deja de ser una expansión de esa relación insinuada en el poema de Gamonedada³. El universo musical y el acecho a la identidad son elementos que sirven para trabar una relación entre ambos universos líricos.

El propio recorrido de *Coplas del amo* se inicia con una declaración suficientemente programática. Existe un reclamo ya sobre la importancia del lenguaje musical⁴. La forma de comunicación natural de ese sujeto poético desdoblado de su origen es la música, la voz que recorre el itinerario que va desde el grito hasta el canto. La comunicación se define en términos de resonancia simpática (influencia del mundo en ese personaje) y de contagio del bostezo y la risa (influencia del personaje en el mundo que lo rodea). Así pues grito, voz, resonancia de lo externo marcan el nacimiento de ese personaje que no se vuelca sobre el mundo interior sino que se excede a sí mismo para mirar hacia el otro⁵.

² Sobre la trascendencia del jazz y de los espirituales negros en *Blues castellano* son esclarecedoras las palabras de Gamonedada (1993).

³ Puede verse la cercanía con los versos de Gamonedada del fragmento: “Quien conoce la estricta crueldad del amo, que en época de abundancia le alimenta con pan duro” (Rodríguez, 1997: 14).

⁴ La importancia del lenguaje musical dentro de la obra de Ildefonso Rodríguez ha sido señalada con tino por Antonio Ortega: “La referencia a la música, y más en concreto al jazz y a la improvisación libre, es esencial para entender los modos de articulación y la sintaxis propia de la escritura de Ildefonso Rodríguez. La totalidad de su obra, la de cada libro y la de cada poema, obedece a esa lógica del fraseo, una lógica que es a la vez musical y verbal.” (2008: 8). La formación musical de Ildefonso Rodríguez es notoria. Forma parte como saxofonista del grupo de improvisación *Sin red* en el que también participa Víctor M. Díez. También forma parte del quinteto Cova Villegas y de Dadajazz. Para ver la urdidumbre de las relaciones e intereses conviene recordar que Cova Villegas pone música junto con Delta Galgos a poemas de Gamonedada incluidos en su *Blues castellano*. El prólogo corre a cargo de Víctor M. Díez y la edición corre a cargo del sello leonés Mr Griffin. El propio Ildefonso Rodríguez también ha editado un libro disco titulado *inestables, intermedios* en el que existe una notoria importancia del jazz.

⁵ “Quien no renunció a pensar, y la movilidad de su pensamiento fue la resonancia de otras voluntades muy alejadas, pero activas en el mismo escenario” (Rodríguez, 1997: 30)

El que movió el hueso que atrancaba la garganta y lo alojó en la nuca, así dejó libre la oquedad vibratoria para que saliese la voz, pudo gritar, dar gritos articulados, pudo cantar;
el animal que sabe poner tensa su membrana interior para la resonancia simpática: resuena en los bailes comunales, en el cariño y en la pena, contagia el bostezo y la risa;
ése soy yo (Rodríguez, 1997:7)

Esa resonancia y esa mirada hacia fuera dictan lo que puede considerarse una constante a lo largo del libro: la dispersión de quien habla en una serie de personajes, intentos de aproximación, realizaciones distanciadas de la identidad. El sujeto lírico es muchos; de ahí la particular técnica de utilización de la tercera persona para hablar de uno mismo⁶. Se trata de una visión en perspectiva. Ese distanciamiento no afecta tan sólo a los mecanismos de descripción sino a la ideología que asume el protagonista del libro. La dispersión del yo en una legión de fragmentos sirve, como en el caso de Gamoneda, para diluir esa imagen monolítica de la identidad. Imposible es trazar una síntesis, un centro que le dé sentido a todo. En sus contradicciones quien habla se ve como el individuo atraído en movimiento perpetuo hacia aristas irreconciliables:

El que siempre se supo impedido, para alcanzar el centro de todo lo que hacía y, así oyó crecer una maleza sin articulación, o muchos centros le atrajeron, pero también le rechazaron;
el que entendió por fin que todo centro es mortal, esos ojos al acecho, y que sólo aceptando la muerte propia es posible plantarse en el centro con poder, como quien baila encandilado por el ritmo y le asiste una gramática y no el combate gesticulante de manotazos y mordiscos (Rodríguez, 1997: 7)

El libro plantea así una poética del “yo” *ex-centrado* que asume un carácter poliédrico y paradójico. Formalmente eso se traduce en el componente fragmentario del libro que se deja leer como una suerte de autorretrato ficticio e intemporal de la voz independizada. Se rehuye en consecuencia toda posibilidad de conocimiento de sí mismo:

Ése que ya no puede admitir la máxima arcaica del *conócete a ti mismo*, le parece tan inútil como el acto de alguien que se empeñase en leer durante toda la vida un único libro, en escuchar la misma música; así no alcanzaría ningún saber, sólo una obsesión descarnada. (Rodríguez, 1997: 10)

Ese mismo carácter poliédrico contrasta con la necesidad de un todo unitario que muestra el amo. La palabra poética deslíe al amo que vive en la casa de los espejos: “Ése que vive en una casa de

⁶ Explica esto la extrañeza que siente el personaje cuando alguien también se identifica bajo esa máscara lingüística que es el “yo”: “El que se llama con un yo devorador y ciego, y se extraña cuando el otro comete la impropiedad de llamarse también “yo”; le mira con recelo como si tal uso del pronombre fuera impropio e insustancial; el mismo que se siente agradecido con quienes van abiertos a otras voces, incluso las que están más allá de la especie: la puerta que habló, el pez cuando no es mudo, todos los que se resistieron contra el amo unificador, el obsesivo en su cámara de espejos” (Rodríguez, 1997: 17). Sobre la extrañeza del uso de “yo” por parte de los otros son muy elocuentes las palabras de Émile Benveniste: “Yo no puede ser definido más que en términos de «locución», no en términos de objetos, como lo es un signo nominal. [...] la forma yo no tiene existencia lingüística más que en el acto de la palabra que la profiere.” (1974:173). En este sentido el “yo” es sólo una forma ingresar en el lenguaje, una puerta de acceso a la palabra; de ahí que no tenga una referencia estable sino cambiante. Vuelvo a hacerme eco de las palabras de Benveniste: “No hay concepto «yo» que englobe todos los que yo que se enuncian en todo instante en boca de todos los locutores, en el sentido en que hay con concepto «árbol» al que se reducen todos los empleos individuales de *árbol*”, (Benveniste, 1974: 182. Es igualmente interesante el artículo de Carlos Piera (1995). Se pone de manifiesto la naturaleza paradójica del “yo” atendiendo a las dos visiones de Hegel y Hume. Si el primero argumentaba que “todos los otros humanos tienen en común conmigo ser yoes”, el segundo hacía notar como el “yo” era el punto de convergencia de la experiencia. Experiencia y designación parecen establecer los puntales de la naturaleza paradójica del “yo” que sirve para explicar la esencia constructiva del libro de Ildefonso Rodríguez.

muchos espejos y relojes: se multiplica la imagen del amo, se marcan los ritmos del habitante”⁷ (Rodríguez, 1997: 10)

El pensamiento de este personaje no deja de ser una retahíla de coplas, de voces que lo pueblan pero que tampoco son suyas, son voces que oye pero no pronuncia⁸. Visto así la obra de Idefonso Rodríguez podría ser entendida como una lucha contra esa figura del amo que canaliza los usos del “yo”. Se plantea así una poética de lo descentrado que disgrega la uniformidad de la identidad en una serie de fragmentos que habitan los distintos personajes: se trata de la identificación con “él”⁹. En ese sentimiento de resonancia existe una apropiación del otro cuyas palabras se incorporan al lenguaje propio. La música se declara así un idioma que trasciende la semántica del lenguaje para inaugurar nuevos cauces comunicativos. A la extrañeza de lo ajeno se añade la voz de lo propio:

Cantó las palabras indescifrables del otro, por puro deseo de cercanía; en la barra de un bar el extranjero hablaba a solas, pero él iba poniendo a sus palabras una música simple, las cantaba a media voz, seguía el ritmo con los nudillos;
se entendieron en la clave de los que beben solos (Rodríguez, 1997: 58)

De esta manera el personaje parece apresado en su propio movimiento de búsqueda de sí mismo que le lleva a la constatación de la obsesión, al hallazgo de su propio vacío, brecha de la identidad¹⁰. La escritura es una forma de obsesión, el pensamiento un cruce de voces que lo habitan:

⁷ En este sentido cabe entender el libro como la constitución de pequeños añicos: fragmentos de un espejo-identidad general. “ése, adiestrado en la recogida de los sueños por un motivo tan oscuro como el que le lleva a recordar para siempre el olor de un libro: el idólatra de la memoria hunde la nariz en las páginas, no olvida, recompone el espejo ya roto, adora otra vez el símbolo con las guirnaldas y el papel plateado” (Rodríguez, 1997: 14). También pudiera entenderse el libro a la luz de este texto: “Tuvo que atropar cristales con las manos desnudas y cada añico era un pensamiento, un humor, un hábito: le sangraron los dedos, no se terminaba la faena” (Rodríguez, 1997: 44). Hay que advertir la continuidad existente entre *Coplas del amo* con algunos de los elementos ensayados en otro libro anterior como es *Mis animales obligatorios*, Sevilla, Renacimiento, 1995. Allí se puede leer el poema que comienza: “Uno que escribe en ladino” cuyo final reza de la siguiente manera: “se aparee con imágenes se vuelve / desmemoriado se abandona se embarba / se desembarba de un día para otro // en la casa hay relojes espejos / la inconsistencia el mal del habitante” (Rodríguez, 1995: 12).

⁸ “El que sabe cantar su copla personal, la más suya; también, el monólogo que escucha interminablemente, lo que nunca calla (no le cabe el consuelo de llamar a eso “mi pensamiento”, es un zumbido de palabras que insisten y vuelven y tiene que aprender a vivir oyéndolas” (Rodríguez, 1997: 12)

⁹ Sobre el cuestionamiento de la identidad en *Coplas del amo* puede verse José Enrique Martínez (2001: 185-187).

¹⁰ Con respecto a la importancia de la memoria y de la búsqueda de la identidad son elocuentes las palabras de Miguel Casado a la hora de hablar del libro de Idefonso Rodríguez titulado *La triste estación de las vendimias*: “Y en lo que respecta al sujeto, la frustración es aún más evidente, pues nunca se le nombra, todo es palabra indirecta. De modo emblemático, los personajes y, sobre todo, el protagonista de la mirada, son señalados por perífrasis [...]; es la descripción de su gesto o de su acción la que apunta déficticamente a un sujeto innombrado. Poema a poema, su falta de identidad se muestra en este procedimiento: mirar, solitario ir y venir entre imágenes, como si al ir aprehendiéndolas se fuera rellenando de algún modo esa carencia de sujeto.” (1999: 171). Igualmente Miguel Casado vuelve sobre el tema a la hora de reseñar el libro de Idefonso titulado *Mis animales obligatorios*, Sevilla, Renacimiento, 1995: “La espesa atmósfera de esta poesía no admite en sus dimensiones los nombres propios de los personajes [...] y tampoco el yo es otra cosa que una voz pronunciando una mecánica, apartando frondas para disponer camino, apenas una más entre las oleadas de figuras que habitan las imágenes. [...] así, la identidad se reduce a la permanencia de un gesto: no es un ser, sino un cruzar, un ir saliendo sin romper ni romperse; de la suma de las definiciones circunstanciales no puede derivarse unidad y ésta se persigue en vano en el continuo tránsito de una imagen a otra, en su común fondo cenagoso”, en “El pez que nada bajo los posos”, (Casado, 1999: 177-178). De esta manera se puede apreciar la coherencia del planteamiento poético de Idefonso Rodríguez en una forma de buscar la identidad a través de un lenguaje que crea una serie de personajes innominados en un movimiento escurridizo por asir algo que se presume imposible: la sustancia del yo.

Uno que carga de tensión, calentamiento y actos de memoria infecundos; así alimenta el carácter obsesivo de su escritura, cerrando un círculo del que le es difícil escapar, días enteros sin centro (Rodríguez, 1997: 58)

A este territorio de la identidad se le superpone la imagen simbólica de la casa como lugar de lo propio clausurado. Surge entonces la necesidad de buscar al otro, de salir a la calle para salvarse del propio laberinto estéril que redundaba en ese “empozamiento en el yo”¹¹. Siguiendo con la indagación en el problema de la identidad acaba por asumir el uso del “yo” como una función del cuerpo que acaba por excederlo. Podría ser que bajo el “yo” se oculte entonces una práctica discursiva para entrar en el universo social:

porque sabe en lo íntimo que la sustancia del yo es una función de su cuerpo, pero le sobrepasa, se derrama fuera de sus oquedades, es espuma artificial, identidad expulsada, y en el dique del cuerpo bate un oleaje, se embroza otra espuma mortal y confusa (Rodríguez, 1997: 61)

Esa voz que se analiza a sí misma y borra las marcas de su origen ronda siempre el desdoblamiento, en ejercicios análogos a los que ya había hecho Barthes en su libro *Roland Barthes por Roland Barthes*¹². Busca, así, el encuentro identificativo o, en otras ocasiones, el antagonismo en la contrafigura latente del enemigo.

En el libro se observa, además, una doble vía en la construcción de la identidad. Por un lado existe una veta esencialista e intemporal en el que se trata de ofrecer una serie de definiciones que pretenden aquilatar “lo que se es”. De otro lado y complementando esta veta existe una línea de carácter más histórico. El cambio en los usos verbales, del presente al indefinido, hace vascular el peso hacia un embrión mínimamente narrativo que sirve para situar al sujeto dentro de un marco histórico; ya no se trata de la esencia de “lo que se es” sino de la intrahistoria de lo que ese sujeto poético “hace”. Eso propicia que algunos textos puedan ser leídos a modo de narraciones mínimas de alta densidad poética en las que el personaje emerge de su intrahistoria blandiendo como insignia lo cotidiano.

La poética de Ildefonso Rodríguez hace del fragmento un crisol en que fraguar el discurso lírico. Todo el libro puede ser entendido como una serie de notas fragmentarias, de bloques líricos que

¹¹ “abrió el balcón pensando: esto debería ser hecho en público, lejos del nidal escondido; / como el grito de «a la calle, todos a la calle» es sano, es curación para el que se empoza en el yo” (Rodríguez, 1997: 60).

¹² Pudiera ser de interés recordar las palabras de Roland Barthes incluidas en este libro que bien pudiera establecer una simetría con lo que propone *Coplas del amo*. En *Roland Barthes por Roland Barthes*, al igual que en *Coplas del amo* de Ildefonso Rodríguez, la unidad de composición es el fragmento. Supone, además, un intento de reconstruirse pero desde una perspectiva distanciada. El autor “yo” pasa a ser un personaje “él” que está siendo descrito desde esa virtualidad poliédrica del fragmento. Son relevantes dos fragmentos de Barthes. El primero de ellos lleva por título: “El fragmento como ilusión”: “Tengo la ilusión de creer que al quebrar mi discurso, dejo de discurrir imaginariamente sobre mí mismo, que atenúo el riesgo de la trascendencia; pero como el fragmento (el haiku, la máxima, el pensamiento, el trozo de periódico) es finalmente un género retórico, y la retórica es esa capa del lenguaje que mejor se presta a la interpretación, al creer que me disperso lo que hago es regresar virtuosamente al lecho del imaginario”, (Barthes, 1987: 104). Esa práctica del fragmento como una forma de violentar el lenguaje está muy relacionada en el diario en la propuesta estética del mismo Barthes: “Con la coartada de la disertación destruida se llega a la práctica regular del fragmento; luego, del fragmento se pasa al “diario” [...]

Producción de mis fragmentos. Contemplación de mis fragmentos (corrección, pulitura, etc.) Contemplación de mis desechos (narcisismo)” (1987: 104). Convendría, por otro lado, recordar las palabras del propio Barthes cuando afirma: “Se siente solidario de todo escrito cuyo principio sea que *el sujeto no es más que un efecto del lenguaje*.” (1987: 85).

podrían establecer puentes de conexión con la obra de Gamoneda¹³. No deja de ser ilustrativa la operación lectora que el propio Ildefonso realiza de la lírica en bloques de *Descripción de la mentira* de Gamoneda en clave musical. Frente a la evidencia del blues en su obra anterior, observa en esta poética otra suerte de música más sutil pero que se aprecia en las simetrías compositivas. Así entiende los bloques líricos de Gamoneda el propio Ildefonso Rodríguez en una conversación con el autor de *Edad*:

Yo siento estos poemas como piezas diversas, originales, desmembradas de un material y de un saber donde confluyen muchos otros. Piezas musicales como lo fueron el blues y el tango que tú ya has cantado, sólo que ahora no hay un nombre propio para cada una. Sé de alguien que podría llamarlos *raros boleros* (Rodríguez, 1993: 75)

A ello añade lo siguiente: “Leo el libro con la intuición de que ahí se cumplen unas leyes de simetría muy acusadas, pero no evidentes, así que también lo podría leer como si fuera un monólogo dramático, un habla, la de alguien que me está hablando en una música de simetrías”¹⁴ (Rodríguez, 1993: 76)

Creo que no sería demasiado arriesgado aplicar estas palabras a la propia concepción constructiva de *Coplas del amo*. La tematización del elemento musical no solo en el título sino a lo largo de la obra ofrece ya un buen asidero para trenzar esta hipótesis. Mezcla de fragmentos que entre ellos establecen también simetrías e inauguran ritmos ocultos al tiempo que desde un punto de vista temático se iguala el pensamiento a la música de voces oída, la expresión como grito articulado, canto que surge de la resonancia no dejan de ser elementos que inciden en esta relación poesía-música. En cierta manera Ildefonso Rodríguez está plasmando su lectura de partes de la obra de Gamoneda en su propio quehacer poético. La asunción del desdoblamiento poeta/amo-voz lírica así como la interpretación en clave musical de los bloques líricos muestran cómo existe un diálogo entre la obra de ambos poetas. Podría decirse que existe en la visión que Ildefonso Rodríguez posee tanto de la

¹³ Se puede observar la coherencia en los planteamientos estéticos si se recuerda un texto incluido dentro de la revista *Cuadernos Leoneses de Poesía*, del número de abril de 1981 que va sin firma pero que, según advierte Miguel Casado, es obra de Ildefonso Rodríguez. Me refiero al texto titulado “Presentación de los cantos” y en él se dice: “La escritura de una poesía que cuenta, en secuencias, imágenes, encadena elementos y técnicas de orden muy diverso, una poesía que se alarga necesariamente y mantiene –produce– ritmos encontrados, acaba desvelando un mensaje, un actor o la vida fugitiva y recurrente en el tiempo y ahora.” También muy ilustrativo es el hecho de concebir la poesía como una música ejecutada en directo, un diálogo con el oyente-lector en el que escritor-músico llega a conclusiones como ésta: “Sabe ese personaje que a veces es anónimo y pierde su unidad en un intranquilo reflejo de memorias” (sin paginar). Está ya patente la relación música/poesía, el carácter fragmentario y la disolución del sujeto convertido en un personaje encentrado.

¹⁴ Véase el estudio absolutamente esclarecedor del propio Ildefonso Rodríguez (2004). Gamoneda se muestra muy claro con respecto al origen musical de la expresión poética: “La causa musical del poema suscita su contenido lingüístico y es entonces, en este punto del curso generativo, cuando hace su aparición el pensamiento. [...]”

Por eso, porque la generación del poema tiene en ella [se refiere a la música] su desencadenante potencialmente sensible [...] yo me he atrevido a decir que la música es el estado *original* del *pensamiento* poético.” (2002:35). La misma idea se puede encontrar en otro lugar (Duque Amusco, 2002: 95-97). La conclusión a la que llega en uno y otro lugar le lleva a apartar el discurso lírico de la literatura. Frente a la capacidad representativa de esta, la poesía construye desde adentro su propio mundo. Posee una función reveladora y no deja de ser una actividad profundamente irracional en su nacimiento y fuertemente asociada a ese elemento musical. Son también de interés los escritos del propio Gamoneda agrupados en el libro *El cuerpo de los símbolos*. En concreto pueden leerse los textos “Poesía en la perspectiva de la muerte” y “Poesía y conocimiento. ¿qué conocimiento?”

poesía como de la música como algo físico, un vaciamiento de los signos para apropiarse de su materialidad sonora y, de ahí, la renuncia al carácter lógico del lenguaje.

También puede entenderse parte de la concepción del libro echando mano de otro poema incluido en *Política de los encuentros*. Me refiero al poema “Alegría de los fragmentos” (Rodríguez, 2003: 74-75). Resulta sugerente leer los versos que inician el poema como una clave explicativa de la estructura de *Coplas del amo*:

Qué afán inútil música de tijeras
este regalo: acercarse con la aboca en forma de beso
soplar los papeles esparcidos (una mesa sin centro)
ir así diciendo lo que trae el puro afán
reunir un pensamiento cantado (Rodríguez, 2003: 74)

Coplas del amo pudiera muy bien definirse como “música de tijeras” o una forma de “reunir un pensamiento cantado”. Existen, como no podía ser de otra manera, diferencias evidentes. Frente al carácter autocontemplativo de *Coplas del amo* el poema de *Política de los encuentros* está más inclinado hacia la amistad: esos fragmentos dispersos vienen a ser la imagen recortada por la memoria que se tiene de los amigos. Se amplía el campo personal hacia la vertiente social del sujeto lírico. Aun así no deja de ser productivo recordar el verso que toma del final de la *Tierra baldía* de Eliot: “estos fragmentos he amontonado para apuntalar mis ruinas” para insertarlo en este poema. Podría presentarse así la escritura de Eliot como otra espoleta que activa la escritura fragmentaria de Ildefonso Rodríguez. Algunas expresiones del poema recuerdan no poco la técnica utilizada de forma sistemática en *Coplas del amo*:

dijo también: sobre la ola de los fragmentos
para quienes no participan activamente en el sueño
ése fui yo (Rodríguez, 2003: 74)

La poética del fragmento, que en este caso acarrea el cambio tipográfico y la inserción de otros registros dentro del poema, junto con la capacidad musical del verso siguen patentes en *Política de los encuentros* proyectando más allá del cauce del libro las preocupaciones e inquietudes alumbradas anteriormente.

Víctor M. Díez: la tramoya del rostro desenfocado

El caso de Víctor M. Díez plantea también una interesante visión que concibe una poética en la que el propio sujeto tiende a desaparecer. *Ser no representable* establece desde su inicio una doble sintonía: la de la poesía con la música y con el teatro¹⁵. Si en el caso anterior de Ildefonso Rodríguez

¹⁵ Clarificadora en este sentido es la cita de Wallace Stevens: “los autores son actores, los libros son teatros” que remite adagio 9 del autor norteamericano (Stevens, 1987: 19 y 47). En este sentido puede verse una ascendencia de lo que propone Víctor en *Ser no representable*. Los versos que inician el poema “Ser no representable” dicen así: “La palabra maquillándose y un gusano de seda. / [...] Que el equipaje se haga mariposas” (2004a: 57) podría ponerse en consonancia con otro adagio de Stevens “The poet makes silk dresses out of worms” traducido como “De los gusanos, el poeta hace trajes de seda”. También vendría muy a cuento traer a colación otro adagio de Stevens para explicar parte de la poética de

podría leerse *Coplas del amo* como una suerte de pensamientos cantados en las que el sujeto se convertía en un personaje poliédrico, en la poesía Víctor la palabra poética constituye una suerte de escenario en el que se cruzan discursos de diferentes procedencias. Asume, así, una teatralidad entendida bajo el signo de la *performance*, una *performance* que cristaliza en los recitados de Víctor en los que las inflexiones de voz dotan de vida a la palabra, la convierten en sonido vivo, en material sonoro y la distancian de una lectura neutra. Cada lectura es un ingreso en lo teatral.

El universo que plantea la poesía de Víctor es un retrato de los tiempos actuales en los que reina la incomunicación. La mirada poética toma un cariz eminentemente social muy visible sobre todo en una sección como la titulada “Autarquía” perteneciente a *Ser no representable*. Poemas como “Decadencia de lo común” muestran a las claras el aflojamiento de los lazos comunales: “Mal visto, artificial. / Lo común es una costumbre de lo viejo. Vecindad” (2004a: 26) “Cobijo unifamiliar, cine individual, espejito privado, transporte propio) / Así son nuestras liturgias: / De red, sí. De nicho, también.” (2004a: 26). El caso prefigurado en esta poesía es ideal para representar un escena llena de autómatas, de voces sin origen, de marionetas y máscaras que nada parecen ocultar tras de sí y cuya vida es una ceremonia del sinsentido. Ese vacío de sentido se cuele y cristaliza en expresiones como la de “baile abandonado”, “eco absurdo”, “retahíla”, “triste unísono” que se puede encontrar el poema “Pantallasparlantes”:

Punto de vista a oscuras. Baile abandonado.
Un eco absurdo bajo cada paraguas.
La retahíla de las pantallasparlantes.
Triste unísono de la ciudad.

El paraíso del tiempo feliz es inaccesible y el hombre mendiga entre las basuras su dosis irrepetible de alegría para siempre lejana:

Mendigos somos ante el bidón de esa lumbre.
Buscando en las basuras
un tiempo feliz coloreado a nuestra espalda. (2004a: 34)

En esa tesitura el objeto de la poesía no es la elaboración de un discurso capaz de reflejar la intimidad del poeta. Más bien se construye una suerte de mirada que enfoca al otro; de ahí la importancia de ese universo urbano y esos tintes que rozan el expresionismo. En el marco de la ciudad, convertido ahora en gigantesco escenario –maqueta incluso como se advierte en el poema titulado “Agujeros de lo urbano” (Díez, 2004a: 25)- el hombre vive en una desposesión de sí mismo que revierte sobre el problema de la identidad¹⁶. Desde el momento en que la existencia se aloja en el rito

Víctor M. Díez: “Poetry is not personal” (Stevens, 1987: 50) que se sitúa en la línea de “Sentimentality is a failure of feeling” (Stevens, 1987: 52). Incluso puede encontrarse otro punto de convergencia entre el pensamiento de Stevens y la actitud poética de Víctor en afirmaciones como la de Stevens: “Poetry must be irracional” (Stevens, 1987: 52).

¹⁶ Resulta de interés comprobar cómo puede verse una dinámica que actúa en dirección contraria al valerse de los espacios urbanos para sustanciar esa identidad escurridiza. Si aquellos espacios urbanos emparentables con los “no lugares” despersonalizaban al sujeto en *Ser no representable*, la sección de titulada “casas, canciones y grietas” incluida en el libro *Todo lo zurdo* (2016) subraya el hogar y los territorios de la infancia en una ciudad concreta como un espacio identitario.

de la repetición automática todo es susceptible de convertirse en un pequeño teatro de títeres, en cúmulos de paisajes que no son sino variaciones de lo mismo¹⁷. La vida moderna renuncia al sentido:

Abolido el carecer de paisaje, ir a otra ciudad es ahondar
en la profundidad de planos/cubos superpuestos.
Unos en otros. Idénticos. A escala.
Todo encaja.

Un desierto físico.
Se agujerea el espacio hasta desangrar la identidad.
Local y general esta anestesia, para vivir *de memoria*
en un cuerpo desmemoriado, aturdido. (Díez, 2004a: 25)

Existe en todo ello una renuncia del hombre a su individualidad y la poesía de Víctor parece declarar esa alienación. Cuando se sobrepasa la esfera del espacio íntimo y se llega al espacio público, lo que resta del hombre se convierte en marioneta, en maniquí; en ese teatro de la costumbre nada parece vivido, los gestos se congelan en otro escorzo que simboliza la pérdida de la médula vital. Esa idea hace posible la reformulación de la metáfora del agua que discurre (vida) para, finalmente, cristalizar en grifo (costumbre alienante), tal y como sucede en el poema “Tiempo público”:

La corporeidad deteniéndose.
El acto en que el cuerpo finge su automatismo, hace señales
en un tiempo muerto. Esquelético.
Se ha enjugado la humedad de la representación.
El agua que éramos ...
Se hiela en grifo. (Díez, 2004a: 28)

La pérdida de la identidad en el ágora de los gestos cotidianos conlleva también la pérdida de la voz que pudiera ser el último anclaje a la singularidad propia. El final del poema “Tragicomedia humana” reza así: “ese escenario vacío del miedo... / esa seca caja sin resonancia” (Díez, 2004a: 39)

Donde quizá mejor se aprecia esa voz diluida que refleja una de las partes esenciales dentro del discurso lírico de Víctor M. Díez es en el poema que da título al libro *Voz fuera de campo*. Muy ilustrativo resulta ya el lenguaje cinematográfico aquí usado. El libro propone ya de forma explícita la relación entre el poeta y su palabra: algo que podría definirse como una voz en off. El poeta muestra una serie de imágenes que, aglutinadas en la forma de libro podrían ser una especie de planos¹⁸; sin

Me gustaría llamar la atención sobre todo sobre los cuatro poemas que llevan por título “Señas”. (Díez, 2016: 76, 82, 86 y 89). La seña es tanto el muestreo de las diversas residencias del autor como un vestigio identitario.

¹⁷ Quiero traer a colación el poema incluido en el libro *Todo lo zurdo* titulado “No disparen” en el que puede observar una síntesis de los motivos temáticos diseminados a lo largo de la obra de Víctor M. Díez: la música, la teatralidad y el problema de la identidad: “Los personajes muchos más de diez / que cuelgan temblando, marionetas de tus yemas; / lo delicado de esas inteligencias / te empequeñece a ti, / pequeño mono pianista. Aprendiste / a ser teatro, maquineta de órganos. // Lo mejor de ti / reunido ensayo de tus actores; / lo mejor de ti / cuando consigues ser solo pura música / de su escena muda.” (Díez, 2016: 32).

¹⁸ Así lo expresa el propio Víctor M. Díez: “Yo tengo la sensación, normalmente a posteriori, de que aquello que escribo va encajando, como un animal que va tomando su vida. Después de escrito tengo la impresión de que en mi escritura el montaje final de lo que es el libro es muy cinematográfico. Esa imagen me funciona muy bien. Creo que lo hago así. Tengo tomas de muchos lados y voy cortando y uniendo, y el acierto o no del libro queda plasmado en el montaje del relato” (2001: 5).

embargo quien habla está siempre fuera de encuadre¹⁹. La palabra poética no pretende dibujar el rostro de quien la pronuncia sino que aspira a reflejar la imagen de lo que ve. Si el mundo se muestra como algo inconexo y fragmentado, la sintaxis será quebradiza y la frase quedará trunca. No se trata de una poesía discursiva; no ha lugar para una retórica racional que fragüe un discurso pseudonarrativo. Son fognazos de indudable valía: el lenguaje en pirueta que pretende abolir la costumbre que nos enseña a mirar de una forma preestablecida. No extraña así que, siguiendo con los símiles cinematográficos, adscriba su aspiración poética en una estela que lo relacione con la propuesta cinematográfica del movimiento DOGMA y su cámara al hombro que desnuda el discurso fílmico de las retóricas del montaje en el estudio²⁰. La visión de Víctor busca también la capacidad de referir el mundo en desintegración a través de un poema desarticulado. Si quien habla está fuera de plano, los personajes incluidos en los poemas-planos están en consonancia con lo ya visto en *Ser no representable*: sus acciones no dejan de ser una pantomima, gestos ridículos, y sus voces serán el reino de los ventrílocuos, de los dobladores que prestan su palabra a la imagen que apenas balbucea. Cobran así sentido los versos de “Voz en off”:

Es asfixiante el diálogo de los buceadores.

Apenas gestos bajo el agua, bajo los narcóticos:
ni una voz.
Miedo de esta vida escrita por los cuatro costados
y de su silencio aprendido en los acuarios.

Palabras prestadas no consuelan.
[...]
Sí, es ruidosa la ciudad de los ventrílocuos.
Los altavoces producen heridas.
[...]
La voz inhumana.

De los muñecos, de los *jichos* y los autómatas...
Aquel talento para dejarse vivir una vida sonora
sin daño. Animismo de cartón.
En la pequeña habitación de los juegos, amanece
un bullicioso día de mercado humano. (Díez, 2004b: 31-32)

¹⁹ Esta cualidad de la poesía de Víctor M. Díez no es algo que aparezca sólo en *Voz fuera de campo* sino que ya viene desde atrás mostrando así una coherencia en sus planteamientos. De forma atinada lo ha observado Tomás Sánchez Santiago cuando describe el libro *Oído en tierra*: “El poeta, por extraño que parezca, es siempre un invitado a desaparecer. Y esa ocultación convoca asimismo a una sutil manifestación del lenguaje, que pierde todo accidente y sólo es capaz de llenarse de cortedad [...] Víctor M. Díez sabe que sólo desde la desconfiguración de la primera persona puede ensayarse una interlocución errante con quienes circulan, entran y salen por las puertas giratorias de este libro y no se detienen a posar, ni siquiera en la estabilidad que se supone a la poesía” (2000:8). En este sentido cabe situar la poesía de Víctor M. Díez en las antípodas de la recuperación del realismo que se da en las últimas tendencias de la poesía actual en la que el sujeto lírico se muestra como algo sin fisuras, tal y como advierte Virgilio Tortosa: “Lo más llamativo de este realismo [se refiere a los poetas que reaccionan frente a la estética de los novísimos], a diferencia del de los 50, será manejar un concepto de individuo monádico, sin fisuras, reafirmador y reconstructor –frente a la conflictividad (atomizadora de la modernidad)” (2000: 69).

²⁰ Así lo pone de manifiesto el propio poeta en su poética titulada: “Interior noche. Ensayo de poética” que se está incluida en la antología preparada por Eduardo Moga (2004): “A menudo, para referirme a mis libros nombro el montaje, las secuencias, el fundido en negro, el punto de vista o la voz en *off*... Siguiendo esta metáfora, sospecho que la mía sería una escritura de *cámara al hombro* como el sueño de aquellos locos daneses, no tan locos, del DOGMA.”

La retórica cinematográfica se manifiesta de forma explícita en un poema de *Voz fuera de campo* titulado “Cortometraje”. El poema vuelve a convertirse en un escenario en el que se incorporan varias voces. Mediante ese entramado polifónico se alterna la voz que oficia a modo de mirada y retrata todo aquello que podría verse a través del objetivo de la cámara con aquella otra voz –distinguida tipográficamente a través del uso de las cursivas- que describe los artificios técnicos de la mirada. Vendría a ser algo así como una interlocución entre la palabra que mira y el discurso que saca a la luz la forma de mirar.

Mira y remira el tejido de un sombrero, su magia blanca.

Silencio, se rueda.

Un laberinto inescrutable como la mancha de ser humano
derramada ahí, ante los ojos.
Expuesta al viento de una tragedia cómica.

¡Corten! Repetimos, aunque podría valer.

Un rostro fijo, se va embozando,
Unos ojos que nunca dejarán de abrirse.

Cambio de plano...

Las manos, manajo, hacen visible ese ramaje de los nervios
que da vueltas a un sombrero.

Primer plano que crece *plano medio, americano.*
Perfil que lleva con su mano el sombrero hasta la cabeza.
Mira el paseo, *subjetivo*, todo se mueve al viento:
un sombrero que rueda
travelling de un hombre que parece un loco.
Risas y ramas agitándose y hojas sueltas de periódico.
Fundido en negro, el corazón. (Díez, 2004b:30)

El poema parece fragmentarse en pequeñas imágenes, correlatos de los planos cinematográficos, pero a ellas se les adhiere otro discurso convertido en una retórica intermedia entre el objeto contemplado y el ojo del lector-espectador. Los términos de primer plano, plano medio, plano americano explican y amplían la significación de lo que la otra voz está refiriendo. Podría pensarse, a partir de este ejemplo, en una estratificación del discurso poético: una voz, jerárquicamente superior, que declara el artificio cinematográfico y que modula el resto del discurso y le impone su funcionamiento. Sin embargo, más bien cabría pensar en la productividad de una lectura que aunase en un mismo plano esa dispersión de voces que convierte así la palabra en un teatro, escenario y encrucijada de discursos, babel de la mirada y la palabra. La lógica del relato cinematográfico impone además un bastidor que podría llegar a alcanzar un desarrollo narrativo: desde el *silencio se rueda* hasta el cierre final del *fundido en negro*. Apertura y cierre del poema vienen dictados por un lenguaje ajeno: el del cine.

Cuando esa fragmentación del poema que deviene un escenario polifónico no se acrisola conforme al lenguaje cinematográfico se vale de la cantera que proporcionan otros discursos artísticos como puede ser la pintura, así es el caso del poema “Gazpacho del pintor trabajando” perteneciente a

*Voz fuera de campo*²¹. A la inmediatez de visto que cobra un valor desde la pura presencia se le aúna un lenguaje que desarticula incluso la dinámica puramente visual del poema; expresiones como “pan mayor, hueso, tierra” o “cristales rotos hacia el interior” presentan junto a lo que prometía en su comienzo ser un nuevo bodegón una inauguración del lenguaje visual con unos toques irracionales. No hay un afán simbólico sino un estirar la palabra hacia dominios de la pura sugerencia que rebusca en la materialidad del lenguaje que habla a los ojos. Esta tendencia está inscrita en la genética de la poética de Víctor M. Díez. Son frecuentes los poemas breves en los que la esencia poética se adensa hasta los límites de la propia intelección. La supresión de una lógica que sirva como basamento a una lectura acomodaticia desemboca en ese poema descoyuntado que funciona a modo de fogonazos y cuyos artejos se encuentran desvinculados. Sólo así, una vez que se han hecho saltar la palabra de los goznes semánticos instaurados por el uso, el lenguaje puede volver a significar de nuevo. Los finales ex abrupto de algunos de poemas que se cierran con una expresión breve pero certera quedan resonando como un brusco cambio de rumbo. La relación entre los diversos elementos que componen el poema puede ser vista como una serie de brechas, de hiatos o, utilizando una terminología narratológica, elipsis que remarcan el fuego de cada expresión como si ardiera por primera vez. Ilustrativo de cuanto propongo puede ser un poema como el titulado “Nocturno” que forma parte de *Ser no representable*:

Cabaret sin piedad, jazz, striptease, cómicos de agua dulce.
Un semicírculo de cuerpos apretados y una bombilla pobre.
Circo de papel.

Son de azúcar los músicos. (Díez, 2004a:19)

El final marcado por las expresiones “circo de papel” y “son de azúcar los músicos” ofrecen en síntesis la médula del rigor poético que encierra cada poema. Si cine y pintura pueden ser referencias que sirven para modular esta poesía, otro universo presente es el del espectáculo, el teatro y la música que están omnipresentes en esta obra. La naturaleza teatral del discurso se pone de manifiesto en *Ser no representable*. Frente a la concepción de la vida urbana como un canto a lo autómatas, existirá otra vertiente de esa misma imagen: la importancia que posee el mundo del universo de los cómicos, buena muestra de ello es el poema “(Clown chanson)” (Díez, 2004a: 54)²². En este libro se encuentra el poema que le da título: “Ser no representable” que puede ser leído aplicando diversas plantillas. Una de ellas podría ser la de entenderlo como un aglutinante de la poética que viene trazando a lo largo de su obra. El autor de esa obra teatral es visto como el paradigma de ese ser irrepresentable en el espectáculo de la palabra:

²¹ “Tomates muy maduros. Corta, pela, tritura. Rojo. / El pimiento verde. Pan mayor, hueso, tierra. / La sal gorda y la sal fina, cristales rotos hacia el interior. / Oro viejo en el aceite para mudez del brillo. / Nieve desecha del pepino, peladuras, desnudez y agua multicolor” (Díez, 2004b: 38)

²² Resulta pertinente rescatar un poema de *Todo lo zurdo* para ver cómo está vigente la relación entre el payaso, el titiritero y la concreción expresiva en un discurso desvinculado y roto, una forma de decir que parece torpe y que se iguala con la gestualidad del clown: “PERO SIN GRACIA. / La torpeza del payaso, pero sin gracia. / Se me cae la sintaxis. La frase se vierte entera / al agacharme a recoger la palabra rota. / El poema, abierto por debajo, va dejando / un reguero sin sentido, mientras me tambaleo / y se me enreda la lengua. / Todo lo que queda atrás, lo que voy / perdiendo, me compone. / No hay fortuna en esta ligereza de restos. / Aprieto, cierro a duras penas / la boca huera, la bolsa vacía.” (Díez, 2016: 20).

El ser no representable.
una mano dislocada con férula, con guante
transparente que sujeta una peluca
y un cigarrillo encendido que alguien ilumina al mirar.
Autor. (Díez, 2004a:60)²³

La identidad parece estar referida como una disfraz inanimado: el hombre hecho monigote o, como dice el propio poema, autómata. Los demás actores de esta gigantesca actuación-vida vienen a ser:

Caras quemadas, humeantes después de la función.
Un blanco tenue. La palabra saliendo del horno apagado
Como la cena fría, supura el rostro, evapora el gesto... (Díez, 2004a:60)

La palabra poética renuncia también al halo de lo sublime. Si en su origen puede ser vista como un poder incandescente y abrasador queda, finalmente, petrificada en su formalización lingüística. Aun así, su valor es irrenunciable: se convierte una forma de violentar la costumbre del decir:

Suena así su retahíla. Una palabra que arde
y que, al frío, se adensa y recupera la posición
en el habla. Repeticiones que consuelan.
Alarma en el lenguaje común. (Díez, 2004a: 62)

Todo parece mostrar una visión positiva a la hora de mirar el funcionamiento de la palabra. No se trata de un lenguaje en crisis referencial al uso de lo que no pocas poéticas de los poetas del 70 referían: todavía existe una “alarma en el lenguaje común”²⁴. Si en el poema “Cortometraje” aparecía al descubierto el mecanismo de construcción del discurso, en éste también se puede atisbar toda la tramoya que ostenta esta vida-teatro. El fundido en negro cinematográfico se sustituye por esa visión entre bambalinas de los disfraces y cuerdas que daban vida al escenario, puro simulacro, “poética del trampantojo” donde el sujeto desaparece para ver sin ser visto²⁵. Su palabra es una suerte de canto que se mueve por la improvisación, una mirada que ofrece una serie de enfoques que presentan un mundo contradictorio y urbano en el que sus distintas aristas dan carta de naturaleza a un discurso fragmentado. Se dibuja así una palabra poética que se adueña de un lenguaje que podría ser considerado ajeno a la tradición más ortodoxa. De ahí que esta poética acoja las expresiones más cotidianas para revelar el poder que todavía encierran más allá de la ceremonia de la costumbre.

Si en el caso de Ildefonso Rodríguez el libro podría ser considerado como una forma de definir la esencia del personaje que se trata de reconstruir desde una poética del sujeto excentrado que se multiplica en sucesivas posibilidades, la poesía de Víctor plantea la supresión de ese sujeto. La voz

²³ Así también pueden entenderse los siguientes versos del poema “Ser no representable”: “Intrahistoria. / Recortado de la sucesión temporal de los acontecimientos. / Adherido con pegamento infantil / sobre la fotografía de un rincón no reconocible / de su ciudad natal. Esta tortura a menudo. / Extraño en cuerpo propio. Cuerpo extraño.” (Díez, 2004a: 61).

²⁴ Pueden verse entre otros los trabajos de Ramón Pérez Parejo (2002) y también Pedro Provencio (1988). También se pueden añadir el libro de Jenaro Talens (2002).

²⁵ Así se cierra el poema “Ser no representable”: “Entre bambalinas. Entreacto. Entremés. / Los cables negros por detrás, el peine erecto, / las cuerdas del dolor, las zapatillas de casa, / una barba romana para ella, la telita rota para mirar, / las mallas de ellos / Lo escondido al aire. Olor a maquillaje” (Díez, 2004a: 63)

lirica crea un espacio escénico en el que conviven la tendencia cinematográfica a fragmentar libros y poemas en cuadros-imágenes que proyectan una mirada pero no a quien la realiza y una adaptación de los mecanismos de la improvisación del jazz que buscan la materialidad del sonido²⁶. El bloque poético, que en Ildefonso podría verse como un pensamiento cantado, puede establecer un diálogo con esa otra música que plantea la poesía de Víctor M. Díez, música que se decanta en la permeabilización del territorio lírico a otras voces ajenas en principio a sus dominios. La pura materialidad del sonido se expande y se recrea a sí mismo en un afán irracional: escribir como improvisación al estilo del jazz que también busca la legitimidad de aquello que escapa a lo previsible inaugurando nuevos rumbos fuera del logos armónico²⁷. Comparten ambos autores un mismo espacio artístico en el que la voz, la música, la improvisación, la poesía trazan coordenadas en las cartografías que dibujan conjuntamente. Víctor había decretado la misión del poeta: “Tú (a sí mismo), sucio, recoges cartones del habla” en un acto por huir de lo sublime: “Canto contra la pureza, y en eso / soy dócil a mi dios herrumbroso...” del poema “Arritmia” de *Ser no representable*. Ildefonso, por su parte, propone: “El oído del disperso recogió su broza diaria: silbidos y carracas”. Amas propuestas parecen trenzar un diálogo que busca rescatar la importancia de lo mínimo a través de la música de la palabra. A poco que el lector bucee en la obra de ambos encontrará puntos de referencia comunes como la sombra del músico de Jazz Peter Kowald²⁸. Visto así, las propuestas de cada uno de ellos establecen contrapuntos, simetrías y

²⁶ La irracionalidad de la escritura y su asociación a la improvisación puede verse reflejada en el siguiente poema de *Ser no representable* titulado “Inteligencia artificial”: “Escribir como el ciclista sin manos / con la cabeza puesta en ... / Un muñeco sin cabeza. / Diez cabezas, pianista; en las manos” (Díez, 2004a: 49). Teniendo en mente la materialidad del sonido y su pregnancia física en el verso puede leerse el final del poema también incluido en *Ser no representable*: “Boca”: “La música en la sangre. / Dicha y hecha, la palabra sin final: // deseo, sésamo, ginebra, coca, espliego, angostura, rododendro... / Y otras curaciones” (Díez, 2004a: 51). También puede ser significativo de cuanto sugiero en esta apretada nota el poema de *Voz fuera de campo* “Irracional” en el que conviven el delirio de la narcolepsia y la capacidad musical de la serie de palabras que se imponen en el poema gracias a su materialidad fónica.

²⁷ Quizás en este marco convenga recordar las palabras de Antonio Méndez Rubio que bien pueden reflejar las prácticas poéticas de Ildefonso Rodríguez y Víctor M. Díez: “En el mundo caleidoscopio y la cultura mosaico de la era electrónica, tan medieval en esto, los desafíos críticos no radican sólo en las transformaciones del discurso escrito –que no desaparecerá, como no desapareció la oralidad con la llegada de la tipografía– sino [...] también en la vitalización de las prácticas mixtas y de nuevos flujos *jazzísticos* de oralidad y de improvisación (interiores y exteriores al poema). Contra la estereotipia inherente, por ejemplo, a ciertos flujos mediáticos (informativos y publicitarios) y sus conexiones con un modelo cultural de tipo propagandístico, el lenguaje poético, su práctica, puede seguir movilizándolo su diferencia discontinua, la libertad plural y participativa del sentido frente a las presiones más inmovilistas del Significado” (2000: 674).

²⁸ Ildefonso Rodríguez le dedica un poema incluido entre *Política de los encuentros* (2003: 43). Por su parte, Víctor M. Díez dedica junto con Fernando Urdiales al músico P. Kowald su libro *Ser no representable*. Además, incluye un poema con el título de “Kowald”, (Díez, 2004a: 21). No deja de haber otros puntos de encuentro en la temática de algunos poemas de ambos escritores. Ildefonso Rodríguez incluye en su *Política de los encuentros* un poema titulado “Alrededor de la media noche: Thelonious Monk” (2003: 38). Por su parte, Víctor M. Díez había ya escrito un poema con el título “Thelonious Monk” incluido en su *Oído en tierra* (2000: 14). En su poética afirma que se podría sentirse “músico de free jazz”. No obstante, hay que advertir que la relación de esta poesía con el jazz, en particular, y la música, en general, no se circunscribe a la mención de autores a modo de fetiches nominales: culturalismo de acarreo en definitiva. La música se instala dentro de la propia idea de la lírica condicionando su escritura y, también, su ejecución ante el auditorio. Abundando tan solo en este aspecto no hay que olvidar el título del libro compuesto de fragmentos a modo de un “almanaque” de Ildefonso Rodríguez, *Jazz en la boca* (2007). La íntima relación de la poesía de Víctor M. Díez con el jazz sigue vigente en un libro como *Todo lo zurdo* dedicado precisamente al músico de jazz Ornette Coleman. No hay tiempo para un análisis de todo ello pero remito al lector interesado a la sección titulada “Del diario imaginario de Denardo Coleman” incluida en *Todo lo zurdo* en la que se mezcla prosa y verso también sobre el bastidor de una escritura fragmentada donde quien toma la palabra es el hijo de Ornette Coleman. En esta línea conviene recordar las palabras de Ildefonso Rodríguez en su texto “La música”: “Un tocar errático, improvisación guiada por la ocurrencia, el aguijón del momento, la tentativa. Sin

modulaciones de preocupaciones comunes que propician puntos de encuentro, espacios para el diálogo o escenarios de afinación en los que hablan las músicas amistosamente engastadas.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2000). *La poesía del jazz. Litoral* N.ºs 227-228.
- BARTHES, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Kairós.
- BENVENISTE, É. (1974). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- CASADO, M. (1999): “Extraños modos de la luz”. En *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal* (pp. 170-175). Junta de Castilla y León.
- DÍEZ, V. M. (2001). La escritura poética como búsqueda del riesgo, Entrevista con José Enrique Martínez Fernández. En *Diario de León, Filandón*, 25 de marzo, pp. 4-5.
- DÍEZ, V. M. (2004a). *Ser no representable*. Mérida: De Luna Libros.
- DÍEZ, V. M. (2004b). *Voz fuera de campo*. Barcelona: Icaria.
- DÍEZ, V. M. (2004c). Interior noche. Ensayo de poética. En Eduardo Moga (ed.). *Poesía pasión: doce jóvenes poetas españoles*, Zaragoza, Libros del Innombrable.
- DÍEZ, V. M (2016). *Todo lo zurdo*. Madrid: Varasek Ediciones.
- DUQUE AMUSCO, A. (ed.) (2002). *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*. Barcelona. Valencia: El Ciervo. Pre-textos.
- GAMONEDA, A. (1989). *Edad*, ed. Miguel Casado. Madrid: Cátedra.
- GAMONEDA, A. (1993). “Sobre Nazim Hikmet, los negros spirituals y mi *Blues castellano*”, en AA. VV. *Antonio Gamoneda* (pp. 145-159). Madrid: Calambur.
- GAMONEDA, A. (1997a). Poesía en la perspectiva de la muerte. En *El cuerpo de los símbolos* (pp. 23-29). Madrid: Huerga y Fierro,
- GAMONEDA, A. (1997b). Poesía y conocimiento ¿qué conocimiento? En *El cuerpo de los símbolos* (pp. 31-36). Madrid: Huerga y Fierro.
- GAMONEDA, A. (2002). “Poesía y literatura: ¿límites?” En J. E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ *et alii* (eds.). *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales* (pp. 33-42). León: Universidad de León.
- GUIJARRO, J. A. (2013): *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz*. Fundación José Manuel Lara.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

premeditación (esto es lo fácil, esto es alivio). Fraseos merodeantes que llevan a lo imprevisto, el aullido del payaso Charlie Rivel, el silbido de un pastor [...] También el dulzainero y el tamboritero de las fiestas antiguas, ahora con su folclore imaginario, en la aldea de Peter Kowald”. (Rodríguez, 2014: 11-12). A continuación citará, también a Ornette Coleman. Como se ve las referencias en Ildefonso y Víctor están en sintonía, como podría deducirse por el hecho de generar dos poéticas afinadas, por utilizar también un término musical, la una con la otra. Por último recuerdo el número monográfico de la revista *Litoral* titulado *La poesía del jazz* N.ºs 227-228 (2000) y la antología *Fruta extraña* compilada por Juan Antonio Guijarro (2013). Ambas permiten crear un marco en el que situar la relación entre poesía y jazz.

- MÉNDEZ RUBIO, A. (2000): El no-lugar social de la poesía. En *Miradas y Voces de Fin de Siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 665-675). Granada: Universidad de Granada, 2000, vol. II.
- ORTEGA, A. (2008). La transparencia en el vuelo de unas gaviotas. En Ildefonso RODRÍGUEZ. *Poesía reunida. Escondido y visible 1971-2006* (pp. 5-26). Madrid: Editorial Dilema.
- PÉREZ PAREJO, R. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- PIERA, C. (1995). “Yo, literalmente”, *Archipiélago*, 23. pp. 34-41
- PROVENCIO, P. (1988). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid: Hiperión. 1988.
- RODRÍGUEZ, I. (1981). “Presentación de los cantos” *Cuadernos Leoneses de Poesía*.
- RODRÍGUEZ, I. (1993). Una conversación con Antonio Gamoneda. En *Antonio Gamoneda* (pp. 61-85). Madrid: Calambur.
- RODRÍGUEZ, I. (1995). *Mis animales obligatorios*. Sevilla: Renacimiento.
- RODRÍGUEZ, I. (1997). *Coplas del amo*. Barcelona: Icaria.
- RODRÍGUEZ, I. (2003). *Política de los encuentros*. Barcelona: Icaria.
- RODRÍGUEZ, I. (2004). “Las músicas de Gamoneda”, en *Espacio / Espaço escrito*, 23 y 24, pp. 37-44.
- RODRÍGUEZ, I. (2014). *Inestables, intermedios*. León: Eolas.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, T (2000). *Oído en tierra, El Norte de Castilla*, 13 de agosto, p. 8.
- STEVENS, W. (1987). *Adagio*, ed. y trad. De Marcelo Cohen. Barcelona: Ediciones Península. Edicions 62.
- TALENS, J. (2002). *Negociaciones para una poética dialógica*, ed. Susana Díaz. Madrid: Biblioteca Nueva.
- TORTOSA, V. (2000). De poe-lítica: el canon literario de los noventa. En José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (pp. 65-77). Madrid: Visor.
- VILLEGAS, C. DELTA GALGOS y A. GAMONEDA (2018). *Blues castellano*. León: Mr Griffin.