

MARIA MAFFEI

Universidad de Bérgamo

Dialogando con José María Micó: en la encrucijada entre poesía y música, más allá del membrete experiencial

ABSTRACT

Este artículo y la entrevista inédita en adjunto tienen el objetivo de explorar la poesía de José María Micó (1961), con el propósito de contextualizarla en el complejo entramado que la contemporaneidad literaria supone. La poliédrica producción poética del autor rehúye cualquier intento taxonómico, ya que en ella se vislumbran rasgos que pertenecen a un gran abanico de generaciones: si por lo que atañe a los temas se observa una cercanía con la poesía de la experiencia, los rasgos estilísticos se reanudan con una expresividad que se vale de la métrica clásica y de formas expresivas de corte más introspectivo. Se dedicará un enfoque a la coexistencia entre palabra y música en su obra, ya que sus poemas van cobrando vida bajo forma de canciones por mano del dúo Marta y Micó (José María Micó, letra y música; Marta Boldú, voz), originando una doble vertiente artística que queda por profundizar.

PALABRAS CLAVE: poesía contemporánea, entrevista inédita, música, fluidez genérica, generación, José María Micó

ABSTRACT

This article as well as the unpublished interview that follows aim to explore José María Micó's (1961) poetry in the contemporary literary landscape. His multifaceted production shows features that belong to different literary generations, preventing any simple categorization: if on the one hand the themes seem to recall the poetry of experience, on the other hand the stylistic features differ as they make use of classical metrical schemes and a more introspective tone. The article will then focus on the coexistence of word and music within his poems since they are currently being converted into songs by the duo Marta y Micó (José María Micó, music and lyrics; Marta Boldú, voice), an effort which has triggered a double literary existence that still has to be studied in-depth.

KEYWORDS: contemporary poetry, unpublished interview, music, genre fluidity, literary generation, José María Micó

1. José María Micó: breve presentación del autor y su obra

José María Micó (Barcelona, 1961) es un autor que representa un caso de estudio muy singular en la contemporaneidad literaria: sus experiencias de catedrático, autor, traductor y músico a la vez juegan, conjuntamente, un rol destacado en la formación de su vocación literaria, que en su poesía reanuda ejes pertenecientes a una gran multitud de generaciones, convirtiendo un encasillamiento generacional en una tarea de gran dificultad. Micó ha llevado al cabo sus estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona especializándose en los clásicos del Siglo de Oro y Renacimiento italiano, se ha dedicado al estudio de Luís de Góngora y cuenta con un importante número de publicaciones sobre el poeta barroco, entre las cuales aparecen *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora* (1990), *De Góngora* (2001), *El «Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria»* (2001) y *Para entender a Góngora* (2015). En cuanto a su actividad como traductor, esta se centra sobre todo en los clásicos italianos: a él se debe la traducción de la *Comedia* dantesca (2018), el último trabajo suyo que se ha publicado en el ámbito, así como la de *De remediis utriusque Fortunae* (1999) de Francesco Petrarca, las *Sátiras* (1999) y el *Orlando Furioso* (2005) de Ludovico Ariosto, galardonada con el *Premio internazionale Diego Valeri* (Monselice, Italia, 2005), *Premio nacional a la mejor traducción* (España, 2006) y el *Premio nazionale per la traduzione* (Italia, 2007).

Como subraya el mismo autor, ya en sus primeros poemas que define de «adolescente enamorado» (Micó 2020c: 23), existe un inseparable nexo que entrelaza su poesía con el eje musical, que a partir de 2015 se concreta en la producción del dúo Marta y Micó. Su primera obra poética, *La espera* (1992), representa el arranque de una trayectoria que se revelará constante y de alcance muy amplio. Le siguen, en orden cronológico: *Letras para cantar* (1997), *Camino de ronda* (1998), *Verdades y milongas* (2002), *La sangre de los fósiles* (2005), *Caleidoscopio* (2013 – ganadora del premio Generación del 27) y *Blanca y azul, poemas para cantar* (2017), cuyas composiciones destacan por una fuerte individualidad que, sin embargo, no excluye una línea de continuidad por lo que atañe a los temas y a la voluntad de estilo. Ha ido recogiendo también sus poemas en algunas antologías, la primera titulada *José María Micó* (2003), a la que siguen *Prima stazione. Poesie scelte 1992-2005* (2008) en traducción de Francesco Luti, *Primera estación* (2009), y *Primeras voluntades* (2020b), que recopila la poesía publicada hasta 2020 ordenándola con criterio temático. En paralelo se ha desarrollado en

los últimos años también la discografía del dúo Marta y Micó, que arranca en 2015 con el álbum *En una palabra*, después del cual se subsiguen el EP *Gimamos y ladremos*, los álbumes *Memoria del aire* (2016) y *Mapa de sombras cotidianas* (2020), y el nuevísimo *Reunión de amigos* (2022).

A nivel metodológico, tras recorrer la senda poética del autor en orden cronológico y cotejar no solo las distintas recopilaciones, sino también los poemas en su individualidad, se observará cómo la variedad generacional de las últimas décadas del siglo XX se refleja en la multifacética producción de Micó. Esto propiciará un enfoque en el rasgo más único y llamativo que caracteriza su poesía, o sea su intrínseca vocación musical: profundizando las huellas de esta peculiaridad, se indagará en la interacción de palabra y música en su doble y mutua existencia, como poemas y como canciones del dúo Marta y Micó, en un sinfín de diferentes declinaciones. Dos ejemplos ayudarán a aclarar la variedad de manifestaciones propia de dicha interacción.

1.1 La cuestión generacional

Las generaciones literarias, lejos de ser bloques monolíticos, abarcan con frecuencia un dinamismo muy destacado, a menudo coexistiendo y solapándose: en el caso de José María Micó el año durante el cual hace su primera aparición poética, es decir 1992 con *La espera*, se inserta en un periodo donde un «mayor grado de polifonía generacional es difícilmente repetible» (Sánchez García 2018: 24). De hecho, junto con la herencia realista de la otra sentimentalidad y de la poesía de la experiencia, en las décadas finales del siglo coexisten poéticas de corte muy diferente, entre las cuales cumple mencionar la poesía del silencio y sus manifestaciones metapoéticas, así como la estética del fragmento. Asimismo, se atestigua un sinfín de matizaciones en el sujeto lírico, ya que «en el mismo periodo que se trata a Valente [...] se aborda a un poeta de voz tan dispar como González, pues lo que se destaca de esa época es que tras el agotamiento de aquel primer impulso social que se buscaba transformador de la historia, lo que emergería es un espacio de fractura que daría lugar a sujetos líricos muy distintos» (Capllonch 2013: 208). La poesía de Micó al reflejar esta variedad excede rotundamente la visión generacional: narración y verso, cotidianidad y realismo coexisten con un esencialismo muy rebuscado, sin olvidar el rol central que la música ejerce. El perfilar cómo se declinan el debate entre poesía como comunicación o conocimiento, la variedad temática y estilística y el proteiforme posicionamiento del sujeto lírico en la poesía de Micó permitirá dar cuenta de esa situación.

En primer lugar, se vislumbra la presencia del debate sobre el entendimiento de poesía como comunicación o conocimiento, muy acalorado en la segunda mitad del siglo XX español: al plantear la cuestión al autor en la entrevista en apéndice, él mismo subraya que lo considera un «falso problema, porque no puede darse la una sin la otra» (Apéndice 1, Entrevista con José María Micó). A menudo las dos vertientes en la expresión poética se mueven de forma conjunta, de ahí que la relación que les subyace pone de relieve que la poesía es «en principio un sondeo en lo oscuro» (Valente 1994: 22) que se mueve con un «avance por tanteo» (Valente 1994: 23) que cobra vida, al final, en forma de poema, abarcando un «conocimiento [que] se produce a través del poema [...] y reside en él» (Valente 1994: 24), que «se produce en el mismo proceso creador» (Valente 1994: 21) determinando y desencadenando en un segundo momento el efecto comunicativo, que en esta óptica sería engendrado y determinado por el conocimiento en su primigenio devenir. En Micó, los dos ejes se flanquean fortaleciéndose mutuamente de forma parecida: él mismo comenta que «la poesía es la manera más adecuada para decir cualquier cosa y con un poco de suerte vivirá más que nosotros» (Micó 2020c: 12), abarcando en una frase tanto la voluntad de comunicar, como la necesidad de hacerlo con exactitud. En sus poemas, la elección de temas cercanos al lector, así como el estilo tendencialmente inteligible por su tono coloquial e irónico logran un intento comunicativo muy fuerte con el lector contemporáneo, que se mueve de forma conjunta con el dinamismo de la palabra en su devenir y voluntad de estilo. Nótese además el peculiar tratamiento de elementos estrechamente culturales que, «pur visibili sullo sfondo, sono assunti come occasioni di un'esperienza conoscitiva al cui centro si installa un io più *desamparado*» (Taravacci 2018: 6), con lo cual aun cuando el culturalismo representa el eje vertebrador, el efecto comunicativo hacia una más honda introspección y reflexión sobre el alma humana queda un pilar insoslayable. En poemas como “El son del runrún” y “El son de la transición”, la presencia de elementos de corte cultural se dirige a una más honda crítica hacia la hipocresía humana en el contexto histórico-social al que se refiere, representando rotundamente la coexistencia inseparable de comunicación y conocimiento.

Los temas más queridos a Micó, junto con ser un elemento de consistencia en todos sus poemarios, remiten a un legado realista que acerca tajantemente su producción a la poesía de la experiencia: un desfile de fragmentos de vida (evidente en poemas como “Vuelta del trabajo”, en *La espera*), pedazos de escenas diarias, objetos comunes (“Vaso de agua” en *Caleidoscopio* es una muestra perfecta) y héroes cotidianos pueblan los versos del autor, que aprovecha un

léxico esbelto sin nunca volverse banal o disonante. Los principales polos argumentales son la cotidianidad, el amor y el recuerdo, que se matizan de forma renovada y profunda: a menudo se abren paso la introspección (“El encuentro” y “En 1981” en *La espera* y más), la preocupación por el paso del tiempo (“Elegía” que abre *La espera*, “Memoria del aire” en *La espera*, “Canción de cuna” en *Letras para cantar*, “La espada” en *La espera*, “Samba triste” en *Letras para cantar...*), el misterio de la identidad y de la palabra, el nacimiento y la muerte, y una vuelta a la infancia que se retoma y rememora. La vida y la muerte (“Ser nacido”, “La noche triste”, “Nombres de Atocha” en *La sangre de los fósiles*), el amor y el desamor (por ejemplo “Mi alegre Valentina”, en *Letras para cantar*), tristezas y alegrías, luces y sombras se juntan en su arte configurando la «cartografía de [su] poesía» (Micó 2020a: 4). Sin embargo, «no por ello deberíamos constreñirla a la denominada poesía de la experiencia» (Capllonch 2013: 211), ya que a nivel formal, estilístico y metapoético con frecuencia relucen rasgos dirigidos hacia la búsqueda de una más honda exactitud de la palabra, así como sugerencias metapoéticas que van pincelando un manifiesto distinto de su quehacer poético. De hecho, a nivel estilístico, la poesía de Micó destaca por su tono conversacional, irónico y auto irónico que con frecuencia se junta con una mirada de sarcástico desencanto sobre la realidad que lo rodea, a partir de la cual entresaca la inspiración para sus poemas, que brotan de su interioridad más honda y se matizan entre lo personal y lo universal. Esta dimensión de inteligibilidad, sin embargo, no excluye momentos de expresión dirigida a una palabra más pura y exacta, que se junta con el empleo muy frecuente de formas métricas clásicas: véase los bellísimos sonetos (“Memoria del aire”, “Estar”, “En 1981”, “Un soneto de Shakespeare”, “Beatus ille”, todos en *La espera*, para nombrar algunos), los romances (“Romance a Gabriel”, en *La espera...*), las silvas de pareados, las décimas... un cuidado hacia el verso que sugiere a su vez la importancia capital que el ritmo y la dimensión musical desempeñan, de ahí que todos los planos expresivos contribuyen a la creación de sentido. A propósito de la traducción de su peculiar idiolecto poético, la crítica subraya la necesidad de experimentar «un linguaggio esatto e nuovo nell’alveo di misure ritmiche e metriche tradizionali» (Taravacci 2021: 354), remate que pone de relieve cómo en la poesía del autor cobra vida una expresividad de corte híbrido, donde la esencia temática de la poesía de la experiencia se pone en diálogo con aquella búsqueda de la exactitud de la palabra y la conciencia de la forma en su dimensión más profunda. Lo que brota es una síntesis que logra valerse de las formas métricas tradicionales, empleando con mimo el octosílabo, el endecasílabo y medidas de arte menor como el pentasílabo

y el heptasílabo, hacia la constante búsqueda de la “exactitud de la palabra”, pero sin por ello sacrificar el tono finamente irónico y coloquial.

El posicionamiento del sujeto lírico en la poesía de Micó es una característica que la crítica ha subrayado, poniendo de relieve que se nota con frecuencia cómo «ese espacio de distanciamiento» (Capllonch 2013: 211) flanquea la dimensión más experiencial y ceñida a la veracidad de la realidad de corte biográfico. De ahí que de su poesía brote una subjetividad variada y dinámica, en constante movimiento y cuestionamiento desde la primera colección publicada hasta la más reciente, siempre declinando a trescientos sesenta grados el yo empírico y esa «cuarta persona del singular» (Capllonch 2013: 215) que se aparte de él, es decir, las diferentes distancias y matizaciones del sujeto lírico con respecto al sujeto empírico, que abarcan desde la identificación de las dos identidades hasta la total despersonalización (*Letras para cantar*, 1997), sin olvidar los casos donde el sujeto lírico configura una impersonalidad de alcance sentencioso como en *La sangre de los fósiles* (2005) (Capllonch 2013: 209-211). Subraya Micó que «en toda creación poética hay algo ajeno al creador» (Micó 2002b: 627): el comentario hace hincapié en cómo el sujeto lírico, cobrando cada vez formas diferentes, perfila un panorama que abarca desde la identificación hasta el distanciamiento total, incluyendo todo tipo de matizaciones. Un ejemplo es el poemario *Blanca y azul*, donde el lector no puede evitar observar el despliegue de una multitud de voces diferentes que confluyen en una sinergia expresiva de gran profundidad: al tratarse de una colección cuyo fulcro se halla en el eje ritmológico-musical, y al recopilar poemas que proceden de sus precedentes publicaciones, cumple observar cómo dichos sujetos y dichas voces llegan a coexistir dentro de un mismo universo poético. Esta variedad tiene implicaciones también en el plano estilístico, subrayando otra vez cómo su proteiforme versatilidad junto con la variedad de tonos, registros y formas «hacen que su poesía no se acomode a ese ceñido membrete de lo experiencial» (Capllonch 2013: 211) rastreado en la poesía de la década final del siglo XX.

Los versos de Micó configuran así un mapa de infinitos despliegues que se completan y reanudan entre sí, de ahí que solo una visión de conjunto podrá reflejar realmente la cifra de su variedad. En la entrevista en apéndice, Micó comenta su producción poética confirmando que se aleja de un encasillamiento taxonómico, poniendo de relieve que, si bien su primera publicación encuentre cabida en el marbete experiencial, su trayectoria sucesiva intenta apartarse de la tradición de corte experiencial y realista. Sus temáticas, comenta, son «poco variadas»

(Apéndice 1, Entrevista con José María Micó), sin embargo, se puede barruntar la consistencia en la ponderación de la caducidad, del paso del tiempo, y en un plano metaliterario destaca la conciencia de la forma. El mencionado debate entre poesía como conocimiento o comunicación encuentra respuesta coherente tanto en la entrevista como en su producción, ya que resulta patente la inseparable conexión que empalma las dos vertientes en sus composiciones. Además, con referencia a la metapoesía, en la entrevista se nota cómo el poeta a través de su propia poesía quiere forjar un manifiesto de su escritura en verso. A este propósito, José María Micó comenta que para él la poesía es:

[el] hallazgo del equilibrio perfecto, [...] la búsqueda de un equilibrio imposible. Pasea por el filo de todos los abismos, de todos los excesos intentando no caer en ellos. Necesita su dosis de inteligencia, pero el mucho ingenio la arruina. Expone sentimientos, y se expone al sentimentalismo y a la cursilería. Surca el yo, y naufraga en el egotismo, la auto compasión y la auto ayuda; si pretende la familiaridad, estropea la sorpresa; si frivoliza con las ideas, puede convertirse en panfleto; si las evita, caerá en la banalidad. Si busca la transcendencia en cualquier circunstancia, acaba pecando de abstracción. Y si persigue la abstracción ¿por qué hacerlo por escrito? (Micó 2020c: 11)

Aquel “equilibrio perfecto” se concibe como un hallazgo que cuaja en su poesía gracias a la lograda combinación de factores estilísticos y de contenido muy heterogénea y refinada, inseparable del eje musical a partir de su exordio. A eso se añade una concepción extremadamente tangible de la palabra poética, que se reanuda con el entendimiento de carácter más práctico que teórico de su actividad, subrayando que tanto en la filología como en la poesía y la traducción la teoría termina resultando accesoria, poniendo de relieve la necesidad imprescindible de la práctica (2020c: 8): considérese junto a eso la idea del autor acerca del compromiso de la literatura y del arte, que «no vale nada si no conmueve, y las buenas canciones nos ofrecen un doble milagro que la poesía no debería dejar de perseguir: cohesión y emoción» (Micó 2017: 10).

2. Recorrido de su obra

Con el objetivo de adentrarse más detenidamente en el rumbo poético del autor, a continuación se explorará su trayectoria poética siguiendo el orden cronológico de las publicaciones, para detectar cómo se conyugan en la producción los polos temáticos, el estilo, la voz del sujeto y su interactuar con la realidad que lo rodea. En la última publicación (2020b: 12), Micó subraya que existe un hilo que une

todos los poemarios, y a él mismo con ellos, que acaba por perfilar una trayectoria expresiva en la cual el lector es llamado a participar.

2.1 Desde el arranque hasta el presente

El exordio poético de José María Micó se remonta a 1992, con su primera publicación titulada *La espera*, que ha sido galardonada con el premio Hiperión. Recuerda el autor que en aquellos años nadie sabía de su actividad poética: en los temas cotidianos queridos al joven Micó, excavando en el misterio de la palabra y dirigiendo un cuidado especial al estilo, a la manera de decir, el autor brinda una recopilación que «recoge versos de una época gastada mayormente en otros menesteres» (Micó 1992: 9) y que ya proporciona un primer esbozo de la que será su trayectoria creativa, con una división interna de tres secciones – “Cuaderno del fuego”, “Alivios y descansos (rimas profanas)”, “Cuaderno del hielo”. Siempre cuidando y persiguiendo aquel “equilibrio imposible” (2020c: 11), Micó perfila fragmentos de interioridad y autenticidad sentimental en profunda relación con la vida: el recuerdo y la añoranza de un pasado inmediato (“Elegía”, “Memoria del aire”, “Una albada más”, “Consolación”...) coexisten con poemas dirigidos a un presente que le atañe en el profundo (“El encuentro”, “Tal día como hoy”, “Horizonte final”...), junto con pinceladas de cotidianidad (“Vuelta del trabajo”, “Emblema”...), momentos de introspección (“Décima a una partida”, “El encuentro”...) e inspiraciones histórico-literarias explícitas (“Rubén Darío y los Machado hablan a coro”, “Rubén solo me habla”, “Epitafio para un ejército de mercenarios”, “Poema del cincuenta y tantos (endecasílabo social)”...).

Sigue a esta primera recopilación *Letras para cantar* (1997), donde la primacía del eje musical guía el poemario ya a partir de su gestación: «versos que podrían mejorarse con música, o que solo con música resultan tolerables» (Micó 1997: 11), habitados por héroes cuya patria es «una tristeza irredenta que acaba por exigirnos un poco de sarcasmo» (Micó 1997: 12), en quien todos podemos reconocernos por lo menos parcialmente. El tono del libro es deliberadamente menor con respecto al anterior, que resulta de corte más culturalista. La música de los versos es intrínseca: la vocación musical de estos poemas será confirmada por la posterior puesta en música de la mayoría de ellos por mano del dúo Marta y Micó y por su inserción en *Blanca y azul* (2017).

En 1998 se publica *Camino de ronda*, tercera obra del autor, «la única ocasión en que [su] idea de poema coincidió con la idea común de libro» (Micó 2020b:

12): dedicada a Eloy y Gabriel (que aparecen en dos poemas anteriores, “Romance a Gabriel” y “Canción de cuna”), se estructura en torno a una línea argumental coherentemente articulada en un recorrido temporal y geográfico entre recuerdos y lugares del pasado, debatiéndose entre una interioridad (el barrio, la dimensión hogareña de la casa, el recinto amurallado, pero también la interioridad de la voz que sale y le habla al lector) y una exterioridad (las afueras, el tiempo presente, la metafórica nave imposible) relacionadas entre sí. Se escribe en cercanía temporal con *Letras para cantar*, sin embargo, las diferencias entre las dos obras superan las semejanzas, como subraya la crítica (Capllonch 2013: 210). El mismo Micó pone de relieve, de hecho, que las dos obras, «lejos de oponerse, se complementan» (Montetes 1999: 270). De ahí que con la lectura de las dos obras conjuntas se podrá apreciar el trabado y maravilloso espejismo que les subyace: la atmósfera musical y ritmada de *Letras para cantar* tiene su contrapunte en el silencio y el sosiego del “barrio las eras” que menciona, donde «no hay otro puerto que la paz de un hombre» (Micó 1998: 73), de la placidez de esta tierra a la cual se alude, el campo, la lejanía del tráfigo que caracterizan *Camino de ronda*. Nótese que el libro se encuentra de forma peculiar a la encrucijada entre prosa y poesía: los poemas, donde el ritmo, el verso, el tamaño y el cuidado estilístico apuntan a un pleno lirismo, se entrelazan entre sí llegando a constituir una dimensión novelesca, una verdadera historia de introspección que vuelve circularmente al principio, con la alusión a los cuatro elementos, complicando el encasillamiento de la obra en un macro género u otro. En el recorrido interior y exterior que cimienta *Camino de ronda*, se entresacan paralelismos entre el yo y su alrededor (“El aire en las afueras”, “Recinto amurallado”), la central epifanía de que toda estancia es tránsito que se junta con el espejismo que contrasta campo y ciudad (“Vuelta de correo”), las primeras reflexiones sobre la memoria y su papel (“Barrio las eras”), y los ecos de la juventud (“Camposanto”) que se reanudan circularmente en la alusión a los cuatro elementos que encierra la obra.

La tercera publicación poética, *Verdades y milongas* (2002a), se encuentra en estrecha conexión con *Letras para cantar* (1997): los primeros dos apartados, “Letras humanas” y “Letras protestadas”, aparecen también en esta segunda recopilación. Micó agrega las “Letras de desafío” y el “Retablo de la transición”. Los “héroes de tristeza irredenta” que habitan *Letras para cantar* (1997) y *Verdades y milongas* (2002a) se mueven de forma conjunta, siempre en el cauce de un lirismo con fuerte vocación musical, sin vínculos temáticos estrechos, con un cuidado especial hacia todos los elementos que la conforman. En *Verdades y milongas* (2002a) la musicalidad de la poesía de Micó se pone de manifiesto en su máximo

alcance, preparando tal vez aún inconscientemente la trayectoria que conducirá años más tarde al dúo Marta y Micó y a la colección *Blanca y azul* (2017).

Con *La sangre de los fósiles* (2005), emocionante recorrido hacia las profundidades del yo y sus lugares, destaca una vez más una estructura de almacén novelesco cuya circularidad remata con finura el sendero que se emprende leyendo los poemas. Dividido en tres partes – “Ser y estar”, “Tránsitos” y “Divieto di sosta” – Micó acompaña los lectores hacia los rincones más escondidos del ser. En la primera sección la dimensión onírica domina el escenario, donde se afirma un yo en dialogo con los lugares queridos pero que no llegan a volverse hogar. Los cinco sentidos dominan la expresión y la percepción, contrastes de luz y sombra, tibieza y frío, plasticidad y ensueño, sobre un escenario donde el paso del tiempo es la inevitable condición. El fósil se evoca por primera vez en el poema IX:

- (1) [...] tal vez lo que se enquista en una piel vaciada es tan solo una imagen que no tiene que ver con lo vivido, un resto que miramos igual que miraríamos el fósil de una emoción ajena, con la esperanza de poder vivirla mañana en otros sueños

(José María Micó, “IX”, en *La sangre de los fósiles*, 2005, p. 37)

Imagen estática y viva de silencioso poder, vuelve a aparecer en la segunda parte, “Tránsitos”, donde los fósiles, poemas cuya sentenciosidad se carga de sentido y de valor semántico, se alternan con composiciones de diferente corte y estilo: es el caso de “Nombres de Atocha”, que rememora el dramático acontecimiento de la estación de Madrid, de “La noche triste”, donde se evoca «la muerte trágica de un héroe sin épica» (Micó 2002b: 627) y muchos más, en dirección de una búsqueda aderezada hacia la exactitud de la palabra más honda. Con el poema “Último fósil”:

- (2) Toda estancia es un tránsito.
Todo viaje se convierte en fuga.
Toda fuga es un fin que no se alcanza.

(José María Micó, “Último fósil”, en *La sangre de los fósiles*, 2005, p. 105)

El discurso desemboca fluidamente en el tercer apartado, “Divieto di sosta”, donde la estancia, el viaje y la fuga confluyen en un recorrido alrededor de Ita-

lia, la suavidad de la palabra de Micó encuentra rincones olvidados y emblemas del país, contempla una Venecia lejana desde la ventanilla de un avión, se pierde por las callejas lluviosas de Ferrara, imaginándose a Ludovico Ariosto en su patria y rememorando desde cerca sus memorables endecasílabos. Dos apartados, “Principios” y “Finales”, encierran el conjunto, respectivamente compuestos por un poema: “Muchacha vieja” abre el poemario, y “La sangre de los fósiles” lo cierra.

En 2013 sale a la luz *Caleidoscopio*: la cotidianidad y sus delicadas pequeñeces son el escenario desde donde el yo lírico entresaca su inspiración, haciendo surgir una espontánea y suave poesía capaz de capturar las infinitas posibilidades del ser en su entorno. Estructurado en siete apartados (“Destellos”, “Materias”, “Sonidos”, “Ensueños”, “Momentos”, “Avisos”, “Visiones”) encerrados por “Principios” y “Finales”, *Caleidoscopio* evoca la pluralidad que lo caracteriza a partir del título. La experiencia y la relación del yo con sus lugares son pilares importantes del libro, donde sin embargo no faltan momentos de honda reflexión sobre las posibilidades del sujeto y de la poesía misma, propiciando un tono de corte casi metapoético y autorreflexivo (Taravacci 2018: 13). A las múltiples posibilidades del ser poético se reanuda el sutil desdoblamiento que el sujeto lírico va deslindando en su expresión: pone de relieve la crítica como «a partire dalle prime ‘estancias’ del poeta in Italia, il soggetto lirico, alla ricerca della sua identità, si sdoppia da un lato in una voce molto vicina al dato empirico e alla realtà storica vissuta, e dall’altro in una voce anonima e spersonalizzata» (Taravacci 2018: 8), de ahí que dentro de la caleidoscópica producción del autor, más allá del libro en cuestión, se podrán ver todas las posibilidades que dicho desdoblamiento abarca en sus matizaciones.

La vocación musical de la poesía alcanza su plenitud en 2017 con *Blanca y azul*, poemario que recopila todos los textos hermanados por una vocación musical: la creación de dúo Marta y Micó se relaciona tajantemente con la publicación. De hecho, la colección reúne las composiciones que se han puesto en música o que tienen este destino de forma más destacada. Se divide internamente en cuatro apartados: “Memoria del aire”, “Letras protestadas”, “Dos sones para reír” y “Letras humanas”. El primero, refleja el contenido del segundo álbum creado por el dúo Marta y Micó, que lleva el mismo título y ve la luz en 2016; mientras que entre los demás poemas, algunos se reelaboran en canciones posteriormente y se incluyen en los siguientes álbumes, *En una palabra* (2015) y *Mapa de Sombras Cotidianas* (2020); y otros siguen por el momento sin composición musical.

En 2020 sale *Primeras voluntades*, volumen que recoge toda su producción poética: el volumen va más allá del simple carácter de antología o de recopilación,

reuniendo los poemas con coherencia técnica o bien temática. De esta manera el autor reelabora y reinventa la disposición de los poemas en “Principios”, “Afectos”, “Camino de ronda”, “Travesuras”, “Ser Y Estar”, “Divieto di sosta”, “Pecios”, “Momentos”, “Espejismos” y “Finales”. La publicación del volumen se concreta en un año de peculiar bullicio en la producción artística del autor, y Micó mismo subraya como la temporada representa un final y un principio, cierra una época para abrir otra. En *Primeras voluntades*, junto con el panorama poético publicado hasta el momento del autor, se entrevé un manifiesto de su poética.

3. El encuentro entre poesía y música

3.1 En la encrucijada entre poesía y música

Hay quien tiene la suerte de creer que la poesía está en todas partes [...]. Yo no soy capaz de verla más que en las palabras, pero pienso también que sus males comenzaron cuando dejó de ser cantada, cuando olvidó que su esencia es la melodía y su objeto la percusión del alma. Porque el arte no vale nada si no conmueve, y las buenas canciones nos ofrecen un doble milagro que la poesía no debería dejar de perseguir: cohesión y emoción. (Micó 2017: 10)

A partir de esta imprescindible cita que abre el poemario *Blanca y azul*, se entiende la intensidad de la relación que empalma la poesía de Micó con la música. Si su vocación literaria llega desde muy lejos en su experiencia, lo mismo se puede afirmar de su relación con la música en el temprano interés hacia canciones y cantantes. La primera guitarra en 1974 (Micó 2020a: 4) representa la semilla del recorrido poético-musical que el autor ha emprendido: a partir de aquel momento aprende a tocar como autodidacta para luego dejar de hacerlo al empezar la carrera de Filología. La retoma después de casi treinta años, tras la inesperada sorpresa en descubrir que Marta, su pareja, canta. El resultado es el dúo musical Marta y Micó, compuesto por él y Marta Boldú que llevan al tablado la versión puesta en música de los poemas de Micó.

Es de importancia capital decir que ninguno de sus poemas, excepto “Blanca y azul”, nace deliberadamente como letras de canción: el autor subraya que él no ha escrito “canciones” en sentido estricto, sino que siempre ha escrito sus poemas «pensando que debían de ser ante todo melodías de palabras. Tal vez por eso ha acabado aflorando la música que contenían» (Micó 2017: 12). Este pequeño remate aclara con acierto que en sus álbumes cuaja la manifestación musical del

ritmo intrínseco en la poesía: la sonoridad que el verso lleva dentro de sí cobra vida y acompaña las palabras en la página, de ahí que esta musicalidad intrínseca alcance una doble manifestación literaria, es decir, la que se queda pegada a la página y la que de ella sale recuperando su oralidad primigenia en forma de canción. La unicidad, la personalidad y el ritmo de cada poema se encuentran en la forma de baladas, blues, tangos, boleros y muchos otros géneros: «intento cortar un traje a medida para cada texto y al buscar la melodía, la armonía y el ritmo acaban aflorando mis gustos musicales» (Micó 2020a: 4), remata el autor, abarcando toda la espontaneidad del encuentro entre poesía y música, dos caras de la misma moneda. La sinergia que se establece entre estas dos formas expresivas encuentra su razón de ser en la relación mutua, donde una forma no es accesoria a la otra, sino que se implican recíprocamente y en esto estriba la poderosa manera en que se fortalecen mutuamente. La música, cobijada en los entresijos de la palabra poética, no puede prescindir de ella, así como el verso no puede privarse de la música que engendra.

En el multifacético panorama que los poemas musicados del dúo Marta y Micó perfilan, se observa un crisol extremadamente variado de conjugaciones entre palabra y música, donde contrastes y asonancias recrean cada vez un equilibrio renovado por su interferencia. En la producción de Micó pasa algo parecido a lo que vemos en el rap por lo que atañe al empleo de rimas y las que Sani con referencia a este género musical llama “estructuras rítmicas” (Sani 2002: 98): «cada poema es único, con su personalidad rítmica y estructural» (Micó 2020a: 4), y en esto la palabra, fulcro vertebrador en este contexto, «determina la struttura ritmica della composizione» (Sani 2002: 98), estructura que la palabra lleva dentro y cuyo llegar a cuajar en canción procede desde su propio interior. En coherencia con la reflexión que Sani hace sobre el rol estructurante de la palabra en el rap, también la creación de Micó se vale de esa “palabra-instrumento” (Sani 2002: 98), que se convierte en entidad sonora en la dimensión de canción. De ahí que la centralidad de la palabra y las implicaciones que esta aporta y manifiesta no serán nada secundarias para la trabajada dinámica que subyace al entramado significativo de los poemas musicales, cuyos planos en dialogo entre sí producen un equilibrio cada vez nuevo y por descubrir. El resultado va mucho más allá de una simple yuxtaposición de lo textual y lo musical:

«La scelta di un testo e la sua utilizzazione in un'opera musicale inserisce il testo stesso in un nuovo campo di relazioni, in una “nuova rete di significati”, tanto che alla fine il testo diviene qualcosa di più da ciò che è in se stesso: non per il fatto che l'incontro con la musica ne cambi necessariamente il valore semantico [...] ma perché l'incontro e l'inter-

ferenza dei due codici genera un codice nuovo e più complesso, [...] qualcosa che è comune di più della semplice sommatoria dei due codici d'origine» (Maggi 2002: 111)

La agregación de un plano expresivo, en este caso el musical, produce efectos en todas las dinámicas tejidas entre los demás lenguajes del poema-canción. Lo que se engendra es un equilibrio nuevo, que no deriva de la suma estéril de planos, sino de su renovada manera de significar. La reflexión se revela particularmente candente por lo que atañe a la obra de Micó: no solo será necesario averiguar cómo los poemas producen significado, sino que cada composición cuya versión musical ya esté disponible requerirá la consideración paralela del entorno musical donde se inserta, con el objetivo de hilvanar el rol de la música en las dinámicas que establece.

Música y poesía, que nacen de manera conjunta en la historia de la literatura con un común fin pragmático y espiritual, han ido independizándose y se han considerado de manera separada hasta tiempos muy recientes, cuando su mutua relación ha vuelto a manifestarse y a suscitar interés. El universo de este primordial vínculo, sin embargo, se ha abarcado solo marginalmente en la literatura académica: como subraya Martínez Cantón, en el variegado panorama de manifestaciones se pueden deslindar dos modelos de análisis. Uno donde los versos cantados «se pueden normalmente analizar según el modelo de la métrica de la poesía» (2013: 16), y otro donde «la estructura métrica resulta de hacer encajar las unidades prosódicas en la estructura rítmico-melódica de la música» (2013: 17). La autora pone de relieve la urgencia de realizar nuevos modelos para definir mejor las múltiples posibilidades que esta segunda metodología abarca (2013: 17), y es precisamente en este propósito que la producción poético-musical de Micó y el dúo Marta y Micó llama la atención. El hecho de que nazcan como poemas, pues con una intención estrechamente literaria, y se conviertan en un segundo momento inesperadamente en canciones, forjando «un traje a medida para cada texto» (Micó 2020a: 4), vuelve insoslayable un enfoque tanto en el primero como en el segundo modelo de análisis que Martínez Cantón describe¹. El hecho de que el verso pase a ser también verso cantado hace que su doble existencia literaria

¹ El problema surge de manera más evidente a la hora de traducir, o sea, volver a crear, dichos versos cantados: si por un lado es candente un enfoque en su estructura métrico-prosódica, será igualmente imprescindible dar cuenta de cómo esta también encaja con la estructura musical que le atañe. Para volver a crear el texto en otro idioma, así, quien traduzca no podrá sacrificar ninguna de las dos vertientes, ya que este vive en una doble existencia en forma de poema y de canción.

ponga en evidencia tanto el empleo de la rima y del verso en un papel activo con respecto al desarrollo semántico, así como los posibles choques entre música y palabra, que producen e influyen muy tajantemente la manera de significar en el conjunto. A continuación, se aclarará el caso con algunos ejemplos, invitando a quien lea a escuchar las canciones que nacen de los poemas.

Un elemento que en la poesía contemporánea es muy debatido y en la producción de Micó aparece con frecuencia destacada es el empleo de estructuras fijas como la rima y el verso métricamente definido, es decir la rima en sus varias declinaciones, junto con formas estróficas que desde la aparición del verso libre se encuentran con menos frecuencia². Sobresale notar que no solo Micó abarca un gran abanico de metros clásicos y rimas, sino también que su empleo juega un papel activo en la estructuración del entramado significativo de los poemas. Una vez más surge un paralelo con el mundo del rap, donde «la rima se erige como elemento de apoyo y como generador de nuevas asociaciones sorprendentes» (Martínez Cantón 2010: 75), es decir, se convierte en un elemento que guía y acompaña el desarrollo del significado. Una dinámica asimilable se observa con frecuencia en la obra de Micó; por ejemplo, en el poema “Milonga del juglar” y su versión musicada por el dúo Marta y Micó (véase la versión que se incluye en *Blanca y azul*), que se compone por siete décimas espinelas, pues, por tener un vínculo en el verso y sobre todo en la rima. Tómense como ejemplo las primeras dos estrofas.

- (3) Hoy he sido requerido
 para contarles mi vida
 (la que no esté ya perdida
 por los pliegues del olvido),
 y aunque un sabio conocido
 escribió que recordar
 es lo mismo que apagar
 nuestra sed en un sequero,
 para templarme prefiero
 beber un poco, y cantar.

Como la tierra sujeta
 la flor que ha de ser cortada,

² Me refiero sobre todo al soneto, al romance, la silva de pareados, las décimas espinelas. Según el estudio de Frau (2004: 116), en una selección de poemas que abarca desde 1975 hasta 2003, solo un 12% tiene rima, de ahí que su empleo en la contemporaneidad pueda considerarse un rasgo de unicidad.

como la tela no usada
 está en el telar inquieta,
 como el aire y la veleta
 fingen un baile incesante,
 vaya también por delante
 mi deseo de estar vivo,
 aun con disfraz de cautivo
 o de exhausto navegante.

(José María Micó, "Milonga del juglar", en *Blanca y azul*, 2017, p. 38)

La rima abbaaccddc se respeta con minucia y, si bien puede parecer un vínculo extremadamente apretador, su rol activo en el desarrollo del poema permite que los versos y su contenido semántico avancen con soltura, revelándose en total sinergia con los diferentes elementos que crean significado (el verso, el ritmo, la prosodia...) y determinante para la recepción del tono del poema. En la versión cantada, la carga semántica que la rima proporciona alcanza toda su plenitud³. Ahora bien, el caso que se está hilvanando logra sugerir que una postura netamente desplazada de un lado u otro se halla lejos de la realidad: al convertirse en canciones, de hecho, algunos rasgos que quedaban en el trasfondo cobran protagonismo absoluto. Entre ellos, la rima y el verso en el paso de forma escrita a dimensión oral alcanzan un papel central, y si al traducir los poemas en cuanto escritos eso podía ocupar una posición más baja en la jerarquía de las prioridades, a la hora de convertirse en verso cantado la situación se vuelca por completo. De ahí que a la hora de traducir los poemas musicados sea imprescindible, donde no sea posible reproducir una estructura de rimas, por lo menos intentar aproximarse a una afinidad sonora.

En la variedad de declinaciones propiciadas por el encuentro de música y poesía, el posible choque semántico entre una y otra merece un enfoque aparte. La crítica ha subrayado que las mejores canciones son aquellas donde palabras y música dicen lo mismo (Rondini 2020: conferencia), sin embargo, no necesariamente esto supone encontrar asonancia inmediata entre letra y música. En algunos casos la semántica de la letra entra en (aparente) contraste con la semántica de la música, forjando una relación asintótica, disonante, creando un efecto de oxímoron en la recepción. Cuando esto pasa, el alcance semántico

³ A la hora de pensar en la recreación en otro idioma del poema, nótese que el tratamiento de la rima problematiza y evidencia la carga de su rol activo. No es infrecuente encontrar pautas traductológicas que sugieren no reproducir la rima en traducción; de manera parecida, hay quien indica que es un matiz imprescindible que guardar.

co del entramado significativo se complica y requiere una profundización. Tómese como ejemplo una de las más logradas canciones de Fabrizio de André, cumbre inalcanzable de la canción de autor italiana, “Dolcenera” (1995): en un primer momento la atmósfera que la música crea propicia un clima de alegría y jolgorio, debido también a los sonidos de los instrumentos que evocan una dimensión de regocijo. La singular manera de cantar de De André remite a una tranquilidad liviana, apacible, desasosegada, también gracias a su voz que mece suavemente. Sin embargo, tras esto se cuela un texto que evoca por un lado la trágica aluvión que sumergió la ciudad de Génova al principio de los años setenta del siglo pasado, y, en paralelo, la desazón de un hombre que espera incansable y con paranoia a una mujer que no le corresponde. La quiere con una vehemencia tan fuerte que se convence de estar haciendo el amor con ella, sin embargo, en el mientras ella está ahogando en el aluvión. La zozobra de la catástrofe se junta con la desesperada soledad del protagonista, y se vehicula con una música cuyo fuerte carácter alegre e inquieto a la vez está lejos de ser inmediato: se crea así una dimensión de intenso contraste que el título, “Dolcenera”, anticipa con insospechable carga semántica. La música otorga un tono, una perspectiva, y la visión conjunta que la canción forja empuja cada vez más hacia la profundidad de los planos expresivos en diálogo entre sí. La centralidad y la fuerza del elemento del agua, además, se evoca a través del plano prosódico y, sobre todo, fonosimbólico, que logra reproducir con la ayuda de la música y el ritmo, el movimiento de las olas del mar. Por ende, la realidad surgida del entramado expresivo que interesa las mejores canciones es una dimensión multiforme de alcance muy hondo, cuyos matices internos adquieren significado solo en el diálogo entre sí. En la producción de Micó y del dúo Marta y Micó, un ejemplo de relieve en este panorama lo representa el poema “Mi alegre Valentina” y su versión cantada (véase la versión que se incluye en *Blanca y azul*). El poema presenta y aprecia a Valentina, una mujer que se introduce con cariño en las primeras tres estrofas y el estribillo:

- (4) Mi alegre Valentina es una de esas
angélicas mujeres
cuyo cuerpo parece a los poetas
más blanco que la nieve.

Mi alegre Valentina va a la moda,
y entre junio y septiembre
se tumba al sol como un mortal cualquiera,
repintada de aceites.

Mi alegre Valentina está graciosa
 si su piel se oscurece:
 entonces me parece irresistible,
 porque al venir a verme,
 dispuesta a los pecados más oscuros,
 sus blancuras me ofrece.
 Toda la sal del mundo
 en ese instante me entrega dulcemente.

Mi alegre Valentina,
 mi Valentina alegre.

(José María Micó, “Mi alegre Valentina”, en *Blanca y azul*, 2017, pp. 29-30)

La alternancia entre heptasílabos y endecasílabos otorga al poema un ritmo mecedor que engendra en música un apacible vals, cuyo jolgorio propiciado por las notas y el brío de la intensísima voz de Marta entra en contraste con el significado de la letra, cuando al final se revela una llamativa e inesperada verdad que redefine el poema por completo:

- (5) Quienes me conocéis pensáis que ha sido
 solo un golpe de suerte,
 y quisierais saber por qué con ella
 he acabado perdiéndome.

Vuestra cara de incrédulos me pide
 que la verdad confiese.
 Valentina no existe:
 tan solo de este modo
 me querrá hasta la muerte.

(José María Micó, “Mi alegre Valentina”, en *Blanca y azul*, 2017, p. 31)

Una «canción sentimental aparentemente feliz» la define Micó mismo introduciendo su versión cantada durante el concierto en Verona (11 de marzo de 2022): efectivamente, el poema rezuma una relajada alegría desde el principio; sin embargo, habrá que esperar el final para entender el alcance que dicha alegría, que se revela aparente, tiene. Dicha apariencia se anticipa en la glosa de Francisco Brines que lo abre: «Yo sé que olí un jazmín en la infancia, una tarde / y no existió la tarde» (Micó 2017: 29). El olor del jazmín, que quien escribe sabe, pues tiene conciencia, haber oído, pertenece a una tarde que en la realidad nunca existió. De manera parecida, la alegre Valentina que el poema celebra y retrata, se revela una ficción. Es precisamente en su no existir que se halla la moraleja entera del poema, porque solo así “me querrá hasta la muerte”: Micó logra en este poema

abarcar y desmoronar el sinsentido tras la idealización de la mujer perfecta sin el mínimo atisbo de un defecto que quiere intensa y verdaderamente a otra persona sin límites.

APÉNDICE 1: entrevista con José María Micó (20 de mayo de 2022)

Producción poética

1. Si tuviera que auto-colocarse en el panorama de la poesía contemporánea, ¿cómo lo haría en este momento?

J. M. Micó: Me resulta muy difícil contestar a esa pregunta. Mis primeros poemas, y en particular mi primer libro, *La espera*, estaba, o parecía estar, en sintonía con lo que se llamaba (de manera a veces ambigua) poesía de la experiencia, que es la que más me gustaba y la que creo que ha dado algunos de los mejores poetas (más que libros) de las últimas décadas, pero nunca pensé que fuese esa la única manera de crear poesía. En los años 90 no hubo en la poesía española experimentación ni riesgo, y mi tercer libro, *Camino de ronda*, pretendía ser una alternativa a eso que entonces se llamaba “la tendencia dominante”, porque siempre he creído que el poema, aunque se entienda con facilidad o apele muy directamente a los sentimientos esenciales que compartimos, debe ser una construcción compleja, debe crear un mundo expresivo y simbólico idealmente autosuficiente. En mis libros de madurez, *La sangre de los fósiles* y *Caleidoscopio*, intento llegar a ese compromiso sin renunciar a la variedad formal y estilística.

2. En la segunda mitad del siglo XX el debate sobre si la poesía es conocimiento o comunicación ocupa un espacio importante. ¿Cómo colocaría usted su producción artística al respecto? ¿Cómo se matizan y entrelazan en su producción las dos dimensiones?

J. M. Micó: Es una dicotomía tan vieja como la cultura y ha tenido nombres y disfraces variopintos: conceptismo o culteranismo, *trovar leu* o *trovar clus* y muchos otros, y el debate entre comunicación y conocimiento es, en mi opinión, un falso problema, porque no puede darse la una sin la otra. La poesía es un acto comunicativo que va mucho más allá de la simple transmisión de información literal o simbólica. En todos mis poemas, incluso en los más aparentemente frívolos o sencillos, intento que se entrelacen las dos dimensiones. De hecho es lo que más me interesa de la poesía: la comunicabilidad como vehículo de la complejidad de pensamiento.

3. ¿Cómo se influyen mutuamente su actividad artística de poeta y músico con su actividad de traductor?

J. M. Micó: Sin haberlo premeditado, esas actividades han acabado confluyendo. Si hablamos de dedicación seria, primero fue la poesía y después (con la mediación de mis

estudios filológicos) la traducción, y en la edad madura se ha añadido la música, que ha sido una manera de recuperar la vocación de mi adolescencia. En mi caso, creo que ninguna de ellas se puede entender sin las otras: algunos textos que escuchaba en la canciones que me gustaban (y que resultaron de Ausiàs March, Neruda, Borges, Machado, Góngora o Quevedo, musicalizados en su día por Raimon, Inti-Il·limani, Astor Piazzolla, Joan Manuel Serrat o Paco Ibáñez) acabaron interesándome por sus virtudes expresivas, y tanto los poemas que he escrito como las traducciones que he realizado se basan en una doble construcción (o reconstrucción): la del sentido de las palabras y la del ritmo del verso.

4. ¿Es usted bilingüe con el catalán? Por lo que atañe al idioma con el cual escribe poesía, ¿alguna vez le ha ocurrido escribir/sentir la necesidad de escribir en catalán? ¿Qué lugar ocupan los dos idiomas en su experiencia como poeta y traductor?

J. M. Micó: Sí, soy bilingüe, como muchos catalanes de mi generación. Mi educación fue en castellano y considero el castellano como mi primera lengua; mi conocimiento del catalán es más oral que escrito, pero lo he hablado desde la niñez (entonces en una forma dialectal, precaria y castellanizada por mi origen valenciano) y lo mejoré de mayor, con el estudio y la lectura. Cuando quise escribir un poema sobre Ausiàs March, que es uno de mis autores predilectos, y al que además he traducido, lo escribí en catalán de manera natural, pero mi lengua literaria es el español.

5. ¿Hay algún poema que usted identifica como un manifiesto de su poesía?

J. M. Micó: Tal vez el titulado “Poética”, que escribí con motivo de una lectura antológica en la Fundación Juan March, aunque creo que muchos de mis poemas contienen implícitamente una reflexión sobre el discurso poético.

6. ¿Cómo ha cambiado, si ha cambiado, su producción artística de ahora con respecto a las etapas iniciales? ¿Hay algún tipo de recorrido que usted reconoce dentro de esto, tanto a nivel estilístico como temático?

J. M. Micó: Mi poesía no ha cambiado mucho temáticamente: el tiempo y la muerte siguen siendo mis obsesiones, que tal vez pueden reducirse a una sola: la caducidad. Todos mis poemas hablan de eso, y muy a menudo lo hacen en relación con la identidad personal o familiar. Y otra constante de mi poesía es la conciencia de forma, aunque con el tiempo ha evolucionado hacia estructuras más libres o más variadas: de la poesía rimada a la prosa poética, que he cultivado ocasionalmente.

Forma, contenido, música: cómo se entrelazan

7. En su poesía, ¿puede explicar el rol que tiene la forma (el metro, la rima, la sintaxis, la prosodia...) con respecto al contenido semántico? ¿Se entrelazan de alguna manera? Si lo hacen, ¿cómo?

J. M. Micó: Lo principal en la poesía, en todas las artes, es precisamente la conciencia de forma y la administración de los límites que la forma impone, ya sea por tradición histórica (las formas métricas cerradas, por ejemplo) o por elección de un molde peculiar para cada poema. Los elementos métricos y rítmicos contribuyen a la construcción del sentido, y sin ellos no hay poesía.

8. ¿Qué relación hay en su poesía entre el uso del metro y la música? ¿Se implican mutuamente, o la música es algo que no depende de forma directa del metro?

J. M. Micó: La melodía contribuye a la memorabilidad, que es el verdadero objetivo del arte. Siempre he escrito mis poemas pensando que deben ser ante todo melodías de palabras, pero al principio no me había planteado la posibilidad de ponerles música. Ahora es algo que me interesa mucho como operación creativa: la música implica reflexionar sobre la esencia del texto y potenciar sus eventuales virtudes, y eso no solo es posible con sonetos, décimas y otras formas tradicionales (por ejemplo “Pájaro en mano”, “No, nunca, no”, “Las bocas de Ronsardo” o “Romance a Gabriel”), sino que también puede lograrse con textos más libres, aunque carezcan de rimas, estrofas y estribillos (como “Muchacha vieja”, “Ver a Marta nadar” o “Reunión de amigos”).

9. En una óptica que considera la fluidez genérica entre prosa y poesía, (fenómeno que, para mí, se da de una forma peculiar e interesante en la producción del siglo XX y me gustaría estudiar desde la perspectiva traductológica) ¿usted cómo colocaría su producción artística? ¿en qué medida la prosa y la poesía viven dentro de un mismo espacio expresivo? En algunos poemas, por ejemplo, “Mi alegre Valentina”, “Milonga del juglar”, los dos sones... me parece interesante notar cómo cobra vida una muy peculiar forma de fabulación poética, donde distinguir poesía y prosa resulta muy difícil.

J. M. Micó: No creo que haya una distinción clara entre poesía y prosa en términos de ficción. La poesía es ficción, y en esos poemas que mencionas me planteé la posibilidad de construir un relato, porque me interesa mucho la condición narrativa del poema. En el fondo se trata de cuentos en verso.

10. Por lo que atañe la nombrada fluidez genérica en su producción artística, ¿qué papel juega la música en esto?

J. M. Micó: Creo que al cabo de los años empiezo a conocerme y podría decir que si valgo para algo es para la música. Dicho de otro modo, creo que la música ha determinado, incluso inconscientemente, todo lo que he escrito, y cuando digo todo incluyo mi prosa académica: todas mis páginas filológicas (aunque traten de asuntos tan abstrusos como cierta variante gongorina o de las “Prosas y prisas en 1604”) tienen, sin excepción, una voluntad que podríamos llamar sinfónica: sus elementos constitutivos son la melodía, la armonía y el ritmo, y aspiran al mismo grado de cohesión que se le exige a un poema.

Poemas en su versión musicada

11. Usted aclara en su intervención sobre poética y poesía para la Fundación Juan March (13 nov. 2020) que *Blanca y azul* es el único poema que se escribe como letra para canción, mientras que los demás nacen como poemas, y van cobrando vida en forma de canciones poco a poco. El hecho de que su colección *Blanca y azul*, al reunir “poemas para cantar” hermanados por un fuerte eje musical, se titule precisamente como aquel poema es llamativo. ¿Puede profundizar un poco el asunto?

J. M. Micó: Escribí *Blanca y azul* pensando que podría convertirse en una canción si alguien le ponía música, pero nadie lo hizo. Después de comenzar el proyecto musical, decidí reunir en un libro los poemas que ya había musicalizado o eran susceptibles de convertirse en canciones, y decidí ponerle el título de ese poema.

12. Entre sus colecciones anteriores, también en *Letras para cantar* la presencia del eje musical aparece como destacada a partir del título: ¿existe una conexión entre las dos publicaciones? De alguna manera, desde la perspectiva hodierna, ¿puede en cierta medida *Letras para cantar* adelantar *Blanca y azul*?

J. M. Micó: *Letras para cantar* y su versión ampliada, que titulé *Verdades y milongas*, son muy anteriores a la composición de mis primeras canciones, y aunque yo no imaginaba entonces mi futura dedicación musical, lo cierto es que respondían a la voluntad de ensanchar temática y formalmente los límites de lo que entendemos por poesía, reivindicando el humor y recuperando estrofas y procedimientos abandonados por la mayor parte de los poetas contemporáneos.

13. Tanto en *Letras para cantar* como en *Blanca y azul* se encuentra una sección titulada *Letras bastardas* y una *Letras humanas*, sin embargo, no hay correspondencia en los poemas que forman las secciones en los dos libros. ¿Hay una motivación?

J. M. Micó: La de dar a los poemas su contexto más adecuado.

14. ¿Cómo se imagina la versión musicada de los fósiles que inserta en *Blanca y azul*?

J. M. Micó: Los incluí para obligarme a ponerles música algún día, pero aún no la tienen. Su heterogeneidad dificulta un poco las cosas, pero los imagino como alguna modalidad de cante flamenco.

15. De alguna forma, ¿usted percibe un cambio en la versión musicada de los poemas con respecto a su forma sin música? Cambio de cualquier tipo: en el plano semántico, en el alcance, en el tono... si la respuesta es sí, ¿a qué se debe para usted este cambio?

J. M. Micó: Esa es la cuestión más interesante. Nunca sé previamente qué estilo musical puede ser el más conveniente, pero sí tomé la decisión de experimentar con todos los estilos posibles. La canción de autor suele ser monótona y, salvo excepciones, poco interesante musicalmente, pero todos los ritmos son válidos para un poema y en nuestros discos hay de todo: blues, jazz, tango, fado, vals, bossa nova, flamenco, rumba, balada...

Es como cortar un traje a medida para cada poema. Las melodías se me ocurren sobre la marcha, canturreando o tocando con la guitarra los primeros versos e identificando el lugar y el momento idóneos para las imprescindibles variaciones. Mi intervención ha tenido también grados diversos: en unos casos se mantiene íntegramente el texto original (“Sucesiones”), o me tomo la mínima licencia de repetir una o más estrofas (“Pájaro en mano”, “No, nunca, no”); otras veces la versión cantada es más breve porque el poema original era demasiado largo (“Mi alegre Valentina”, “Milonga del juglar”, “El son del runrún”); en otras ocasiones conviene identificar el verso o las palabras clave que pueden funcionar como estribillo o como puente (“Ver a Marta nadar”), y, en casos excepcionales he decidido reescribir el texto para tener dos versiones, operación que ayuda a entender el tono, el léxico y la forma más adecuados para cada género, como ocurre con “Mi rosa sin porqué”. Menciono varios ejemplos que no están en *Blanca y azul* porque he acabado poniendo música a poemas que inicialmente había descartado como canciones. De lo que estoy convencido es de que la música no desvirtúa el poema, sino que lo mejora. Pondré un solo ejemplo: el endecasílabo “lleno el vaso de roncadas melodías” es infinitamente mejor en la versión cantada, porque permite añadir una pausa y una repetición que no están en la lectura convencional: “lleno el vaso de ron, lleno el vaso de roncadas melodías”.

16. Me ha llamado la atención el hecho de que algunos poemas, al cambiar colocación, cambian de título. El poema “Tango dulce”, en *Caleidoscopio*, en la colección *Blanca y azul*, por ejemplo, se cambia en “Dulce”. También “Ruben Dario y los Machado me hablan a coro” cambia en “Las bocas de Ronsardo”; “Canción de cuna” cambia en “Canción para Eloy”... ¿Hay alguna razón que subyace a este tipo de cambio?

J. M. Micó: Las razones son diversas y se deben a la necesidad de encontrar el mejor título posible. Cuando le puse música al poema “Tango dulce”, el resultado fue una balada y tiene poco que ver con el tango argentino, de manera que dejé solo el adjetivo. Y aún habrá más cambios: la “Canción de cuna” se llamó después “Canción para Eloy” (por necesaria simetría con el “Romance a Gabriel”) y acabará titulándose “Rumba para Eloy”, porque la estoy escribiendo precisamente estos días y tendrá esa música.

17. ¿Existe una relación que entrelaza su poesía y la producción literaria del Siglo de Oro más allá del empleo de metros clásicos? En muchos casos usted encabeza sus poemas glosando fragmentos muy significativos de pilares de la literatura aurea: esto me llama la atención sobre todo en el caso del “son del runrún” y en el “son de la transición”. En el primer caso personalmente he interpretado (si me equivoco le ruego que me avise) el poema como una alegoría del tópico de las dos Españas que alcanza su cumbre en el enfrentamiento en la Guerra Civil, con una leve reminiscencia dantesca en la alegoría en el trasfondo que ve España como un burdel. Allí, por ejemplo, se glosa un fragmento de carácter proverbial de Góngora (buena orina y buen color / y tres higas al doctor). En el “son de la transición”, en el cual he vislumbrado una sutil crítica sociopolítica al periodo de la transición hacia la democracia tras la muerte de Franco, se glosa a Fray Luis con un fragmento que parece conectarse a la caída de Franco.

Pese a que no sean los únicos dos casos (también en “Mi alegre Valentina” se glosa Francisco Brines; en primeros pasos aparece la reminiscencia del poema infantil de Tirso de Molina...), me han llamado la atención especialmente porque en estos dos largos poemas hay muchos elementos que complican la posibilidad de un encasillamiento genérico. Los rasgos típicamente poéticos son muy fuertes (metro, rima...), sin embargo, relatan, cuentan. ¡Y lo hacen con fuerza, en mi opinión! Además, en dicho contar, me parece que vertebran un armazón crítico muy profundo: se puede, en mi opinión, hasta definirlos poemas-ensayo. Por este motivo, me gustaría profundizar la relación entre la glosa y el texto.

J. M. Micó: por un despiste mío se quedó en el tintero la respuesta a esta cuestión, aunque en realidad ya la has contestado espléndidamente. Creo que la relación con los textos que cito va más allá de una inspiración antigua, y busco establecer un diálogo cultural entre épocas distintas, que no es solo actualización, sino que intenta ser, o provocar, alguna ocasión para la reflexión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS PRIMARIAS

Marta y Micó

2015 En una palabra. Barcelona: Picap.

Marta y Micó

2016 Memoria del aire. Barcelona: Picap.

Marta y Micó

2020 Mapa de sombras cotidianas. Barcelona: Satélite K.

Marta y Micó

2022 Reunión de amigos. Lollipop.

Micó, J. M.

1992 La espera. Madrid: Ediciones Hiperión.

Micó, J. M.

1997 Letras para cantar. Pamplona: Pamiela.

Micó, J. M.

1998 Camino de ronda. Barcelona: Tusquets Editores.

Micó, J. M.

2002a Verdades y milongas. Barcelona: DVD.

Micó, J. M.

2005 La sangre de los fósiles. Barcelona: Tusquets Editores.

Micó, J. M.

2013 Caleidoscopio. Madrid: Visor.

Micó, J. M.

2017 Blanca y azul. Zaragoza: Los libros del gato negro.

REFERENCIAS SECUNDARIAS

Alighieri, D.

2018 Comedia. (Micó, J. M. Ed. y Trad.). Barcelona: Acantilado.

Buffoni, F. (ed)

2002 Ritmologia. Milano: Marcos y Marcos.

Capllonch, B.

2013 «La voz del sujeto lírico en Camino de ronda, de José María Micó: Esa cuarta persona del singular», en Cuadernos Aispi, 1, pp. 201-218.

De André, F.

1995 diciembre 31 Dolcenera, BMG Ricordi.

Frau, J.

2004 «La rima en el verso español: tendencias actuales», en Rhythmica, II, pp. 109-136.

Maggi, D.

2002 «La musica pensa la parola: Frammenti di un discorso organico», en Ritmologia, ed. Buffoni, F., Milano, Marcos y Marcos, pp. 11-120.

Martínez Cantón, C.

2010 «Innovaciones en la rima: poesía y rap», en Rhythmica, VIII, pp. 67-94

Martínez Cantón, C.

2013 «Preludio. Sobre métrica y ritmo del moderno verso cantado», ed. Martínez Cantón, C., en Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 22, pp.13-21

Micó, J. M.

1990 La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora. Barcelona: Sirmio.

Micó, J. M.

2001a De Góngora. Madrid: Biblioteca Nueva.

Micó, J. M.

2001b El «Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria. Barcelona: Península.

Micó, J. M.

2002b Cómo se hace un poema. El Ciervo, 611, 48-50.

Micó, J. M.

2006 Filología y poesía en la traducción de los clásicos: Ausiàs March y Ludovico Ariosto. Ínsula: revista de letras y ciencias humanas., 717.

Micó, J. M.

2013a *Ai margini di questi nostri corpi* (E. Sartor, Trad.). Venezia: I quaderni di Sinopia.

Micó, J. M.

2013b *Clásicos vividos*. Barcelona: Acantilado.

Micó, J. M.

2014 *Obra ajena*. Madrid: Devenir.

Micó, J. M.

2015 *Para entender a Góngora*. Barcelona: Acantilado.

Micó, J. M.

2020a La pasión musical de José María Micó (E. de Andrés) [Comunicación personal].

Micó, J. M.

2020b Primeras voluntades. Barcelona: Acantilado.

Micó, J. M.

2020c, noviembre 12. El equilibrio imposible. Poética y poesía, Madrid, Fundación Juan March.

Montetes, N.

1999 Que he hecho yo para publicar esto. Barcelona: DVD.

Rondini, A.

2020, abril 22 Quindi... Che cos'è la musica? [TEDx Talks], TEDxSiena, Siena. <https://www.youtube.com/watch?v=Sp6rORFxmE>

Sánchez García, R.

2018 Así que pasen treinta años. Madrid: Ediciones Akal. Versión e-book Kindle.

Sani, N.

2002 «Il pensiero sonoro della parola», en *Ritmologia*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 97-100.

Taravacci, P.

2018 Prefazione. En *Caleidoscopio*. Firenze: Passigli Editori.

Taravacci, P.

2021 Tradurre la «extrañeza» da vicino. Riflessioni sulla traduzione di un poeta vivente. En *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi (a cura di Fabio Scotti)* (pp. 351-372). Milano: Cisalpino.

Valente, J. A.

1994 *Las palabras de la tribu* (2. ed.). Barcelona: Tusquets.

MARIA MAFFEI

Universidad de Bérgamo

maria.maffei@unibg.it

ORCID code: 0000-0001-5012-6371