

Hurgando en *Las heterofonías*

Gonzalo Escarpa

Las heterofonías, de Gonzalo Escarpa (publicado como libroweb por Las quince letras editorial, en 2024), representa una propuesta poética de carácter expansivo y radicalmente contemporáneo, enmarcada en las tradiciones de la «escritura no creativa» de Kenneth Goldsmith y la literatura conceptual. El proyecto consiste en un poemario en perpetuo proceso de construcción colectiva, abierto a la participación de los lectores a través de la incorporación de sus aportaciones al tejido textual. Escarpa asume la figura de ‘poeta-DJ’, funcionando como director de orquesta que reordena armónicamente la polifonía del habla ajena, haciendo del flujo conversacional –comprendido como una textura heterofónica, según la terminología musical y etnomusicológica– el núcleo del hecho poético.

En la estela de la tradición situacionista y el conceptualismo postmoderno, la obra articula su apuesta por la desestabilización autoral y la anonimia, tomando como referentes las reflexiones de Barthes y Foucault sobre la propiedad del texto, el empleo del *cut-up* de Gysin y Burroughs, la masa sonora de Idea Vilariño y el principio de heterotopía foucaultiano. Lejos de lo asémico, la enunciación misma de la obra se concibe como signifiante; cada capa conversacional, reorganizada bajo una métrica española tradicional e interpretada como ‘canto condensado’, produce una nueva densidad de sentido.

Desde el punto de vista de la innovación formal, *Las heterofonías* se distancia tanto de la autoría singular como de la creatividad tradicional. Fiel a los postulados de Goldsmith en *Uncreative Writing*, Escarpa propone una poesía basada en la recepción,

El texto es –en parte– la introducción del libroweb *Las heterofonías* (2024) de Gonzalo Escarpa.

recolección y reorganización del lenguaje externo: los versos surgen íntegramente de fragmentos de conversaciones ajenas, convertidos en materia estética a través de procedimientos poéticos y reglas métricas establecidas. Se privilegia el azar, la disposición entrópica y la escucha activa/desatenta (Supervielle), en la línea de proyectos de vigilancia textual como los de Sophie Calle.

El poema, por tanto, se erige como «espacio relacional» (Bourriaud), donde el lector es convocado no solo como receptor sino como posible emisor, profundizando en la desmaterialización romántica de la función autoral. El resultado aspira a ser simultáneamente conceptual y sensorial, abogando por el goce estético del público general y una reflexión crítica sobre el estatuto mismo de la poesía en la era digital y el capitalismo textual de la postproducción.

Escrito por Perplexity, IA del navegador Comet, en agosto de 2025, sobre la información contenida en <https://lasquinceletraseditorial.es/obra/las-heterofonias/>.

Los poetas somos merodeadores del misterio.

Meramente, merodeamos.

Nos dejamos fascinar por el sonido. El sentido es a veces la brújula y otras el timón. Somos cambiantes. Somos adictos.

La poesía

es un estupefaciente auricular.

De eso se trata: de decir (de la dicha de decir). De sonar.

Nos referimos a la conciencia como una voz. Oramos con *consciencia* (con *scire*, conocimiento) cuando sabemos distinguir lo que nos conviene de lo que no. Lo que le conviene al lenguaje, quiero decir.

Los poetas parecen tener una voz más, una voz lírica, que les avisa del giro adecuado, la sintaxis correcta, la rima que deben emplear.

En la mitología árabe preislámica, los *djinn* (de donde viene la palabra 'genio') contaban entre sus tareas con la de inspirar a los poetas, susurrando en su oído «remotos espejismos», de forma similar a como lo hace el viento. Otra de sus misiones era la de provocar enfermedades mentales.

De los locos decimos que están 'sonados'. ¿Será porque parecen 'ensoñados'?

De eso se trata: de sonar. De ensoñar.

El poeta suele escuchar su conciencia, su *djinn* y (si así lo desea) el sonido del mundo para componer sus textos. Dos provienen del interior, una del exterior.

¿Qué pasa si anulamos la conciencia, enviamos al genio a un rincón y nos concentramos tan solo en el sonido de las conversaciones que nos rodean?

Vivir es sumergirse en un mar de palabras. Ser, como afirma María Ángeles Pérez López, «una herida en el lenguaje», y ser también heridos por él, irremediabilmente.

Imagina el lugar más remoto del mundo. Será difícil que no se cuele allí alguna voz. Si lo logras, mira a tu alrededor. El silencio lo romperá, igualmente, un cartel, una tipografía, un logotipo. Estamos rodeados de voces. Estamos rodeados de símbolos. Estamos rodeados de gestos.

Entiendo la poesía como un gesto. Como una actitud. Como una tendencia. Como una dirección.

Como una atención. Como el antónimo de la amenaza. El poema puede ser amenazante; la poesía no. Sus gestos suelen ser imperceptibles – tanto que incluso hay quien cree que niega su existencia cuando en realidad lo que sucede es que no logra registrar sus gestos, mínimos casi siempre, superficiales en su profundidad.

Gestos imperceptibles, como estallidos de bombas que no existen. Vuelos de aves que no vuelan.

Gestos que suelen ser, también, paradójicos. Mascar un chicle invisible. Percibir miedos coloquiales.

Los gestos de los que no gesticulan. Los invisibles. Gestos imaginarios. Gestos fantasmas.

Se piensa en ellos, pero no llegan a realizarse. Porque la poesía es imposible.

La poesía
es un estupefaciente auricular.

Contamos con la poesía oral, la poesía visual, la experimental, la concreta, la sonora, la perfopoesía, la poesía digital...
Diferentes dosis, diferentes efectos.

Hay importantes *dealers*. Últimamente disfruto mucho con las elucidaciones de autores como Marjorie Perloff o Kenneth Goldsmith. Es casi imposible no apoyar las teorías de la escritura no creativa desde una visión verdaderamente abierta de lo poético. Esa es la gran dificultad: abrir.

Abrir como lo hicieron los hermanos de Campos o Carrión o Huidobro. ¿Quién abre hoy la poesía?

Siguiendo la estela de Roque Dalton, cuando escribí *Las heterofonías* yo decidí drogarme con las conversaciones que estaban ahí, alrededor. Empecé escuchando lo que decían personas cercanas, copiando sus palabras y reordenándolas. Haciéndolas sonar más. Ya sonaban, pero reorganizando los discursos podían sonar más. Sonando las conversaciones. Ensoñándolas.

Después usé también libros, «fiestas para uno solo», como afirma el poeta Gallero. Al fin y al cabo, también uno dialoga con un libro. Luego utilicé obras de teatro, conferencias, presentaciones de libros, cursos. Cualquier fuente de texto resulta *heterofonizable*.

Las instrucciones son sencillas: no puedo escribir ninguna palabra que se me ocurra a mí. Tiene que decírla otro. Yo –o tú, si te animas– solo puedo ordenar los contenidos que otro, u otros, profieran. Como en un puzle. Como el poema del metro, de Jouet,¹ pero con menos reglas aún.

Pedí varias ayudas a la creación para poder seguir construyendo este proyecto. Conseguí una.

1 «Un poema del metro es un poema compuesto en el metro, a lo largo del tiempo de un trayecto. Un poema del metro tiene tantos versos como estaciones, menos una, tiene el trayecto. El primer verso se compone mentalmente entre las dos primeras estaciones del trayecto (contando desde la estación de partida). Se transcribe en el papel cuando el metro se detiene en la segunda estación. El segundo verso se compone mentalmente entre la segunda y tercera estación del trayecto. Se transcribe al papel cuando el metro se detiene en la tercera estación. Y así sucesivamente. No hay que transcribir cuando el metro está en marcha. No hay que componer cuando el metro está detenido. El último verso del poema se transcribe en el andén de la última estación del trayecto. Si el itinerario supone una o varias combinaciones de línea, el poema tendrá por lo menos dos estrofas. Si por desgracia el metro se detiene entre dos estaciones, se produce un momento muy delicado en la escritura del poema del metro» (Jacques Jouet en Bénabou-Fournel, *Anthologie de l'Oulipo*, Gallimard, 2009).

Las heterofonías

Memoria explicativa

Sinopsis argumental

Las heterofonías es un proyecto que se ajusta a los presupuestos de la escritura no creativa y las teorías sobre originalidad y autoría de Kenneth Goldsmith, atravesadas por el situacionismo, la *Teoría general de la basura* de Fernández Mallo, el concepto foucaultiano de la heterotopía, las ideas sobre la masa sonora de Idea Vilariño y algunos programas sobre la muerte del autor y la anonimia como el del conocido alias multiusuario Luther Blissett.

«Todos estábamos convencidos de que el mundo iba a convertirse en el imperio de lo visual, un lugar lleno de imágenes; pero si miramos a nuestro alrededor, lo único que vemos es gente que no para de escribir, leer y textear: vivimos inmersos en el lenguaje de un modo que jamás nadie se había atrevido a soñar», plantea Goldsmith, creador también de la web *ubu.com*, un inmenso repositorio de literatura conceptual. Para este autor, esta hiperabundancia, sin embargo, no es ninguna buena noticia. Como en «Fin del mundo del fin», de Cortázar: hay demasiados textos.

Si la autoría está en cuestión, no lo está el problema de a quién le pertenece ese tejido-de-todo al que llamamos 'texto': al menos en el caso de la poesía, parece ya aceptado que éste es, por encima de todo, del lector, si atendemos a autores como Barthes o Foucault.

Estructura

De la musique avant toute chose: musicalmente, una heterofonía es una textura en la que se varía una sola línea melódica de forma simultánea. Aunque Platón ya utilizaba esta palabra, hoy en día no es muy utilizada, salvo en el campo de la etnomusicología. Se trata de un concepto relacionado con la polifonía, y el caso es que en las heterofonías hay muchas voces que interpretan una misma melodía con múltiples variaciones.

Ésta es la idea central de un proyecto que, básicamente, entiende las conversaciones de un grupo de personas como heterofonías, es decir, como variaciones musicales (más allá de su sentido, que es en el fondo forma significativa) en torno a un mismo tema central compartido (melodía). Las diferentes voces (instrumentos) interpretan simultáneamente (de forma caótica y en ocasiones incluso irritante, cuando la yuxtaposición es excesiva) variaciones tonales, temáticas, ornamentales o rítmicas de una misma conversación-canción.

Partiendo de esta premisa semisinestésica, o más bien puramente poética (entendiendo lo poético como un canto condensado o, como afirma Valéry, una «oscilación entre el sonido y el sentido»), me dispongo a recoger, de forma más o menos arbitraria, entrópica o estocástica, y alumbrado por los experimentos con el *cut-up* que el poeta Brion Gysin le mostró a Burroughs, que fue quien los popularizó, fragmentos de conversaciones que suceden a mi alrededor.

En resumen, se trata de trabajar con materiales lingüísticos ajenos y ordenarlos de forma poética, es decir, armónica, y atendiendo a las reglas de la métrica española.

Hay un precedente fundamental de *Las heterofonías*, que encontré a posteriori, una vez comenzado mi proyecto: el largo poema «Taberna», del poeta salvadoreño Roque Dalton. Un texto que recoge retazos de las voces tumultuosas que conforman las diferentes conversaciones escuchadas en un bar de Praga, y que la crítica ha analizado remitiéndose a la teoría del carnaval de Batjín.

En el triángulo que se establece entre emisor, receptor y lenguaje, *Las heterofonías* introducen un elemento nuevo y travieso (y batjiniano en cuanto a la deconstrucción o rompimiento de las rígidas estructuras organizacionales), relacionado en realidad con el 'ruido', en los viejos términos saussurianos, pero utilizándolo a favor de la creatividad y la formación de nebulosas lingüísticas.

Los poemas de *Las heterofonías* no incluyen ninguna palabra que no haya sido recibida de forma externa, y se rigen por esa sencilla ley. Ordenan los conceptos en versos, estrofas y estructuras sonoras concretas, tratando de adivinar un sentido otro y rastreando subtextos orales.

Estilo y carácter

Las heterofonías crean un marco que tensiona y pone en conflicto los planteamientos de Shannon, padre de la teoría de la comunicación, y la pragmática lingüística. Se insertan más bien en el universo desarrollado por Margaret Magnus, estudiosa de la fonosemántica, ya que proponen una utilización positiva de las interrupciones de la captación de sentido que acontecen constantemente en el habla coloquial, en las conversaciones más o menos casuales, más o menos elevadas. De esta forma, se trata de una obra que oscila entre la poesía escrita y la poesía oral o proferida, en términos de Zumthor.

El poeta experimental Felipe Boso afirmaba que la poesía libera al lenguaje de su carácter ancilar. En ese sentido, *Las heterofonías* reivindican la belleza de la poesía como estupefaciente auricular, como defecto de la percepción, como desbordamiento de sentido. Más allá de las fronteras entre la forma y el fondo, la música de la poesía no es en absoluto asémica. Su propia enunciación significa. Una

conversación esconde capas y capas de sentido, que se entremezclan creando más capas aún. Para crear un texto poético, solo hace falta un director de orquesta (un poeta) que reorganice armónicamente lo dicho: la dicha de decir.

Extensión aproximada

La habitual de un libro de poemas: aproximadamente 600 versos, 30 poemas. Es parte del juego que, como en la escritura de Mirtha Dermisache, que mantiene en sus cartas garabateadas el andamiaje clásico de la misiva, con su encabezamiento, su fecha y su firma final, la estructura general de *Las heterofonías* sea lo más tradicional posible.

Propósito de la obra

Recibir el estímulo de la escritura desde una fuente externa. Ser el espectador del flujo del lenguaje. Reconstruir el diálogo. Homenajear a Nicanor Parra y su escucha coloquial, su desorientación poemática. Reivindicar la oralidad, imaginar un lenguaje primigenio, una hoguera, una tribu. No ser creativo. O serlo, pero desde un lugar diferente. No añadir poesía a la poesía. Ver con los oídos. Escuchar con los ojos.

Alcance

Se trata de un proyecto que puede resultar interesante para los poetas (como sucede casi siempre con la poesía toda), para los estudiantes de poesía y para los mejores exploradores del idioma: los niños. Todos ellos podrán recrear la fórmula heterofónica. Para ello solo hace falta acercarse a una conversación cualquiera, a la manera de la Sophie Calle de las *Filatures parisiennes*, y prestar atención. Una atención, eso sí, distraída, como quería Supervielle.

El propósito final es sin embargo que el público general disfrute de las filigranas de la reordenación textual: que el resultado sea estético y poético, no solo conceptual. Que sea poema.

Escuchando a los otros, atendiendo a las heterofonías de sus conversaciones, nos convertimos en espías del sentido, en extranjeros del diálogo, en malabaristas de la oralidad: en poetas, al cabo.

El 15 de julio de 2024 la editorial Las quince letras publicó en Internet la primera edición de *Las heterofonías*. Se trata de una edición que quiere ser interminable: al final del libro se le pide al lector que escriba un comentario. Cuando se reúnen varios comentarios, estos serán convertidos por mí en heterofonías que pasarán a formar parte del libro.

Siendo, como son, las heterofonías texturas caracterizadas por la variación simultánea de una sola línea melódica, seguirán creciendo, variando y escribiéndose y publicándose en diferentes formatos, versiones y permutaciones. Podrán surgir incluso heteroheterofonías, mezclándose entre sí.

El poeta es un DJ. Y dentro de un poema
hay
otro poema.

Dentro

hay un silencio dentro del silencio
una verdad dentro de una verdad
hay un poema dentro del poema
una palabra y dentro una palabra
un jardín que se esconde en un jardín
 un pájaro en el aire: aire de pájaro
un juego de jugar jugando a un juego
un sentido que yace en un sentido
una voz viva dentro de una voz
un milagro en la idea de un milagro
un yo en el interior de un mismo yo
 un amor en el mundo: amor de mundo
una piedra en el centro de una piedra
una muerte en el fondo de una muerte
un corazón en ese corazón
una montaña y dentro una montaña
una piel por encima de una piel
 un sosiego en el sí: sí de sosiego
una semilla y dentro una semilla
un fuego en el lugar de un mismo fuego
una música dentro de una música
una nada en el fondo de una nada
una sed en el fondo de una sed
 un lugar sin espacio: no de espacio
hay un miedo que está ahí en un miedo
un viaje en la mitad de un mismo viaje

un cielo que se supone en un cielo
una estructura en una estructura
una vida naciendo en una vida
una imagen de sal: sal de la imagen
una luz en el centro de una luz
una casa en el tiempo de una casa
un dolor por debajo de un dolor
un esfuerzo en el centro de un esfuerzo
un interior dentro de un interior
una sombra en el tú: tú de la sombra

Tal como el lenguaje poético, según Valéry, oscila entre el sonido y el sentido, *Las heterofonías* oscilan entre la anulación del autor, la escritura no creativa y los postulados de la poesía conceptual, que pretende más ser comprendida o asimilada que, incluso, leída, y el respeto a la tradición rítmica de la poesía 'tradicional'. Propongo por lo tanto una tregua entre todas las batallas poéticas. Ni comunicación ni conocimiento. Ni tradición ni vanguardia. Ni poesía discursiva ni poesía contra el significado.

Todos los textos estaban escritos ya
antes de ser escritos.

Todo poema es una heterofonía.

Necesitamos opinar. Pero la poesía nos libera, entre otras muchas cosas, del exceso de opinión.

Es difícil opinar sobre un cometa.

El poeta opina sobre el poema que acaba de escribir.
Craso error. «Nada sabe la planta de horticultura». Pero ¿cómo no hacerlo?

En 1957 Harvard quiso invitar a Nabokov a dar clases en su archiconocido campus. Roman Jakobson se opuso diciendo algo así como «Lo siguiente será nombrar profesor de zoología a un elefante».

En otro libro, «Ko'ox Tuluum», dudé sobre el acierto de colocar la versión final de los poemarios en las manos del creador-hermeneuta, que salta por encima del creador-psiconauta, que es quien en realidad posee las visiones. Quien merodea frente a quien escribe las memorias justificativas de las ayudas para escritores.

Se trata de la misma división que Hölderlin realiza entre el mendigo (el hombre cuando piensa) y el dios (el hombre cuando sueña).

El poeta sueña el poema.
Es un pequeño dios.

Pero el poema lo termina y lo entrega el mendigo: el corrector, el revisor, el que encuentra la fórmula ideal. Ambos viven dentro del poeta, esquizofrénico lírico, cuyo cerebro es una rosa.

Pero es el lenguaje el único que tiene acceso a ese metacódigo que llamamos poema: el que lo desvela a sí mismo, el que lo saca del sueño del significado. Jamás el hombre. Y menos aún el mendigo.

¿Por qué es mejor el poema revisado, limpio, vestido de domingo, que el primer borrador, el boceto, el preñado de sí mismo?

Porque en el segundo se perfecciona la fórmula, se afina la visión. Pero no es tan sencillo.

Es difícil opinar sobre un cometa.

Una solución: introducir las visiones, las escuchas (lo que se ve con el oído), dentro de un molde que las aquilate. Que sea, de algún modo, tan inconsciente y tan imprevisible como la misma mirada primera. Que esté completamente integrado en el gesto. Esta es, posiblemente, la misma solución desde el primer poema de la historia del hombre.

Que el poema sea un gesto.
Un misterio.

Que lo realicen, a la vez, el poeta, el lenguaje y el lector.

Que el poema sea un escenario.
Y que empiece la música.