

PRELUDIO

FRANCISCO JAVIER AYALA GALLARDO

Universitat Autònoma de Barcelona

*Es el canto la voz y la palabra: única patria
que no pueden robarnos ni aun poniéndonos
de espaldas contra el muro.*

José Agustín Goytisolo

Para componer este volumen, hemos seleccionado seis estudios que creemos ineludibles a la hora de afrontar la cuestión de las relaciones entre la música y la poética del medio siglo. Los seis fueron presentados, en forma de comunicación o ponencia, a lo largo de las tres jornadas en las que se desarrolló el *VII Congreso Internacional José Agustín Goytisolo y su generación: la relación entre música y poesía*, celebrado entre los días 14 y 16 de octubre de 2019 en la Universitat Autònoma de Barcelona, en conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte de José Agustín Goytisolo. La Cátedra que lleva su nombre, adscrita al Departamento de Filología Española de la Autònoma y dirigida por la doctora Carme Riera, convocó a un elenco de profesores e investigadores que se sitúan en la primera línea de la reflexión crítica en torno a esta parcela de nuestra literatura contemporánea: expertos en la poesía de la Generación de los 50, en musicología, en métrica, en historia cultural y política de la posguerra y de la transición, en fonética, en procesos culturales y sociales vinculados a cambios ideológicos... Sus aportaciones, tanto las reunidas en este *dossier* como las de los demás investigadores que participaron en el Congreso: Araceli Iravedra, Ramón García Mateos, Matteo Lefèvre, Michel Bourret, Efi Cubero, Guillermo Aguirre, Alberto Gómez Vaquero, Carlotta Orlandi, Alexandra Dinu y Míriam Gómez Vegas, aseguraron un enfoque multidisciplinar que enriqueció enormemente el debate de las ideas.

A todos ellos les agradecemos su presencia y su colaboración, máxime teniendo en cuenta las difíciles circunstancias en las que se desarrolló el Congreso por la tensa situación vivida en Cataluña durante aquellos días del mes de octubre. Merecen también nuestro más profundo agradecimiento los artistas que, poniéndole voz a la palabra poética, nos regalaron los oídos con sus musicalizaciones de los textos de Goytisolo: Paco Ibáñez, Tasio Miranda y Cangrejos. Sus canciones supusieron un inexcusable complemento a las sesiones científicas del Congreso, la viva expresión del verdadero diálogo entre la música y la palabra y un inestimable estímulo para la emoción y el sentimiento. Igualmente, nuestra gratitud más afectuosa para Asunción Carandell, por su confianza, por su ánimo y entereza, y por su compañía cómplice durante las tres jornadas del Congreso. Este supuso, además, un reconocimiento a la encomiable labor llevada a cabo por la profesora Carme Riera durante todos estos años al frente de la Cátedra José Agustín Goytisolo. Por último, no queda sino agradecerle a la revista *Prosemas* y, en especial, a sus codirectores, los profesores Leopoldo Sánchez Torre y Araceli Iravedra, la publicación de estos seis artículos que ahora, de forma sumaria, presentamos.

Dolors Poch, en su capítulo «José Agustín Goytisolo y su generación: estilo de poesía y estilo de recitado», aborda una cuestión esencial, desde el punto de vista de la difusión oral de la obra poética, como es el recitado. Sirviéndose de los instrumentos que pone a su alcance la Fonética experimental, la autora analiza la lectura que tres de los poetas de la Generación de los 50 —José Agustín Goytisolo, Ángel González y Jaime Gil de Biedma— hacen de sus propios textos. Su planteamiento es original, en la medida en que propone un nuevo método para el estudio de los diferentes estilos de recitación. Su investigación nos revela, además, una parte del quehacer poético: porque en la voz se materializa el poema y, solo allí, encarnado en idea sonora, logra alcanzar su plenitud; mediante la lectura de sus versos, el escritor nos desvela sus intenciones, nos permite que oigamos la escritura a través de su pensamiento. Significado y significante, sentido y forma en su expresión más genuina.

La pregunta que Poch se plantea es si es posible analizar objetivamente los elementos sonoros susceptibles de producir un determinado efecto en el oyente. Su propuesta parte de tres elementos básicos, que son los que configuran, a su juicio, la lectura poética: «la voz que recita, la forma de pronunciar los sonidos que constituyen el poema

y la realización oral de la estructura prosódica y rítmica del mismo». En cuanto al primero, Poch se apoya en los trabajos de Ohala (1994), Rodelo (2001) o Cyr (2005) para constatar que las voces graves resultan más agradables al oído que las agudas. Analiza los valores de la frecuencia «fundamental» de los tres poetas estudiados —obtenida con el programa PRAAT a partir de las grabaciones analizadas— y constata diferencias significativas que tienen una afectación directa en el recitado.

La autora le concede especial importancia al estudio de la pronunciación de los sonidos del poema. Haciendo buena la máxima de Eliot, que afirma que «la música de la poesía debe ser una música latente en el lenguaje ordinario de su tiempo», los poetas del medio siglo se caracterizaron por una escritura donde se deja ver claramente la huella del lenguaje coloquial. El tono conversacional le confiere a su expresión el ritmo de la lengua viva y ello aleja el recitado del estilo declamatorio. Poch constata que, en la lectura de estas composiciones, la pronunciación tiende a relajarse, pudiendo aflorar algunos fenómenos asociados al habla coloquial. Ello le permite establecer un primer contraste entre las estrategias utilizadas por Gil de Biedma, González y Goytisolo: mientras que en Jaime Gil la lectura rápida se traduce en un seguido de elisiones y consiguientes resilabaciones que acercan aún más sus textos a la lengua de la calle, en Ángel González este tipo de fenómenos no se produce. El caso de Goytisolo resulta mucho más complejo, ya que su perfil bilingüe le confiere a la recitación unas características muy particulares.

En la última parte de su artículo, la autora se sirve de los instrumentos de la Fonética experimental para llevar a cabo un estudio cuantitativo de los elementos constitutivos del ritmo en la lectura: duración de los sonidos y de las sílabas, intensidad y perfil entonativo del verso. Analizados en conjunto, estos tres parámetros dan cuenta de la sensación rítmica percibida por el oyente. El estudio, acotado a la recitación de cuatro versos endecasílabos, permite establecer comparaciones entre los diferentes elementos analizados: los tres poetas respetan escrupulosamente la diferencia de duración entre sílabas tónicas y átonas; sin embargo, en cada uno de ellos los perfiles de intensidad y la curva de entonación varían. El estudio pone de relieve que, en la recitación, aunque dichos parámetros se pueden manejar de forma independiente, el efecto rítmico no es sino el resultado de su relación conjunta.

Poch incide también en la importancia que las pausas y los encabalgamientos adquieren en la configuración rítmica del poema, y en cómo la puntuación interviene en su lectura. Nuevamente, nos hallamos ante soluciones divergentes: Gil de Biedma, «fiel a su apego a lo coloquial», privilegia el sentido a la forma; muy al contrario, Ángel González respeta con todo rigor la partitura de la composición, su estructura versal, sus pausas y sus encabalgamientos; Goytisolo, con su particular tratamiento de la puntuación, prioriza en su lectura el significado e introduce pausas o emplea acentos enfáticos allí donde lo considera oportuno. Poch cierra el capítulo subrayando la importancia de no emitir juicios de valor sobre las diferentes estrategias utilizadas por los poetas en la lectura, ya que, en definitiva, ellos son «los “dueños” de sus creaciones».

El artículo de María Payeras, que lleva por título «La materia del canto: poesía y canción en José Agustín Goytisolo», abunda en el estudio de las relaciones entre la poética goytisoliana y la canción. De entre las dos líneas fundamentales para el abordaje de esta cuestión, la que estudia la difusión musicalizada de los textos y la que explora en las «fuentes musicales que el poeta absorbe y traslada a su obra», la autora se inclina por la segunda, incidiendo en la innegable correlación existente entre ambas artes y, muy especialmente, en la importancia del elemento rítmico. Su estudio nos permite constatar cómo, en la teoría metapoética goytisoliana, donde los conceptos de poema y canción aparecen tan íntimamente ligados, es la tradición popular la que con mayor fuerza arraiga.

Payeras se sirve de una selección de textos especialmente significativos en este sentido. El primero es el poema «Oficio de poeta», una composición particularmente elocuente por cuanto, en ella, aparecen los tres elementos «en los que, de forma recurrente, Goytisolo hace descansar su idea de la poesía: la artesanía, la memoria y el canto». La labor artesanal «establece un patrón igualitario entre autor y lector que se contrapone a la idea del artista como ser superior», además de situar el dominio de la poesía en un terreno, el de la práctica y el esfuerzo, muy alejado de la idea romántica de inspiración. El texto muestra también, en sus diferentes variantes, cómo a través de la recuperación de la memoria, individual y colectiva, se abunda en la reivindicación social: si en la primera edición, de 1968, Goytisolo asume la voz de todos aquellos que no pueden expresarse por sí mismos y lo hace a partir de una concepción unitaria, en la versión definitiva de 1996 la imagen que se proyecta es ya la de una

colectividad plural en la que cada ciudadano ha hallado su propia voz. La autora agrupa estos tres aspectos en torno a un elemento central del pensamiento poético del autor: la vinculación de su *ars poética* a una concepción integradora de los valores humanos.

En «El poema, no yo», Payeras advierte los ecos del sistema literario medieval. Como en otros textos —en «Una revelación», por ejemplo—, se establece aquí un paralelismo entre el binomio formado por el trovador y el juglar y el que, a partir de los 60, constituyen el poeta y el cantante o cantautor. Se evidencia además el reconocimiento explícito de Goytisolo hacia aquellos que han musicado y difundido su obra a través de la música, porque ellos le otorgan el privilegio de convertirse en un «poeta anónimo». La escritura no tiene sentido como desahogo personal, sino únicamente como comunicación privilegiada entre el autor y el lector. Esta subordinación del poeta a su obra y de esta al colectivo al que va destinada tiene también su reflejo en algunos textos en los que Goytisolo homenajea a otros poetas, como Catulo o León Felipe. A este último le dedica «La voz y el viento de León Felipe» (*El ángel verde y otros poemas*), donde salen a relucir cuestiones como la legitimación de la escritura reivindicativa, la vinculación de la voz poética a la voz colectiva, la relación entre lírica culta y popular, o el peso de la elegía. Payeras pone de relieve el hecho de que ambos poetas, Goytisolo y León Felipe, tengan una misma concepción inmaterial del patrimonio poético, que consideren que en la voz reside la máxima fuerza propagadora de la poesía. Esta misma idea es la que Goytisolo desarrolla, en este caso a partir de la sátira, en «Sobre un poema de Catulo».

Esta asunción de la anonimidad como destino de la obra poética supone un acercamiento explícito de la poesía de Goytisolo a la tradición popular. En este sentido, la asimilación del poema a la canción, que adquiere diversos matices en su obra, facilita el desarrollo de textos inspirados en las formas musicadas de la lírica tradicional o de la canción popular. Payeras repasa algunas de las aportaciones críticas que sobre esta cuestión se han hecho (García Mateos, Virallonga, Riera), para poner de relieve el origen experiencial y no libresco del acceso de Goytisolo a la poesía popular, la pronta identificación del poeta con el pueblo llano, la proliferación de motivos de la lírica popular en su obra poética (la caza de amor, el tema de la malmaridada, la mujer morena, etc.), o la asunción de los rasgos característicos de la canción tradicional desde el punto de vista del

popularismo. Como muestra de esta simbiosis intertextual entre la obra de Goytisolo y el cancionero popular, la autora analiza las tres versiones publicadas del poema «Canción del no se va», basado en una obra del cancionero asturleonés titulada «No se va la paloma».

Payeras le dedica también un apartado a las nanas. Goytisolo se sitúa aquí en el ámbito del poeta culto que recrea los motivos y el espíritu de un género de largo abolengo, como es la canción de cuna, modificando sustancialmente, al igual que han hecho otros muchos poetas, el modelo tradicional. La autora analiza las particularidades, tanto desde el punto de vista formal como temático, de las nanas más representativas de Goytisolo: «La nana de Julia», los poemas «X» y «XXXV» de *Los pasos del cazador*, «Non non», «Nana de la adúltera», el poema titulado «Tu luz sea leve». La última parte de su exposición está reservada a la impronta de la canción contemporánea en la poesía de Goytisolo. Payeras se detiene en un conjunto de textos en los que la huella cancioneril es especialmente intensa: en «Barbara» y en su hipotexto, el poema homónimo de Jacques Prévert musicalizado por Joseph Kosma; en «Abril en Portugal», donde se recoge la referencia a un conocido fado popularizado por Amália Rodrigues («Coimbra»); en un poema de contenido más personal, como es «Como tango», en el que el sujeto lírico habla consigo mismo, con su corazón desbocado por los reveses de la vida; o en «Bolero para Jaime Gil de Biedma», un texto que se embebe del carácter taciturno del bolero. El análisis de estos poemas ilustra perfectamente el proceso de reelaboración al que Goytisolo somete las distintas alusiones musicales, así como el carácter connotativo que muchas de estas referencias adquieren en su poesía.

En su artículo «Métrica y creación en la poesía de José Agustín Goytisolo: inspiración, modelo y juego intertextual», Jordi Julià constata la influencia de la tradición métrica, principalmente española e iberoamericana, en la poesía de Goytisolo. Uniendo el dominio del lenguaje a la experimentación formal, el poeta destila a través de sus versos un saber mostrenco adquirido con tesón a lo largo de años de oficio. El autor distingue tres estructuras métricas básicas en la poética goytisoliana: la que utiliza metros de arte menor, de raíz popular o tradicional, y que el poeta empieza a practicar sobre todo a partir de *Claridad* (1961); la que recurre a los metros de arte mayor, en composiciones isosilábicas o anisosilábicas en las que suele repetirse algún patrón o recurrencia, y que «se escudan en versos (siempre blancos, es decir, sin rima) y estrofas tradicionales»;

y, finalmente, la versolibrista, en composiciones de verso largo en las que suelen aparecer combinados patrones más convencionales (de arte mayor y menor), generalmente divididos por una cesura.

Julià comienza señalando la profunda huella, tanto ideológica como poética, que la poesía de Machado deja en Goytisolo. Los ecos del poeta sevillano se dejan oír en algunas de las composiciones de *Claridad*: en «Homenaje en Colliure», significativamente escrita en heptasílabos, o en el poema «A Emilio Lledó», que reproduce el esquema métrico de «Yo voy soñando caminos...»; también en la presencia constante del acto de cantar o de la palabra «canción» y en las referencias casi exactas a algunos de sus versos. No menos importante es la impronta lorquiana (del *Libro de poemas*, de *Poema del cante jondo* e incluso del *Romancero gitano*) en este su tercer poemario. Se deja ver en el verso corto, de cinco sílabas o menos, y en la irregularidad con la que este se combina, «intentando registrar la improvisación del canto, mediante interjecciones, exclamaciones, repeticiones (anáforas, paralelismos, etc.), e incluso empleando el vocativo»; también en el recurso al estribillo reiterativo y en el uso de la rima asonante entre palabras llanas en sus composiciones amorosas, de anhelo o de arrullo.

Julià abunda también en la importancia de la lírica popular, especialmente en *Los pasos del cazador* (1980). El poeta se sirve de las antiguas canciones y de las versiones primitivas de muchos poemas, de los giros y las expresiones escuchados durante sus salidas cinegéticas por tierras castellanas y extremeñas, para confeccionar un poemario que se apoya en los ritmos y en las cadencias de la tradición oral. Sus metros y sus temas se convierten en el modelo creativo de una nueva poesía en la que se aúna lo moderno con lo clásico, lo culto con lo popular: la influencia de Góngora, por ejemplo, en uno de los poemas incorporados a la última edición de *Claridad* (1998), «Mar de ayer», ilustra perfectamente, en lo temático y en lo formal, esta hibridación de tradiciones. Su propuesta supone además una renovación de la lírica contemporánea.

En la segunda parte de su trabajo, dedicada a las composiciones de arte mayor, Julià se centra en el estudio del eneasílabo. Este metro, uno de los menos utilizados en la tradición poética española y, por tanto, uno de los menos marcados, le permite a Goytisolo mantener un tono cercano a lo coloquial. En su poesía, la presencia de este verso es muy frecuente. Uno de los ejemplos más celebrados es sin

duda el de «Palabras para Julia». A partir de la canción de Ibáñez, Julià ilustra los mecanismos que, desde el punto de vista rítmico, intervienen en el poema para explicar muchos de los cambios introducidos por el cantautor valenciano en el texto original. El tono *cantabile* de este verso largo, el más corto de entre los metros de arte mayor, su singularidad, la libertad rítmica que parece encontrar en él el poeta, se unen a un deseo de renovación que hace de este uno de los versos más característicos de la escritura de Goytisolo. Según Julià, es en la poesía de Dámaso Alonso, de Vicente Aleixandre y, muy especialmente, en la más madura de Luis Cernuda, donde Goytisolo aprende a elaborar la línea poética que más tarde pondrá en práctica en la mayoría de sus composiciones versolibristas. Como la mayor parte de los poetas de su generación, Goytisolo combina en este tipo de versículos metros tradicionales, a la manera de la silva posmodernista. Tras esta práctica se intuye una voluntad innovadora y de ruptura métrica, «de libertad rítmica respecto a la dicción y los patrones más tradicionales».

En la última parte, Julià aborda la cuestión de la intertextualidad a partir de la observación de los usos que el poeta hace de los patrones prosódicos obtenidos de la tradición o de sus lecturas. El ritmo poemático está en el origen mismo de algunas de sus creaciones líricas. En este conjunto de textos, Goytisolo recurre al esquema métrico de otros poemas con los que comparte un mismo eje temático. En «La humedad de las niñas», por ejemplo, Goytisolo reproduce, tanto temática como métricamente —mediante el uso del heptasílabo, en forma de alejandrino o como verso independiente—, la «Sonatina» rubendariana; e incluso introduce en el texto algunas referencias concretas. Varía, en cambio, la estructura y rehúye la musicalidad del ritmo anapéstico en favor de la polirritmia, que es uno de los elementos más definitorios de su estilo. Julià establece también interesantes paralelismos entre el poema «El buen amor» y la emblemática obra del Arcipreste de Hita: una cierta deuda con el alejandrino de la cuaderna vía, aunque modificando de nuevo la estructura mediante la alternancia con el verso de arte menor. Ello le permite concluir que, a menudo, el isosilabismo del hipotexto es sustituido por un anisosilabismo en el que se combinan versos de arte mayor y arte menor, siendo esta una muestra más de ese equilibrio que mantiene siempre el poeta entre tradición e innovación.

A continuación, Julià analiza la deuda formal del poema «Barbara» para con la canción de Prévert. El juego métrico del poema, la

utilización del pie forzado que le impone la referencia a la fuente cantada, intensifica el ritmo del eneasílabo en la composición de Goytisolo; le ayuda a sincopar la dicción y, como en la canción, a acentuar el carácter involuntario de la evocación desde el presente. Finalmente, el autor constata la huella de Pedro Salinas en uno de los poemas del libro *A veces gran amor*, concretamente el titulado «Por rincones de ayer». Esta composición no solo comparte con el tercer poema de *La voz a ti debida* la misma situación enunciativa, sino también reproduce el mismo recurso reiterativo en los últimos versos de cada estrofa. En el arranque de la pieza de Salinas se halla el germen de la estructura métrica, sintáctica y semántica del poema de Goytisolo.

En otras ocasiones, la intertextualidad se manifiesta a través de un esquema acentual, que es el que dota de sentido un pasaje concreto del poema. La referencia nerudiana que aparece en el poema «Canción era su nombre» evidencia, al margen de los condicionamientos semánticos, la voluntad de elaborar un determinado patrón métrico, el del heptasílabo, unido aquí a la idea de un estilo directo «donde se mezclan los pensamientos de los personajes con el discurso del yo poético». Este tipo de procedimiento se observa también en relación con «El discípulo», «cuando la primera estrofa tergiversa los conocidos versos de la primera parte de “El poema” de Juan Ramón Jiménez».

El trabajo de Margarita Freixas, titulado «“Un conejo dos conejos / tres conejos con el alba”», la canción popular y el itinerario en *Los pasos del cazador*, ahonda en el estudio de las influencias de la lírica tradicional y de la canción popular en la poesía de Goytisolo mediante el análisis de las versiones no publicadas —manuscritos y textos mecanografiados conservados en el Fondo José Agustín Goytisolo de la Universitat Autònoma de Barcelona— de algunos de los poemas de *Los pasos del cazador* (1980). La autora nos acerca a sus fuentes y nos revela una parte fundamental del quehacer poético, aquella que nos permite descubrir cómo los temas y los motivos se van afianzando a medida que se perfila la escritura. El libro nos describe un itinerario en el que cada composición «representa un hito en el camino del yo poético, un cazador que va exponiendo sus vivencias cinegéticas y amorosas a través de la reescritura de temas, géneros y motivos recurrentes en la tradición lírica española más antigua».

En el título del poemario se condensa ya de forma significativa el hilo conductor de las ochenta y cinco composiciones que forman el libro, cuyo momento de gestación se remonta a la década de los cincuenta. Como el propio poeta apunta, los textos se suceden a partir de «una serie de secuencias o estaciones que siguen los tiempos y los pasos de un cazador durante la temporada cinegética: es decir, desde la codorniz, en agosto, hasta la veda, en marzo». Y como en la lírica tradicional, la canción acompaña con frecuencia al caminante en su trasiego. Freixas inicia su recorrido poético con el análisis de las variantes que dan lugar al primer texto del poemario («*Por aquellos montes...*»). Su estudio muestra cómo las correcciones que Goytisolo introduce en el texto contribuyen a intensificar la invitación a la caza en la tercera y en la última estrofa del poema. A continuación, nos presenta dos interesantísimas tablas en las que aparecen, ordenados siguiendo la numeración en romanos de la edición definitiva, de un lado, los títulos originales de las composiciones (que Goytisolo opta finalmente por no incluir en el volumen impreso); y del otro, una relación de poemas de temática afín a la del libro y no publicados que pone de manifiesto, una vez más, la criba a la que Goytisolo sometió el material con anterioridad escrito. Entre los títulos suprimidos aparecen topónimos (nombres de río, comarcas, accidentes geográficos o pueblos) que le permiten a Freixas trazar un itinerario geográfico real de los pasos seguidos por el cazador.

En la segunda parte de su artículo, la autora analiza tres de los poemas del libro, elegidos porque ejemplifican el empleo de materiales distintos de la tradición lírica: los ecos de las canciones de malmaridadas, en la composición «xxxvi»; la evocación de la canción infantil de tono burlesco, en el poema «xxxI»; y la alusión al género de la barcarola, en el «LxxIII». En las exigencias de la *variatio*, en la «voluntad de ofrecer un abanico amplio de escenas y de posibilidades líricas» podría hallarse, según Freixas, el principio rector de muchos de los cambios introducidos por Goytisolo en las versiones definitivas de estos poemas. En las versiones no impresas del primero de los tres, el poeta remeda un conocidísimo romance, la *Canción de la malmaridada*. La autora resigue algunas otras trazas de intertextualidad que también ponen en relación este texto con una popular letrilla romanceada incluida en un poema de Góngora, y apunta hacia las posibles causas que explicarían el que Goytisolo decidiera no aprovechar ninguna de estas dos alusiones para la versión definitiva de su texto. Los otros dos poemas analizados muestran procesos

divergentes: mientras que en la segunda de las composiciones, la «XXXI», la alusión a la fuente popular se mantiene a lo largo de las diferentes versiones, en el poema «LXXIII», el análisis de los borradores previos revela que la canción popular no está en la génesis del texto, sino que se incorpora en una segunda fase de escritura.

Francisco Javier Ayala, en su artículo «Fundamentos estructurales del verso libre en *Taller de arquitectura*, de José Agustín Goytisolo», aborda el estudio de una de las modalidades de versolibrismo más características de la poesía española contemporánea: la silva libre impar; y lo hace a partir del análisis de los mecanismos que intervienen en la configuración métrica y rítmica de *Taller de arquitectura* (1995), un libro estructuralmente unitario en el que Goytisolo «proyecta su particular visión de la arquitectura y el urbanismo». Comienza estableciendo una vinculación entre el uso de este tipo de versificación libre, basada en el influjo rítmico de los elementos métricos tradicionales, y la expresión poética de lo narrativo o conversacional. En la primera parte, el autor estudia la configuración métrica y rítmica del libro: de los treinta y cinco poemas que lo configuran, treinta y tres se acomodan al esquema rítmico de la silva libre impar y, los otros dos, «En el Xanadú» y «La muralla roja», están escritos en versos regulares, endecasílabos y heptasílabos, respectivamente. Según Ayala,

se trata de una métrica culta, de verso largo, sin rima o con discretas asonancias diseminadas, y que no recurre prácticamente a la reiteración, aunque sí al paralelismo, con lo que se aparta en este sentido de los moldes más líricos, para acercarse a los más narrativos. La técnica compositiva se convierte en una manifestación de refinamiento estilístico, a la vez que representa la asimilación de unos planteamientos asumidos por muchos otros poetas precedentes.

En *Taller de arquitectura* el modelo subyacente es el de la silva modernista impar. Se observa una gradación ascendente de variantes métricas, sobre todo en la segunda parte del poemario y a medida que el lector se va acercando al final. En estos últimos textos, en los que la silva libre impar «mayor heterogeneidad y holgura alcanza», se centra el análisis. El primer poema estudiado, «Crónica de un asalto», se construye sobre una estructura simétrica. Ayala se detiene, de inicio, en una de las modalidades con más tradición versolibrista, el verso de dieciocho sílabas (7+11). En los primeros ejemplos se

constata el efecto suscitado por la supresión de la coma: la atenuación de la pausa interna, un refuerzo del ritmo versal frente al sintáctico, cambios en la entonación o en el ritmo de lectura; además de constituir, claro está, un elemento visual claramente marcado. Se favorece, con todo, el movimiento rítmico, una imagen del poema sin rupturas y se le concede una mayor iniciativa al lector en la ejecución oral del texto, lo que redundará en un refuerzo del tono conversacional. Algunas de las figuras de dicción a las que el poeta acude, de las cuales da buena cuenta el análisis métrico, responden igualmente a una voluntad de adecuación de la escritura a los ritmos del habla coloquial. Las combinaciones con verso par que aparecen diseminadas por el poemario actúan como contrapunto rítmico de la serie predominante.

En «Jane Jacobs tiene miedo» se multiplican las variantes compuestas sobre la base del alejandrino. La aparente espontaneidad de la palabra poética, de esa «lírica embebida de intencionado prosaísmo» que define estilísticamente los textos, se sustenta en gran medida en el isosilabismo y la polirritmia. Tanto en este poema como en «Hacia la autopista», el uso del polisíndeton actúa además como un importante elemento dinamizador del ritmo. Ayala introduce, en este punto, el concepto de *superposición métrica*, mediante el cual define un proceso de imbricación rítmica que resulta ineludible en el estudio del versolibrismo, máxime en el de las silvas libres de Goytisoló, caracterizadas por un uso abundante del encabalgamiento. No parte aquí de un criterio versal, sino sintáctico, basado fundamentalmente en la unidad de sentido y que está fundamentado en la idea de que en la configuración rítmica del texto intervienen por igual ambos factores, el rítmico y el sintáctico. El autor ilustra este procedimiento con numerosos ejemplos del poemario. Las últimas composiciones que analiza son «Manifiesto del diablo» y «Las buenas maneras», que configuran la cuarta y la quinta sección del libro, respectivamente. Son las composiciones que más variantes presentan y las que mejor ilustran el esmerado tratamiento de la métrica en *Taller de arquitectura*.

En la segunda parte de su estudio, Ayala se dedica a la rima. Ciertamente, este es un aspecto que, en el estudio del verso libre, suele dejarse de lado, en parte porque, al apartarse de la estricta rigidez de la preceptiva clásica, tiende a convertirse en un recurso esporádico. Con todo, su análisis muestra a las claras la estrecha relación que esta mantiene con el metro. Se trata de una rima atenuada, «pero que no ha perdido su función rítmica en el texto». Rasgo

común a toda la poética goytisoliana, la rima en *Taller de arquitectura* es asonante. El autor cierra su capítulo con algunos ejemplos de las diversas disposiciones que adopta este importante recurso rítmico en el poemario.

En «*Ut musica poiesis: de la melodía esencial a la canción popular en Valente y Gil de Biedma*», Marcela Romano presenta un espléndido trabajo sobre la vinculación entre música y poesía en la obra de José Ángel Valente y Jaime Gil de Biedma. La autora comienza trazando un breve panorama histórico de las relaciones entre el canto y la palabra, y subraya el hecho de que la hegemonía de la práctica lectora, ligada en la poesía a los procesos de transformación del propio género y de los circuitos de producción, circulación y consumo, no haya impedido que, en la tradición española moderna y contemporánea, resurjan con renovada fuerza las formas orales. Alberti y Lorca, por parte de los poetas del 27, o autores anteriores, como Machado y Juan Ramón Jiménez, junto a Miguel Hernández y los poetas sociales, desde Celaya a Blas de Otero, marcan la senda que más tarde seguirán los autores del medio siglo. Como apunta Romano:

En esta «producción de presencia» (Gumbrecht) se instalan resonancias atávicas, originarias e inmemoriales de tradiciones mixturadas, la cotidianidad de lo que pasa en la calle o ese gesto *heterónimo*, «agonístico» de la epopeya (Ong, 1986: 49-50), en la cual lo «poético» supone un entramado de funciones y articulaciones que exceden, en mucho, el campo artístico, y que ha desembocado en la canción de autor cristalizada como tal por los años sesenta, seguramente el género más evidente de ese maridaje entre música y poesía.

José Ángel Valente y Jaime Gil de Biedma confluyen en el esmero «por superar y reconvertir la(s) lengua(s) poéticas y las tradiciones heredadas en una nueva modernidad». Y ello pese a la diferencia de sus respectivos proyectos literarios, donde la relación entre poesía y música toma caminos tan divergentes. En los versos de estos dos autores Romano advierte la presencia del poeta-lector que se va edificando progresivamente a lo largo de su obra: las lecturas en lenguas extranjeras, como la anglosajona y la francesa, la influencia de la literatura de la Antigüedad y de la Edad Media. Valente incorpora de manera singular en su poesía el mundo de los autores místicos (San Juan de la Cruz, Teresa de Jesús, Miguel de Molinos, los cabalistas

judíos, el sufismo, el budismo zen, los estoicos, los poetas metafísicos ingleses del XVII, las enseñanzas de Meister Eckhart y Böhme), así como el del experimentalismo esteticista y las vanguardias (desde Mallarmé a Celan, Bachmann o Jabés). Gil de Biedma se deja seducir, en cambio, por la noche y la clandestinidad, por

la bohemia del dandi y la del poeta proletario, en una sola imagen de autor donde comparecen la mala consciencia de clase y la consecuente urgencia de una ética poética y, simultáneamente, con ecos de Manuel Machado, una pose lúdica y hedonista, curiosa y desprejuiciada, (miembro, al fin, de la *gauche divine*) que husmea en las culturas populares de su tiempo.

En ambos se percibe el influjo del Eliot más tardío, el de *Los cuatro cuartetos*, y del Eliot ensayista, el de «Tradición y talento individual» (1917), así como el magisterio de Langbaum, en su decisivo ensayo *La poesía de la experiencia* (1957), y de Martz, en *The Poetry of Meditation: A Study in English. Religious Literature of the 17th Century* (1976).

En la escritura de Valente, donde se destruye cualquier sentido de lo preestablecido y se apuesta por una anonimidad y una colectividad que, a juicio de Romano, poco tiene que ver con los usos de lo popular que inaugurara Machado, el diálogo con la música se deja oír con fuerza. Además de los numerosos poemas que aluden a formas, designaciones o ecos relacionados con la música, Valente publicó tres libros en los que es fácilmente constatable esta asimilación de lo musical: dos de ellos, *Breve son* y *Cántigas de Alén*, incursionan en los ritmos de la lírica popular; y el tercero, *Tres lecciones de tinieblas*, toma como referente la práctica ritual judeocristiana del oficio de tinieblas. Romano se detiene en este último libro, en el que Valente nos remite al género del canto sacro practicado en la liturgia de la casta sacerdotal judía. En su autolectura del poemario, el escritor invoca la noción de *Ursatz* de Schenker, concebida como la estructura musical primaria a partir de la cual se originan las sucesivas variaciones. La base de este principio ya se halla presente «en los desarrollos del dodecafonismo de Schönberg, en el serialismo de Webern, citado abundantemente por Valente en su *Diario* y en el espectralismo francés a partir de los 70». Romano sigue en este punto los estudios musicológicos de Escobar Borrego, Juan José Pastor Comín, y el más reciente de Guillermo Aguirre. Según la autora,

en la poesía de Valente, el pensamiento musical y poético respecto de las tradiciones orales populares se enhebra con un fondo común de manifestaciones cultas. Lo vemos en sus *Cántigas*, en la sensibilidad ante el octosílabo y la canción popular de *Breve son*, en su interés por el romancero y sus reflexiones sobre el cante jondo y sus melismas.

En el caso de Jaime Gil de Biedma, su escritura pone en escena la construcción de una poética que disimula el artificio en virtud de una muy meditada conversación con el lector. Romano abunda en la afinidad del barcelonés con la literatura medieval, afinidad que el poeta compartió con Ferrater. La mirada de Jaime Gil sobre este período es, nos dice Romano, una mirada «particularmente “realista”», como se intuye a la luz de muchas de las ideas por él expuestas en «La imitación como mediación, o de mi Edad Media» (1985). La frecuentación de lecturas medievales se pone allí de manifiesto en el análisis que el propio poeta hace de tres de las composiciones de su libro *Moralidades* («Albada», «A una dama joven, separada» y la sextina «Apología y petición»). En el título del poemario ya se expresa la apelación didáctica a un género moralizante que entronca con una larga tradición literaria. La influencia de estos textos se evidencia también en la forma, en sus versos cortos romanceados y, en particular, en el uso del octosílabo; o en la apropiación de citas del repertorio oral. Sin embargo, la lectura que hace Gil de Biedma de la tradición medieval supone una síntesis «donde los grandes relatos son reemplazados por un anecdotario de acontecimientos de la Historia y de las historias», para que las formas, los tonos, los personajes, los motivos y los contextos recuperen «ese sabor a la vez fresco y sapiencial de la tradición oral, recitada y cantada».

A continuación, Romano se detiene en algunos de los textos de este poemario. Resulta sintomática, en este sentido, la explicitación genérica cifrada en los títulos de muchos de ellos, algunos de los cuales combinan la forma estrófica tradicional con referentes de la cotidianidad contemporánea. A través de su análisis se observa, por ejemplo, cómo los modelos formales (romance, octavilla aguda, etc.), propicios a la representación y a la puesta en música, pueden llegar a dar cuenta de una experiencia singular y que ha reemplazado el paradigma heroico «por una heroicidad más próxima a la del hombre común». La autora establece, en este punto, una relación directa entre esta adopción deliberada de la poética medieval y la apropiación de otras poéticas orales más contemporáneas, como puedan ser la de la *chanson* francesa, u otras relacionadas con las artes del espectáculo:

el poema «Canción de verbena», publicado en este caso en el libro *Poemas póstumos*, ilustra perfectamente esta última práctica. Romano cierra el capítulo analizando también algunas particularidades con respecto a la inserción, en el linaje periférico del folletín, la canción y el melodrama populares, del poema «La novela de un joven pobre».