

MÉTRICA Y CREACIÓN EN LA POESÍA DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: INSPIRACIÓN, MODELO Y JUEGO INTERTEXTUAL

METRICS AND CREATION IN
THE POETRY OF JOSÉ AGUSTÍN
GOYTISOLO: INSPIRATION, MODEL
AND INTERTEXTUAL PLAY

JORDI JULIÀ

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN: Como poeta contemporáneo, José Agustín Goytisolo hizo uso de la tradición poética para escribir sus poemas, pero también estuvo influido por la métrica más convencional. No obstante, el ritmo de sus versos juega con los metros de la tradición española para hacer una propuesta formal más personal. Este artículo describe el estilo poético de Goytisolo, y cómo creó algunos de sus poemas sobre el patrón formal de otros poetas.

PALABRAS CLAVE: poesía; forma; métrica; ritmo; intertextualidad; influencia.

ABSTRACT: As a contemporary poet, José Agustín Goytisolo made use of the poetic tradition to write his poems, but he was also influenced by more conventional metrics. However, the rhythm of his verses plays with the meters of Spanish tradition to make a more personal formal proposal. This paper describes Goytisolo's poetic style and how he created some of his poems on the formal pattern of other poets.

KEY WORDS: poetry; form; metrics; rhythm; intertextuality; influence.

INTRODUCCIÓN: LA IMPORTANCIA DE LA FORMA

La métrica en la poesía de José Agustín Goytisolo es uno de los ámbitos quizá más desatendidos en el estudio de su obra, puede que por el descrédito que las investigaciones formales de la literatura han sufrido en los últimos decenios. Además, la versatilidad creativa del poeta y el hecho de no ligarse a una estrofa o verso característico han contribuido a no prestar una particular atención al vehículo que adoptó en determinadas ocasiones. Es bien sabido que los autores escriben desde el conocimiento que tienen de la literatura, y mucho más el poeta contemporáneo que tiene a su alcance toda la tradición (moderna y antigua); sin embargo, no solo deja influirse por los temas, sino también por aquellas estructuras lingüísticas y rítmicas que acercan su palabra lírica al lector: los versos y las estrofas métricas. En muchas de sus composiciones pueden percibirse ecos musicales y rítmicos, procedentes de otros poetas importantes del canon (mayoritariamente español y latinoamericano). Así, pues, la intención última de este análisis consiste en ahondar en el conocimiento de algunos procesos de escritura de Goytisolo, es decir, por qué en algunos casos escogió unos metros y no otros, y cómo muchas formas métricas se hallaban también condicionadas temáticamente.

No es el concepto de poeta inspirado y arrebatado el que defiende en sus obras Goytisolo, ni tan siquiera el ser superior y genial, sino el hijo del pueblo que, con tesón y humildad, ha aprendido artesanalmente (gracias a la lectura y a la escritura) una técnica y un quehacer: el «Oficio de poeta» —título del primer poema de *Algo sucede* (1968), de claros ecos pavesianos, autor a quien Goytisolo tradujo—. Con este epígrafe dio nombre a una poética en que concebía al creador lírico como a «un artesano» que elaboraba una «textura» verbal sobre la página en blanco hecha por palabras que, previamente, había tenido que «medir» para poder sopesar su función en el conjunto del texto (2009: 145). Para Goytisolo, no obstante, hay una tarea previa que consiste en el dominio del instrumento, del lenguaje, que es planteado como un aprendizaje y como una diversión: «un juego apasionante y hermoso, como debiera ser siempre el oficio de escribir y también su resultado, o sea el poema considerado como objeto» (1980: 15). La reflexión sobre el acto creativo que incluyó en el prólogo de *Los pasos del cazador* (1980) desarrolla en unos términos parecidos aquello que habían cifrado años antes

los versos de «Oficio de poeta», uniendo el dominio del lenguaje propio a la experimentación formal, para desembocar en la forja de un estilo particular y característico:

sabía que un escritor tiene dos modos de trabajar y desenvolverse en su lengua, que son la experimentación formal y la investigación idiomática. /Y dado que la realidad primera de un poeta es la forma literaria —que trasciende a fluctuaciones de gustos y de estilos—, trabajar en la forma significa, para él, tratar de construir un lenguaje formal propio, que le individualice (Goytisolo, 1980: 13-14).

Ese era el mismo «viejo oficio» que Goytisolo compartía y que había dado lugar a este poema escrito en heptasílabos que también debió empezar (como todos) «en la idea, en el soplo / sobre el polvo infinito / de la memoria» (2009: 145). En esta composición, Goytisolo defiende que la poesía debe devolver al pueblo aquello que ha aprendido en su voz, y no es extraño que esta concepción tan popular de la lírica sea expuesta con un metro de arte menor, justamente el que había utilizado un miembro de su misma generación un par de años antes: también Jaime Gil de Biedma confesionó en «El juego de hacer versos» (poema final de *Moralidades*, 1966) una poética escrita en heptasílabos, aunque con rima asonante, que conjugaba el dominio de la técnica, el componente lúdico y la lengua ritmada.

Estos recuerdos germinales que originan un poema no tienen por qué ser exclusivamente personales o experienciales, ni tan siquiera históricos o sociales, también pueden ser literarios. Cuando, en el poema «Como ciego miré», Goytisolo escribe «Entre el humo y la sangre / miré: miré los muros / de aquella patria mía» (2009: 93), tiene presente el inicio del famoso soneto de Francisco de Quevedo, «Miré los muros de la patria mía...» (Salmo xvii). El autor barcelonés acomoda el endecasílabo a la estructura heptasilábica de la versión que preparara para *Claridad* (1998), previamente adoptada, cuando evoca un recuerdo de la impresión de los efectos de un bombardeo: como es lógico, aunque el poema seguramente surgió de una experiencia personal, el conocimiento del soneto quevediano ayudó a configurar la nueva pieza poética, si bien no la condicionó formalmente. De hecho, la redacción inicial de esta pieza lírica se titulaba «La guerra», fue incluida en la primera edición de *Claridad* (1961) y no mantenía el isosilabismo que al cabo de los años el autor le dio,

por lo que se limitó a partir el endecasílabo de Quevedo sin importarle si se ceñía a un patrón regular o no (Goytisolo, 2009: 896). No obstante, y como podremos ver en las páginas que siguen, la creación no siempre se ve influida solo temáticamente por las obras que el poeta ha conocido, ya que a menudo los lectores recordamos antes un ritmo, una rima, una cadencia o una música que incluso las palabras exactas y el asunto que dieron cuerpo a un poema: «la materia del canto» (Goytisolo, 2009: 145).

EL ARTE MENOR Y LA LÍRICA TRADICIONAL

En la poesía de José Agustín Goytisolo podemos encontrar, a grandes rasgos, tres estructuras métricas básicas (de verso y de composición) que caracterizan su estilo y que va a mantener de manera casi invariable a lo largo de su vida. En primer lugar, hallamos las composiciones que utilizan metros de arte menor, de influencia más popular o tradicional. En sus dos primeras obras, *El retorno* (1954) y *Salmos al viento* (1958), Goytisolo optó por escribir poemas donde predominaban los versos de arte mayor —combinándose en alguna composición con metros más cortos—, y solo optó por utilizar exclusivamente versos de arte menor en dos poemas de *Salmos al viento*: «Autobiografía», escrito en heptasílabos, y «El hijo pródigo», escrito en eneasílabos. Fue en el libro *Claridad* (1961) donde se decantó resueltamente por los versos más cortos de la tradición popular y por el uso que la poesía clásica había hecho de estas formas. No en vano, había decidido que el epígrafe que encabezaba este volumen fuera una afirmación entresacada del texto titulado «Problemas de la lírica» (1917), que Antonio Machado incluyó en *Los complementarios*: «Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro» (Machado, 1987: 96). Era evidente que las concepciones ideológicas y poéticas del autor de *Campos de Castilla* —aquel que escribiera «Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia / contando su melodía», en el segundo de los apuntes «De mi cartera» (1989: 663)— habían hecho mella en José Agustín Goytisolo (y así ya lo advirtió Jordi Virallonga [1992]), como en gran parte de los miembros de su generación (y bien ha estudiado la profesora Araceli Iravedra [2009]).

Goytisolo, junto con buena parte de los poetas integrantes del grupo poético de los 50, visitó la tumba del poeta sevillano, enterrado en Collioure, en un acto que fue considerado cohesionador y fundacional de la generación, y dejó constancia lírica de aquel viaje en el poema «Homenaje en Collioure», escrito significativamente en heptasílabos. Fruto de la misma situación creativa, otras composiciones de arte menor de *Claridad* (1961) también conservan ecos de la lírica machadiana: la presencia constante del acto de cantar y de la palabra «canción» (especialmente en la segunda sección) y la absorción casi exacta de versos de Machado, como «¡Hay tantas canciones: tantos / caminos hacia la tarde!» (2009:102) —que evocan el principio del poema IX de *Soledades*, «Yo voy soñando caminos...»—. E incluso puede ser que la invocación a estados de ánimo, concebidos como un tú casi personificado —que encontramos en poemas como «Yo invoco» y «Contra tu pecho» (de *Claridad*, 1961), o «Cómo la hiedra» (de *Algo sucede*, 1968)—, sea un uso aprendido en la lírica de Machado, en composiciones como la que se inicia de la siguiente forma: «¡Oh, Soledad, mi sola compañía...!» (1989: 663).

Si para Antonio Machado la lírica popular y los metros de arte menor no fueron ningún inconveniente para crear, tampoco lo acabaron siendo para Goytisolo: ¿qué duda cabe de que si el poema «A Emilio Lledó» —citado anteriormente— está escrito en octosílabos es porque Goytisolo tenía bien presente el esquema métrico machadiano de «Yo voy soñando caminos...»? Poco a poco en sus años de formación, y principalmente a partir de la década de los cincuenta, Goytisolo empezó a adaptar su poesía a estos versos considerados más propios de una lírica ligera: en su mayoría, las composiciones de *Claridad* (1961) —y parte de las incluidas en su siguiente libro, *Algo sucede* (1968)— fueron escritas en pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos y octosílabos. Es Emilio Alarcos Llorach, en el prólogo a *Claridad*, quien nos ofrece una descripción más detallada de los usos métricos predominantes en este libro:

Los poemas son breves, tan condensados como en *El retorno*, y lejos del desarrollo amplio de *Salmos al viento*. No hay estructuras estróficas regulares ni complejas. Predominan conjuntos de tres o cuatro versos, a veces asonantados levemente, de hasta nueve sílabas —sobre todo hexasílabos, heptasílabos y octosílabos—. El verso de arte mayor, el endecasílabo, solo aparece en algunos poemas [...], donde alterna, al modo de

silva, con heptasílabos (y algún eneasílabo, ajustado también al ritmo general) (Alarcos Llorach, 1998: 11-12).

Otras piezas líricas del mismo volumen también reciben la musicalidad y la factura de otro de los grandes poetas de la tradición española contemporánea: Federico García Lorca. Hay algunos poemas de *Claridad* que repiten muchos de los temas y recursos retóricos que Lorca había utilizado en *Libro de poemas*, *Poema del cante jondo* e incluso en el *Romancero gitano*. En la poesía de Goytisolo también hallamos composiciones con versos bastante más cortos, de cinco sílabas o menos, combinados entre ellos, sin buscar una regularidad en la disposición e intentando registrar la improvisación del canto, mediante interjecciones, exclamaciones, repeticiones (anáforas, paralelismos, etc.), e incluso empleando el vocativo para aludir a personas o topónimos. Tenemos diferentes ejemplos de influencia lorquiana en las siguientes composiciones de *Claridad*: en «Un día estabas cantando», «Con nosotros», «Viento solano», «Una canción» («¡Ay, ay! La copla / sigue. ¡Ay / ay Liliana!» [2009: 104]) y en «Nocturno en Ávila» (donde parecen conservarse ecos de la «Canción del jinete» de Lorca: «Si te sueño te veo / Ávila fría / con gallardetes / en lo alto» [2009: 105]). También el recurso del estribillo formado por repeticiones o el uso de la rima asonante entre palabras llanas pueden atribuirse a la lírica lorquiana: lo vemos en poemas como «Tal morder una manzana» («Las trenzas me cautivaban. / ¡Ay quién fuera tu toalla!» [2009: 111]), «Un día estabas cantando» («Nuestra casa era pequeña. / Nuestra casa» [2009: 112]) y «La nana de Julia» («Nadie nadie nadie / por el sueño nadie» [2009: 113]). Estas son composiciones amorosas, de anhelo e incluso de arrullo (pues las nanas que Goytisolo compone no solo se basan en el modelo compositivo de la tradición popular, sino también en el que estableció Lorca para su poesía). Sobre este tipo de creaciones, en una entrevista de 1996, el autor confirmó: «Nunca usé rima en consonante, y sí en asonante, para ciertas formas de arte menor, como son las canciones burlescas o las “nanas”» (Goytisolo, 1996: 21).

Sin embargo, no solo recibe influencias de la poesía más próxima y contemporánea —en cuanto al uso de los versos de arte menor—, sino que también recurre a la tradición propia y más clásica. En el prólogo a *Los pasos del cazador*, titulado «En mi memoria y en mi lengua», Goytisolo elaboró una perfecta descripción de su proceso creativo, pero también de su formación inicial, basada en una lectura

diversa, y a veces ecléctica, dejándose guiar, principalmente, por su gusto personal: cuando se puso a escribir, pues, se hallaba «atiborrado de lecturas de clásicos y contemporáneos que fui seleccionando según mi real gana, que es el mejor criterio que conozco». De todas formas, pronto percibió la necesidad de dominar con más pericia el idioma, y decidió prestar mucha atención al castellano auténtico que oía hablar por diferentes zonas de España que visitaba cuando iba de caza, ya que en esas formas verbales, expresiones y giros reconocía fórmulas que había leído en la poesía de su propia tradición, ya fuera antigua o más moderna: «la idea de aprender como oyente se me ocurrió cuando me apercibí de que las charlas y canciones que me envolvían parecían arrancadas del Romancero o del Cancionero tradicional unas veces, y otras estar asombrosamente cerca de la mejor poesía castellana contemporánea» (Goytisolo, 1980: 13).

Cuenta Goytisolo en este mismo prólogo a *Los pasos del cazador* que, a principios de los años cincuenta, empezó a tomar nota de giros verbales, locuciones y expresiones que le llamaban la atención:

Aquellas anotaciones eran, a veces, variantes de ciertos romances; incorporaciones literales y descaradas de estrofas de alguna canción popular; versiones primitivas de muchos poemas; invenciones apoyadas en ritmos y cadencias que escuché, o algunas desafortunadas pruebas de dar forma literaria a locuciones para mí inauditas o a metáforas más brillantes que una cuchillada (1980: 17).

El mismo poeta nos confirma que con la tradición popular procedió como un cazador, apropiándose de ese bien mostrenco sin arrepentimiento alguno:

En cierto modo pienso lo mismo de las canciones y aires populares que hallé y anoté, y que estaban rodando libres y sin dueño conocido, y de las que me apoderé, si me gustaron, sin el menor recato o rubor, para trabajar después sobre ellas, o para incorporar frases o estribillos a un poema que ellas me sugirieron (1980: 22).

La profesora Margarita Freixas se ha dedicado a relacionar los poemas de *Los pasos del cazador* con las composiciones del Romancero, por lo que no me ocuparé de estas influencias, pero sí quisiera mostrar que a menudo el origen de las piezas líricas de Goytisolo se encuentra en poemas de la tradición, y que el esquema

métrico (junto con el tema que vehiculan, evidentemente) se convierte en modelo creativo de la nueva poesía. Veamos un ejemplo en otro de los poemas que tardíamente Goytisolo añadió a *Claridad* (1998), «Mar de ayer», donde de manera deliberada quiso componer una canción con estribillo, al modo antiguo, no solamente en lo referente a la métrica, sino también al léxico (puesto que muchas formas verbales conservan la forma arcaica):

Que las aguas frías
las piernas cubrieron
hasta las rodillas
en su descrestar:

déjenme mirar
orillas del mar.

Que las aguas libres
el cuello envolvían
como gargantilla
a más se adentrar:

déjenme gozar
orillas del mar.

Que las aguas claras
de las que emergía
bruja hermosa o niña
hacia mí al andar:

déjenme acordar
orillas del mar (2009: 117).

En estos versos el yo poético rememora una percepción del ayer, cuando vio una bella joven encantadora adentrándose en el mar, nadando y luego volviendo hacia la arena. No sabemos si había relación entre ambos personajes, por lo que es imposible determinar si se trata de una escena de *voyeurismo* (del pasado, y del presente a través del recuerdo), o bien si es un lamento por la juventud perdida, y una exaltación del deseo y de la plenitud de la belleza. Sea cual sea el tema del poema, Goytisolo ha decidido concebirlo como una canción, recuperando la rima asonante (aquella «rima pobre» que prefería Machado y que también utilizó Lorca), pero también

la consonante: en los cuartetos se da una rima alterna o abrazada —según la estrofa—, y el último de los versos rima consonantemente con el pareado de cada estribillo. Como el mismo autor confirmó, no es muy habitual encontrar rimas asonantes en su producción lírica, y mucho menos que estén combinadas con terminaciones consonantes. Queda claro, pues, que hay una voluntad de dotar de musicalidad a esta composición, concibiéndola, como se ha dicho, en tanto que una canción; aunque puede que el poema esconda la intención de recuperar una pieza lírica del canon español, y rescatar algunos rasgos formales (como el metro y las combinaciones de rimas) que se conviertan en germen del nuevo poema. Es más que evidente que el poeta barcelonés partía de una composición de Luis de Góngora —probablemente inspirado por la lírica popular—, de la que se copian los primeros versos:

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice
que escucha su mal.
Dejadme llorar
orillas del mar (1943: 5).

Goytisolo mantiene la cursiva del estribillo para crear el suyo y el mismo verso gongorino («*orillas del mar*»), por lo que pretende que el lector reconozca la cita. Aunque la anécdota de la que parten los dos poemas no sea la misma (en la pieza de Góngora una joven se lamenta a su madre porque su amado parte a la guerra, y teme por su vida y por no volverlo a ver), existen muchas semejanzas, y un planteamiento imaginativo común, que Góngora explicita en la segunda estrofa, y que Goytisolo hace suyo: «En llorar conviertan / mis ojos, de hoy más, / el sabroso oficio / del dulce mirar». Si observar la belleza del cuerpo deseado es dulce a la vista, al no poder disfrutar de la contemplación, al desaparecer el elemento percibido, el poeta pide que los ojos lloren la ausencia de placer. También en el poema de Goytisolo hay un lamento por la pérdida, pero no puede llegar a reclamar el llanto por un recuerdo placentero que ya desapareció, por ello desea que el «gozar» surgido del «mirar»

se prolongue mediante el «acordar» —los tres verbos que ocupan las palabras rima de cada estribillo—. La influencia de Góngora, sin embargo, no se agota en el plano temático, sino que Goytisolo quiso que formalmente también fuera crucial para desarrollar su poema, ya que el verso gongorino del estribillo se convierte en el verso modelo (hexasílabo) para toda la composición, y se mantuvo la combinación de rimas asonantes y consonantes, entre las estrofas y el estribillo.

Vemos de forma clara que Goytisolo no se limitó a asumir la validez de los metros de arte menor para la poesía posmoderna, sino que su elección se debe a asunciones previas: tomar el verso de la lírica popular es apostar por una poesía para todos los lectores —renunciando a unas composiciones incomprensibles o elevadas—; asumir la sonoridad y los recursos más utilizados por estrofas como la canción es una vía de renovación de la poesía contemporánea y un intento por caracterizar un estilo singular y distintivo; y, por último, jugar con los metros más cortos constituye un diálogo con la tradición propia y apostar por su recuperación, después de haber podido quedar —a finales de los años cincuenta— denostada y quizá olvidada.

EL ARTE MAYOR Y EL ENEASÍLABO

En relación a los metros más habituales utilizados por José Agustín Goytisolo, hallamos en segundo lugar las composiciones de arte mayor, isosilábicas o anisosilábicas, que repiten algún patrón o recurrencia, y que se escudan en versos (siempre blancos, es decir, sin rima) y estrofas tradicionales. Carme Riera, en *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, ya describió esta manera principal de Goytisolo que predominaba en su *opera prima*:

En *El retorno*, su primera entrega, tan solo dos de los 21 poemas contienen versos isosilábicos, heptasílabos en el poema seis y eneasílabos en el poema nueve. Los 19 poemas restantes están formados por versos anisosilábicos entre los que suele combinar heptasílabos y endecasílabos, alternándolos con alejandrinos, decasílabos, eneasílabos, pentasílabos e incluso trisílabos. Todas las composiciones están faltas de rima, aunque en algunas podemos constatar una cierta asonancia

(poemas 4, 5 y 6). Desde el punto de vista métrico, *El retorno* configura ya la poesía posterior de Goytisolo, que empleará a menudo el mismo tipo de verso anisilábico y la misma tendencia al empleo del heptasílabo y del endecasílabo (Riera, 1991: 221).

Como bien apunta Riera, a menudo encontraremos composiciones integradas por versos de diferente cómputo y que combinan versos de arte mayor y de arte menor, sin que la recurrencia dispositiva sea siempre una exigencia. Ahora bien, de entre todos estos versos, Goytisolo hace un uso bastante frecuente de un esquema silábico muy poco utilizado en la tradición, como es el eneasílabo, que, en cambio, sí que empezó a recuperarse a mediados del siglo xx —y que sus compañeros de generación, de Jaime Gil de Biedma a Ángel González, incorporaron a menudo en las silvas que escribieron para así renovar levemente esta estructura y dotarla de una mayor libertad de juego compositivo, al ampliar los metros que podía contener—. Tal y como Goytisolo recordó en una entrevista televisiva, «Pepe Hierro es el rey del eneasílabo», ya desde su primer libro, *Tierra sin nosotros* (1946). En esa misma entrevista señala: «Nadie habla en eneasílabos —ni en octosílabos, que es una cosa de una copla andaluza—» (Checa, 1997); sin embargo, él lo ha utilizado como patrón único desde «El hijo pródigo» (*Salmos al viento*, 1958) y ha escrito libros enteros usando solo este patrón en todos los poemas —ese fue el caso de *Como los trenes de la noche* (1994)—.

Al parecer, esta estructura rítmica permite al poeta mantener un tono coloquial, al alargarse la frase y construirse mediante una combinación de pies binarios (yambos, principalmente) y ternarios (anapestos, mayoritariamente). Goytisolo suele crear eneasílabos, pues, con tres esquemas: uno binario (con un acento secundario en la sílaba cuarta), otro ternario (con dos acentos secundarios en las sílabas 3 y 6) y otro mixto (con dos acentos secundarios en las sílabas 3 y 5). Al no tener una gran tradición de uso, los patrones rítmicos del eneasílabo no están férreamente marcados, de manera que este verso permite muchas posibilidades al poeta, entre ellas la creación de una frase rítmica no muy larga, pero ya suficientemente extensa para poseer una unidad de sentido, combinando habitualmente las esticomitias con los encabalgamientos.

Un ejemplo perfecto del uso melódico del eneasílabo lo encontramos en uno de los poemas más celebrados de Goytisolo, «Palabras

para Julia» (2009: 353-354). Originalmente incluido en *Bajo tolerancia* (1973), al cabo de pocos años daría nombre a la antología *Palabras para Julia y otras canciones* (1980), que congregaba textos «escritos con aire de canción —entendida esta no a la manera culta y renacentista sino próxima a la idea popular del cantar—, bien porque siguen los parámetros métricos y rítmicos de la lírica de tradición oral, bien porque admiten fácilmente su conversión en voz y melodía» (Riera y García Mateos, 2009: 1008). «Palabras para Julia» está escrito en enesílabos y esta estructura le da una cadencia y una musicalidad que supo aprovechar bien Paco Ibáñez en su versión cantada, especialmente al escoger las estrofas de ritmo mayoritariamente binario, y con un acento máximo en la sílaba cuarta (como puede comprobarse en sus diferentes grabaciones y actuaciones). La versión de Ibáñez debe ser concebida como una adaptación musical del poema, ya que desestimó estrofas y reescribió algunos pasajes.

No parece casual constatar que aquellas estrofas de que prescindió Ibáñez contienen versos acentuados en las sílabas 3 y 5 (y no en la cuarta), los cuales no mantenían el ritmo que aseguraba el resto de enesílabos acentuados en sílaba cuarta de las estrofas elegidas: este es el caso de «Tu destino está en los demás» (v. 22) y «y este mundo tal como es / será todo tu patrimonio» (vv. 38-39). Bien es cierto, no obstante, que se produce una excepción en el primer verso («Tú no puedes volver atrás»), de marcado ritmo ternario, cuyos acentos secundarios se hallan en la tercera y sexta sílaba, y del que el cantautor se vio incapaz de prescindir al plantear la situación enunciativa donde se aludía directamente a un tú (y porque al estar al principio de la composición era menos acusada la regularidad rítmica y más tolerable la variación). Sin embargo, Ibáñez no tuvo el mismo respeto por la segunda estrofa, en la que, declaradamente, el poeta expresa que la Julia del título es su hija: «Hija mía es mejor vivir / con la alegría de los hombres / que llorar ante un muro ciego» (vv. 4-6). Descartando que la calidad literaria de la estrofa pueda ser un motivo para desestimarla, y aun contemplando la posibilidad de que al eliminar la concreción del tú poético la canción gana en ambigüedad y en obertura de significado (pudiendo ser concebida Julia no solo como una hija sino también como una amante para el lector u oyente), podríamos creer que Paco Ibáñez tomó en cuenta la prosodia de esta estrofa para no musicarla, ya que los versos 4 y 6 presentan una cima acentual entre las sílabas 3 y 4 («Hija mía es» y «que llorar ante») que no facilita del todo la ejecución —de hecho,

en alguna lectura conservada que hizo Goytisolo de estos versos se comprueba que creaba una pausa después del apóstrofe de «Hija mía»—. Otras dos han sido las estrofas no utilizadas por el cantante que contienen cimas acentuales, es decir, dos acentos máximos adyacentes entre las sílabas 3 y 4: «Pero yo cuando te hablo a ti» (v. 20) y «tu futuro es tu propia vida» (v. 23).

Parecería, pues, que Ibáñez se dejó guiar por la estructura métrica para llevar a cabo la selección de estrofas que iban a integrar su interpretación de «Palabras para Julia», y optó por aquellas que contenían versos que encajaban con el ritmo musical impuesto y con una ejecución menos compleja, llegando al punto de reescribir pasajes para facilitar su entonación. Este es el caso del verso «tu canción entre tus canciones» (v. 27), que se convierte en «que les ayude tu canción», para así poder evitar la cima acentual entre las sílabas 3 y 4: «tu canción entre». De forma ingeniosa, el cantautor había creado un paralelismo sintáctico, aprovechando la misma disposición léxica del verso anterior («que les ayude tu alegría», v. 26), aunque al conservar «canción» al final del verso traicionaba la estructura compositiva seguida por Goytisolo a lo largo del poema: el verso final de cada estrofa era paroxítono, es decir, terminado en palabra llana. Y esta modificación no solo alteraba ligeramente el tono general del poema, sino que impedía mantener la epífora que Ibáñez había creado para su versión, consistente en repetir las palabras finales de cada último verso de la estrofa. Así, pues, para ser fiel al criterio creativo utilizado hasta entonces y para no modificar el ritmo musical, decidió repetir la última parte del verso original, aunque difiriera de la reescritura que había elaborado: «que les ayude tu canción / entre sus canciones».

Un último caso de reescritura que llevó a cabo el cantante en «Palabras para Julia» es la alteración de los dos primeros versos de la penúltima estrofa del original: «Perdóname no sé decirte / nada más pero tú comprende» (vv. 40-41) se convierte en manos de Ibáñez en «No sé decirte nada más / pero tú debes comprender». El cambio viene motivado por la necesidad de crear un primer verso estrófico que tenga acentuada la sílaba cuarta y que, por lo tanto, mantenga el ritmo musical (ya que en el original hay dos acentos secundarios en sílaba 2 y 6), proponiendo una variación de estructura binaria y alternancia acentual perfecta («No sé decirte nada más»), la cual, sin embargo, no se supo mantener en el verso siguiente —donde la

ejecución vocal impondrá un ritmo binario a la frase, a pesar de la distribución irregular de los acentos versales—.

Como hemos visto, los eneasílabos aseguraban a Goytisolo una libertad rítmica que quizá no encontró tanto en versos como el endecasílabo —con una estructura acentual mucho más marcada—, y que no impidió que pudieran ser musicados. Quizá el eneasílabo, el verso más corto de entre los metros de arte mayor, aproximaba sus creaciones a un formato de canción y a un tono *cantabile*, impidiendo incluir grandes reflexiones en su interior, como permitirían versos más largos. Finalmente, optar solo por el eneasílabo en algunas de sus composiciones, frente a otros versos más utilizados por la tradición, implicaba una actitud de cambio, de deseo de renovación, y quién sabe si de provocación, decantándose por una singularidad buscada, por imprimir a algunos de sus poemas una música diferente.

EL VERSO LIBRE Y EL USO DE LA CESURA

En tercer lugar, en las composiciones poéticas de José Agustín Goytisolo encontramos poemas en los que prolonga los versos más allá de lo que la convención tradicional contempla. Aunque no siempre sucede así (puesto que crea versículos emulando a autores como José Lezama Lima), en estas creaciones con versos largos suele combinar patrones más convencionales (de arte mayor y menor), entre ellos y con total libertad, generalmente mediante la cesura. Así, pues, el aspecto del poema es una composición en versículos o versos libres, cuando la estructura versal, en realidad, esconde una creación bimembre que une dos metros canónicos —no necesariamente del mismo cómputo silábico—. De hecho, ya en una entrevista, Goytisolo apuntó: «El llamado verso libre no es nada libre: depende de una musicalidad interna, logrando cadencias al combinar versos de siete, nueve, once, trece y catorce sílabas» (1996: 21). Creo que en esta ocasión el poeta estaba describiendo un tipo de silva posmodernista que mezcla todo tipo de metros convencionales en cada línea —muy propia de los creadores de su generación, como se ha dicho—, y en vez de hablar de verso libre hubiera sido más justo hacerlo en su caso de estrofa libre o suelta. Al no hallar en los tratados líricos o en la tradición crítica castellana una traslación directa de estas creaciones poéticas libérrimas, marcadas por lo que

podríamos llamar un anisosilabismo no recurrente, y mezclando versos de diferente extensión, Goytisolo asimiló honestamente su propuesta lírica a la idea de verso libre —partiendo de la pregunta del entrevistador sobre este concepto—.

Sea como fuere, en estos versículos formados a partir de estructuras tradicionales hay una idea de recurrencia rítmica y eufónica, un mismo patrón que se repite en este tipo de creaciones poéticas, que él tiene muy presente, y que enuncia, a renglón seguido, al complementar la descripción de su estilo a propósito de un poema: «Si luego no “suena” bien, es mala prosa, y/o peor poesía» (Goytisolo, 1996: 21). Así, pues, la eufonía, la musicalidad y el ritmo están presentes en la imaginación verbal creativa que engendraba sus poemas —incluso en los más aparentemente libres o prosaicos—. Parece que en la argumentación de Goytisolo hay algo del pensamiento de T. S. Eliot cuando, en *Criticar al crítico* (1967), elaboró unas «Reflexiones sobre el *vers libre*», donde defendía que «el *vers libre* no existe» (Eliot, 1967: 244) porque «es todo lo que se quiera menos “libre”», pues toda línea que es caracterizada mediante esta etiqueta «puede explicarse de conformidad con las reglas de la prosodia de la versificación. Cualquiera de estos versos puede dividirse en pies y acentos» (Eliot, 1967: 245). Así, los dos poetas llegan a una conclusión parecida, aunque Eliot la concretó antes de la siguiente manera: «no existe una división entre verso conservador y *vers libre*, porque solo hay versos buenos, versos malos y el caos» (1967: 252).

Un ejemplo perfecto de esta voluntad de innovación y de ruptura métrica, de libertad rítmica respecto a la dicción y los patrones más tradicionales —común también entre los poetas de su misma generación—, la encontramos ya en «Los celestiales» (la pieza inicial de *Salmos al viento*), y de una manera completamente extrema en la segunda estrofa, donde descubriremos que tras los aparentes versículos prosaicos siempre se esconden las estructuras rítmicas más convencionales, generalmente disimuladas gracias al recurso de la cesura. Así podemos comprobarlo a continuación, donde se ha llevado a cabo un análisis métrico que indica las posibles cesuras y el cómputo silábico final que puede aplicarse a cada verso:

Es la hora dijeron || de cantar los asuntos (7+7)
 maravillosamente insustanciales || es decir (11+4)
 el momento de olvidarnos || de todo lo ocurrido (8+7)
 y componer hermosos versos || vacíos sí pero sonoros (9+9)

melodiosos como el laúd (9)
 que adormezcan que transfiguren (9)
 que apacigüen los ánimos || ¡qué barbaridad! (7+6 o 13)
 (2009: 61).

Como la mayoría de poetas de su generación, Goytisolo aprendió el funcionamiento de esta línea versicular (que, acercándose a la prosa, nunca olvida las estructuras rítmicas de los metros tradicionales) en las obras de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, y, muy especialmente, en la poesía madura de Luis Cernuda, quien, a su vez, desarrolló estos largos versos cesurados en sus traducciones de Hölderlin, e inmediatamente aplicó este esquema compositivo a su quehacer literario —como en su día expuse (Julia, 2004: 81-97)—. Todos ellos son aludidos por su nombre de pila en el poema «Un día cualquiera» (*Algo sucede*, 1968), donde Goytisolo constata que, más allá de su impronta personal, queda la potencia de una obra que demuestra haber leído y releído:

Sí, yo sé bien que la poesía
 no muere con los hombres, pero ocurre
 que estos hombres existen,
 que son amigos míos,
 —Vicente, Rafael, Dámaso, Luis—
 que conozco sus rostros y sus casas,
 y que, sin yo quererlo,

sigo pensando en ellos todo el rato,
 oigo sus voces, sufro su agonía
 (2009: 216).

Así como la mayor parte de los poetas de su generación, Goytisolo también quiso adoptar una forma versicular nueva, visualmente más prosaica, pero que gracias a la cesura escondía en su interior los ritmos de los metros más tradicionales (de arte mayor y arte menor), aunque a menudo el lector no avisado se encontrara con inusuales tridecasílabos o pentadecasílabos que le llevaban a pensar en una apuesta por un verso libre mal entendido, es decir, liberado completamente de cualquier cadencia y ritmo, de la prosodia más propia de los versos clásicos.

METRO Y RITMO COMO GERMEN CREATIVO Y JUEGO INTERTEXTUAL

Vistos estos tres modelos básicos de verso, quisiera pasar a observar qué usos determinados hace José Agustín Goytisolo de los patrones prosódicos, generalmente obtenidos de la tradición o de sus lecturas, pues, como muchos poetas, empleó el ritmo como engendrador de poemas, como inspiración y origen de creaciones líricas. En algunos textos, Goytisolo escoge como esquema métrico para un poema, nada casualmente, el patrón que fue utilizado en otra composición famosa que trata un tema semejante. Esto sucede en «La humedad de las niñas» (*Salmos al viento*, 1958), donde nos cuenta lo tristes y húmedas —jugando con la alusión sexual— que se ponen las chicas sin novio cuando llega el otoño, porque «las niñas *tienen frío palidecen las pobres / y están tristes* pues saben que por todo el invierno / se irán poniendo feas y frías y mojadas» (2009: 72). El poema parece una auténtica recuperación de «Sonatina» de Rubén Darío, de donde Goytisolo incluso entresacó un mismo léxico, como vemos ya en los primeros versos, y un mismo tratamiento del tema, el paso de la infancia a la edad adulta a través del amor y del deseo:

La princesa *está triste*... ¿Qué *tendrá* la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que ha perdido la *risa*, que ha perdido el color.
 La princesa *está pálida* en su silla de oro
 (Darío, 1968: 556).

Para caracterizar a estas jovencitas, además de repetir más de una palabra del original de *Prosas profanas* (pertinentemente dispuestas en cursiva en los versos citados, como por ejemplo *tristes*, *palidecen* o *risas*), Goytisolo no duda ni un instante en convertir el heptasílabo de los hemistiquios de Darío en la base de su poema, y de combinarlos —en la mayoría de estrofas— formando alejandrinos (concretamente, veintisiete de los treinta versos que componen «La humedad de las niñas», si bien no son ternarios con ritmo anapéstico constante, como los pergeñados por el autor nicaragüense). De esta manera, el soniquete esteticista y decadentista, conservado con el mismo vehículo, se vuelve una crítica a la sociedad española de mediados del siglo xx que no quiere comprender a sus hijas, al concebir el sexo como un tabú y condenarlas a una infancia prolongada o a una lóbrega adolescencia blanca y *naïf*. Veamos un par de estrofas de

la *sonatina* de Goytisolo, donde se han vuelto a marcar en cursiva las coincidencias léxicas con el poema de Darío:

Las niñas *palidecen* al llegar el otoño.
Palidecen y tiemblan y atrás queda el verano
 las *risas* las canciones
 y alguna cinta roja partida y olvidada.

Las niñas *están* quietas solas y quietas. Frías.
 Y se ponen mojadas.
 Se van poniendo flacas y mojadas por dentro
 mientras que todo el mundo comenta y reacciona (2009: 71).

Partiendo de esta facultad generadora de los metros utilizados por otros poemas de la tradición, y de la capacidad para fijar-se en estructuras rítmicas que dan forma a los versos futuros —creándose un juego intertextual de base métrica—, quizá no sea casualidad que un poema titulado «El buen amor» (publicado inicialmente en *A veces gran amor*, aunque después sería incluido en *Bajo tolerancia*) tenga como principal esquema versal el alejandrino y el heptasílabo. Evidentemente, no hay una repetición de la estructura básica de la cuaderna vía que integraba el *Libro de buen amor*, pero debemos recordar que aquel tetrástrofo monorrímo estaba formado por cuatro versos alejandrinos. En este poema de Goytisolo, y desde el presente, el yo poético rememora aquellos momentos de su vida marcados por el desamor y la soledad, y también retrocede a aquel primer deseo infantil, situaciones que contrastan con la tranquilidad y el sosiego del amor correspondido del momento actual, con el que debe reconciliarse, definitivamente, y valorar como el auténtico «buen amor». Hasta cierto punto, este repaso *sui generis* del pasado sentimental del yo poético entronca con numerosos pasajes del *Libro de buen amor*, una obra que ha sido utilizada por el mismo autor en otros poemas y volúmenes, hasta el punto de titular el libro que originalmente incluía estos versos con un hemistiquio de aquella obra, como nos recuerdan Carme Riera y Ramón García Mateos en las notas finales de la *Poesía completa* de Goytisolo:

El título del libro proviene de unos muy conocidos versos del Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*: «E yo, como só omne como otro, pecador, / ove de las mujeres a las veces grand amor»; ese *A veces gran amor* que el poeta glosa,

desdoblado, en los poemas primero —«A veces»— y último —«El buen amor»— del poemario (Riera y García Mateos 2009: 1025).

Con todos estos datos, pues, no parece gratuito que la estructura métrica de «El buen amor» parta de los alejandrinos del *Libro de buen amor*, aunque exista una voluntad de variar la estructura, como ya habíamos visto que sucedía en «La humedad de las niñas» con respecto a la «Sonatina» de Darío: en aquel poema los heptasílabos interrumpían, de vez en cuando y aleatoriamente, las estrofas de cuatro y cinco versos. En esta ocasión, Goytisolo forja un quinteto con una distribución invariable de dos alejandrinos y un verso heptasílabo final, separados por dos versos de arte menor: en algunas estrofas, dos tetrasílabos, y en otras, dos pentasílabos. Los primeros diez versos del poema reflejan la estructura y la variación que crea el autor:

Pared contra pared la soledad más fea (7+7)
y amarilla (4)
te encerró te apartó de todo lo que amabas (7+7)
o era tuyo (4)
y con pasos de zorra (7)

se metió en el reloj y empezó a trastocar (7+7)
todas las horas (5)
para que no supieses ni pudieras notar (7+7)
que terminaba (5)
tu tiempo en el festín (7)
(2009: 251).

Aunque la combinación de tetrasílabos y pentasílabos, dentro de una composición de versos impares, puede parecer un contrasentido (respecto a un cierto isosilabismo recurrente) y un cierto atentado contra la práctica habitual (que tiende a unir, o bien versos impares entre ellos, o bien versos pares), cuando se trata de versos pares de arte menor y de cómputo reducido todo ello parece mucho más permisible. Esto es debido al hecho de que a menudo estos metros más cortos reproducen un esquema acentual contenido en los versos más largos utilizados en la misma pieza lírica. En este caso, pues, estos metros de arte menor reflejan rítmicamente las estructuras compositivas de los heptasílabos: los tetrasílabos, el esquema ternario —con acento en sílaba tercera—, y los pentasílabos, el esquema

binario —con acento en las sílabas pares—. De este uso ya dio cumplida cuenta Emilio Alarcos Llorach al describir las composiciones de arte menor de *Claridad* y revelar que Goytisolo no componía partiendo de unos esquemas métricos, sino de una musicalidad que desembocaba en patrones que, pertinentemente ajustados, podían coincidir con las estructuras rítmicas de los versos de arte mayor más tradicionales:

muchos de los versos menores vienen a ser segmentos de endecasílabos [...]. Quiero decir que, a pesar de la disposición tipográfica, el ritmo de estos versos es bastante unitario, siguiendo los esquemas acentuales propios del endecasílabo o del octosílabo (con sus segmentos) y ajustándose, a pesar del encabalgamiento y otros rasgos, a un decir sencillo, natural, propio de la poesía tradicional popular, sin complicaciones sintácticas de ningún tipo (Alarcos Llorach, 1998: 12).

Si tenemos en cuenta todos los ejemplos que se han comentado, se descubre que a menudo el isosilabismo del hipotexto ha sido sustituido por un anisosilabismo que combinaba (de forma recurrente o no) versos de arte mayor y arte menor, asegurándose para la nueva obra una libertad muy marcada que, no obstante, mantiene ecos y partículas métricas de la obra que el autor había tomado en cuenta a la hora de escribir el poema. Este también será el caso del poema «Bárbara» (*Del tiempo y del olvido*, 1977), una composición de tetrasílabos, pentasílabos y eneasílabos (de esquema rítmico binario) distribuidos azarosamente:

Acuérdate (4)
 cuenta las piedras una a una (9)
 dobla la esquina (5)
 entra al silencio de la calle (9)
 sigue derecho hasta tu casa (9)
 acuérdate (4)
 es poco antes de llegar (9)
 a la plazuela de la iglesia (9)
 detente ahí (5)
 saca la llave del bolsillo (9)
 acuérdate (4)
 busca con tino el agujero (9)
 dale dos vueltas (5)
 empuja dentro sin temor (9)

ponte a soñar (5)
et rapelle toi (4 o 5) (2009: 340).

Antes de realizar el cómputo silábico, quizá habríamos estado tentados de pensar que se trataba de un galimatías métrico, fruto del poder libérrimo de la creación de todo poeta, pero hay un principio formal y rítmico que adopta Goytisolo para esta pieza, de una manera totalmente intencionada. No era esta la primera vez, como acabamos de ver, que combinaba versos de arte mayor con tetrasílabos y pentasílabos, demostrando cuán libre se sentía al apostar por unos metros que aseguraban una cierta cadencia y sonoridad, a pesar de alternar versos pares e impares, siempre que fueran de arte menor. Podríamos creer que el poeta empezó a escribir el poema por el primer verso, pero es más que evidente que lo inició teniendo presente el último («*et rapelle toi*»), ya que es la traducción francesa de la primera palabra «Acuérdate», y es tomado de un poema francés del que aprovecha el título, algunos versos, el tono y la situación enunciativa del poema: concretamente, del famoso «Barbara» que incluyó Jacques Prévert en *Paroles* (1946). El título es un guiño, y el verso conclusivo, una señal para el lector despistado, un regocijo del autor: Goytisolo ha traducido el «*rappelle-toi*» de Prévert por «Acuérdate», de manera que se le impone como base de su poema un tetrasílabo (o pentasílabo, si atendemos a la ley métrica francesa y contamos todas las sílabas del imperativo francés). Es decir, se ve abocado a adoptar patrones binarios y ternarios que están contenidos en uno de sus versos favoritos, el más propicio —como hemos visto— al tono íntimo propio de su poesía: el enneasílabo.

El juego métrico creativo, el pie forzado, intensifica el ritmo de los enneasílabos y consiste en acompañar de un pentasílabo a todos los tetrasílabos —el «acuérdate» que funciona casi como un estribillo, igual que en el modelo de Prévert—: el verso 1 con el 3, el 6 con el 9, el 11 con el 13, el penúltimo con el final. Este verbo francés, pues, es el verso modelo del que parte todo el juego creativo que inventa Goytisolo, y los tetrasílabos y pentasílabos (que pueden ser concebidos como pies quebrados del ritmo enneasílabo) ayudan a sincopar la dicción general del poema y a acentuar el carácter de contenido involuntario del pasado que asalta al tú poético en el presente, tal y como hace Prévert en su «Barbara». Sería ingenioso pensar, pues, que, en este poema, la alternancia de versos tetrasílabos y pentasílabos hubiera venido marcada por la doble ejecución fónica

de «*et rappelle toi*», según si suena el sonido *-e* a final de palabra seguido de consonante —de acuerdo con la ley métrica francesa—, desembocando en un pentasílabo, o bien si la expresión es formulada fuera de un contexto poético, donde *rappelle* tendría solo dos sílabas, provocando entonces que el sintagma tuviera solo cuatro sílabas.

Acabamos de ver en estos ejemplos anteriores que, a menudo, José Agustín Goytisolo renuncia al isosilabismo a favor de una composición que combina versos de arte mayor y arte menor, donde estos últimos funcionan como parte (como pie quebrado, en algunos casos) del metro más extenso: así sucedía en «La humedad de las niñas», «El buen amor» y en «Bárbara». Lo mismo ocurre en las composiciones de arte menor, donde se alternan metros de extensión variable. En parte, eso es debido a la voluntad de crear unos poemas escritos para ser recitados, con pausas e inflexiones de voz típicas de la lectura del poeta, y a tener siempre presente un cierto modelo musical de composición, aproximándolo a la canción. Veamos un ejemplo en «Por rincones de ayer», pieza publicada en *A veces gran amor* (1981):

En lugares perdidos (7-)
contra toda esperanza (7a)
te buscaba. (4a)

En ciudades sin nombre (7-)
por rincones de ayer (7b')
te busqué. (4b')

En horas miserables (7-)
entre la sombra amarga (7a)
te buscaba. (4a)

Y cuando el desaliento (7-)
me pedía volver (7b')
te encontré (4b') (2009: 465).

A pesar de la brevedad y simplicidad de esta composición de cuatro tercetos (dos heptasílabos y un tetrasílabo final), la ligazón de la rima asonante es más que interesante: los primeros versos de cada estrofa quedan sueltos, mientras que riman entre ellos los dos últimos, a la vez que se alterna la rima entre estrofas, de manera que se repite la rima de los versos paroxítonos de la primera estrofa en

la penúltima, y la rima de los versos oxítonos de la segunda estrofa es retomada en los versos finales del poema, provocando una alternancia perfecta y un marcado anisilabismo recurrente. Podemos creer que la forma de este poema se debe a una pura invención, quizá azarosa, del poeta, pero también sería plausible pensar que, temática y rítmicamente, se dejó influir por uno de los más antologados poemas de Pedro Salinas, concretamente el tercer poema de *La voz a ti debida* (1933), del que se ofrecen las dos primeras estrofas, junto con la final:

Sí, por detrás de las gentes
te busco.
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan.
Detrás, detrás, más allá.

Por detrás de ti te busco.
No en tu espejo, no en tu letra,
ni en tu alma.
Detrás, más allá. [...]

Por encontrarte, dejar
de vivir en ti y en mí,
y en los otros.
Vivir ya detrás de todo,
al otro lado de todo
—por encontrarte—,
como si fuese morir
(Salinas, 1981: 223).

Recordemos que Pedro Salinas aparece citado en la segunda estrofa del poema titulado «Un día cualquiera» (*Algo sucede*, 1968), junto con otros poetas de la Generación del 27 de los que el yo lírico lamenta su muerte, y que a él, en particular, le está dedicado el libro *La noche le es propicia* (1992). Quizá en los versos de Salinas aprendiera Goytisolo a forjar el tono íntimo tan característico de parte de su poesía, y por esta razón lo valorara especialmente; sin embargo, hay algún que otro rasgo común más entre las dos obras citadas. En cuanto a la situación comunicativa, en ambos poemas el yo poético se dirige a un tú (amante) a quien indica que le ha andado buscando: en el presente en la pieza de Salinas («te busco») y en el pasado en la composición de Goytisolo («te buscaba»). Además,

al final del poema se habla de encontrarse con el tú poético: lo que es simple deseo por parte de Salinas («por encontrarte») ya se había concretado en la composición de Goytisolo («te encontré»). Aparte de compartir una misma situación enunciativa, hay en el poema de *La voz a ti debida* un intento por convertir el último verso de cada estrofa en una especie de estribillo, donde se varía y se repite el verso del poema: «Detrás, detrás, más allá». En el texto de Goytisolo, por otro lado, el sintagma conclusivo de cada estrofa ejerce la misma función, realizando variaciones sobre la idea de *buscar* y *encontrar* al tú poético, convirtiéndose ambos verbos (empleados ya por Salinas) en palabras rima.

Formalmente, los dos primeros versos de la pieza de *La voz a ti debida* proporcionan, pues, la estructura que es más que evidente que Goytisolo tiene en cuenta —o bien que le quedó grabada en la memoria— y que emula aproximadamente mediante heptasílabos y tetrasílabos (una combinación ya utilizada en su obra), volviéndose germen o principio creativo. La disposición sintáctica de los dos versos iniciales del poema de Salinas es reproducida por la composición de Goytisolo: un complemento circunstancial seguido, en otro verso de menor extensión, del complemento directo y el verbo (por este orden). Debemos tener presente que, en la pieza lírica de Salinas, el verso inicial es un octosílabo (el metro más abundante de todo el poema) y el siguiente es un trisílabo, aunque los versos de ocho sílabas también se combinan con pentasílabos y tetrasílabos (y la cadencia rítmica del tetrasílabo está contenida en la melodía de algunos octosílabos, principalmente en la primera estrofa). Ambos poemas plantean la dificultad para encontrar la figura amante deseada (ya sea concebida como un tú ideal o concreto), si bien en el texto de Salinas quizá se alude a la incapacidad para conocer del todo y en profundidad al yo poético, mientras que en el texto de Goytisolo se hace explícita la complejidad de coincidir con un tú amante perfecto hasta que, finalmente, fue hallado cuando estaba a punto de perder la esperanza. Vemos que, temática y formalmente, el poema de *A veces gran amor* retoma el asunto planteado por el autor de la Generación del 27, y una disposición sintáctica y visual concreta se convierte en el principio compositivo de una nueva pieza, quizá sin tener tanto la necesidad de recuperar una estructura rítmica o versal exacta, como sucedía en los ejemplos anteriores que hemos tenido la oportunidad de comentar. Sea como fuere, el patrón métrico estaba planteado de antemano por Goytisolo, y condicionado

por ecos métricos, sintácticos y semánticos de un poema anterior, como en muchos de sus otros poemas.

CITACIÓN Y JUEGO INTERTEXTUAL

Goytisolo parece que plantee un juego consciente con la tradición al adoptar una estructura semejante a la de aquellos textos que escoge deliberadamente para que le influyan, y que tiene presente a la hora de escribir una nueva poesía, sin que, no obstante, se produzca una copia o se reciba una influencia demasiado constante a lo largo de toda la nueva composición. De hecho, vemos que algunas nuevas propuestas líricas de Goytisolo tomaron como referencia un texto anterior que trataba un asunto parecido mediante un esquema métrico concreto, si bien el autor barcelonés se permitió realizar actualizaciones y variaciones temáticas y formales respecto al modelo tradicional.

Igual que en el caso de «Bárbara» o de «Mar de ayer» —el cual contenía en el estribillo un verso de Góngora, y desencadenaba una relación intertextual entre las dos piezas líricas—, también en algunos otros poemas de Goytisolo se hace explícito el texto de que parte el autor para elaborar sus versos, quien deja rastros evidentes, en forma de citas, en el nuevo poema. No obstante, no siempre un ritmo o un verso ajeno proporcionan el germen creativo del que surgirá un nuevo poema, sino que también a veces el esquema acentual es el que dota de sentido un pasaje concreto del poema que el autor tiene entre manos, despertando reminiscencias de otros textos leídos con anterioridad. Carme Riera nos recuerda, en el prólogo a *La noche le es propicia*, que en el poema «Canción era su nombre» Goytisolo controvierte a Pablo Neruda al escribir «me gusta cuando hablas» —jugando con el famoso hemistiquio heptasilábico, «Me gusta cuando callas», con que se inicia la decimoquinta pieza de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Riera, 1992: 9). Es posible que Goytisolo tuviera ya en mente remedar la expresión nerudiana, pero la lectura del texto no lo sugiere —recordemos que aparece en el verso 15—, ni tampoco la situación enunciativa del poema (donde es un yo poético externo, a modo de narrador, quien habla de los comportamientos amorosos de su protagonista). Estos son los versos iniciales de «Canción era su nombre»:

Entró en la habitación
 como dentro de un sueño.
 Él se acercó a la mesa:
 la botella y dos vasos.
 Y la mujer miraba:
 una cama blanquísima
 un armario de luna
 un sillón excesivo...
 (2009: 586).

En cambio, en el encuentro entre los dos amantes, cuando ella empieza a hablar de sí misma, nerviosa, es cuando el amante piensa, en estilo directo —aunque sin marcarlo con ningún otro signo gráfico—, «me gustas cuando hablas». No cabe duda de que es una solución vívida e ingeniosa que resume, también, la predisposición y el deseo del hombre; y aunque solo puede que surgiera del contexto semántico, la voluntad de elaborar un poema en heptasílabos creo que debía predisponer al autor a conectar imaginativamente con una frase lírica nerudiana que conocía. El hecho de incorporar este verso en estilo directo (que refleja el hipotexto de Neruda) también delata el estilo general, y original, de *La noche le es propicia*, donde se mezclan los pensamientos de los personajes con el discurso del yo poético, que es alguien ajeno a aquella situación (contrariamente a lo que sería esperable de un poema de temática amorosa, donde el amante es quien expone sus penas y alegrías).

La inclusión de una cita poética que conlleva un ritmo determinado, aunque no sepamos si una misma cadencia musical la invoca en la mente del poeta o bien si la voluntad de citar un texto es lo que condiciona la elección del metro, también se encuentra en «El discípulo» (*Algo sucede*, 1968), cuando la primera estrofa tergiversa los conocidos versos de la primera parte de «El poema» de Juan Ramón Jiménez:

Se aferró a su cadáver
 todavía caliente. Dijo:
 no le toquéis ya más
 que así era el muerto:
 me pertenece; es mío
 (2009: 170).

José Agustín Goytisolo hace un uso deliberado de la elección del patrón métrico, si bien en otros casos se aprovecha del ritmo y del tema escogidos para que engendre nuevos contenidos líricos, para que le traiga citas conocidas que insertar en sus composiciones y, en este último caso, incluso permitirse el lujo de jugar con ellas y parodiarlas, a propósito de los famosos versos juanramonianos que abren *Piedra y cielo* (1919), el primero de los cuales es también heptasílabo: «¡No le toques ya más / que así es la rosa!» (Jiménez, 1967: 695).

CONCLUSIONES

En tanto que poeta contemporáneo, José Agustín Goytisolo no desaprovecha ninguna oportunidad para dejarse influir temática, estilística y métricamente por aquellos creadores a quienes admiraba y había leído. Trabajó toda su vida con metros tradicionales e hizo un uso amplio de los modelos que le proporcionaba la poesía española de todos los tiempos, si bien nunca dio la espalda a otras tradiciones próximas que conoció bien, como la latinoamericana, la francesa o la catalana, entre otras. Cualquier modelo o texto fue útil para proporcionarle un esquema métrico que le permitiera ampliar sus ritmos y modular su dicción: a veces un esquema acentual o un metro es la base de un nuevo poema con el mismo patrón —o con un esquema previo con el que se acaba jugando a hacer variaciones—, otras tantas es una cita o unas mismas palabras las que ayudan a confeccionarlo temáticamente o a completarlo con otros versos ya existentes con el mismo patrón o parecida prosodia. El poeta barcelonés supo sacar buen provecho de los versos de arte menor de la tradición (popular y culta), no solo usándolos exclusivamente para elaborar sus piezas líricas, sino combinándolos con otros metros más extensos. Apostar por estos versos más cortos ayudaba a imprimir nuevos ritmos a la poesía española de los años sesenta; además, era una apuesta por un tipo de poesía que se aproximaba a la canción y al decir popular. De hecho, no son demasiadas —en proporción— las composiciones isosilábicas de versos de arte mayor de Goytisolo y, a menudo, cuando se usa el verso más clásico de la tradición española, el endecasílabo, se entremezcla con otros metros, más o menos extensos. Y entre ellos destaca el eneasílabo, el menor de los versos de arte mayor, del que Goytisolo supo sacar muy buen provecho —igual que otros poetas

de su tiempo, como José Hierro— para vehicular el tono íntimo más característico de su lírica, mediante un esquema rítmico nada trillado que permitía cierta ductilidad melódica y temática. Apostar por el eneasílabo (como esquema único de una composición) podía ser visto como una excentricidad, y escribir en versos de más de catorce sílabas, un atentado contra la tradición métrica y un alegato a favor del verso libre. Sin embargo, buena parte de los versículos que escribió Goytisolo mantenían en su interior un ritmo convencional, pues muchas veces eran la fusión en una sola línea de versos tradicionales (de arte menor y mayor) unidos por una cesura, tal y como habían hecho anteriormente importantes poetas españoles del siglo xx y buena parte de sus compañeros de grupo poético. Autor especialmente dotado para la creación en verso, sin ser quizá un virtuoso, José Agustín Goytisolo fue un poeta muy leído y, por supuesto, tan sensible a los contenidos humanos como a la manera especial y efectiva de ser expuestos por sus predecesores, y por ello también exploró con acierto y dedicación la métrica para comunicar de manera acertada su visión de la existencia y los usos sociales y humanos de su época, siempre con unos tonos, graves o ligeros, que apostaban por la proximidad, la intimidad y la complicidad líricas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1998). «Prólogo: Retorno a *Claridad*», en José Agustín Goytisolo, *Claridad*, Barcelona, Lumen, pp. 9-15.
- BAEHR, Rudolf (1969). *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- CHECA, Edith (1997). «Poetas españoles contemporáneos: José Agustín Goytisolo», *Rincón Literario*, UNED Documentos [<https://www.youtube.com/watch?v=7aYED0ZCNzA>]. Consultado el 22 de agosto de 2019].
- DARÍO, Rubén (1968). *Poesías completas*, Madrid, Aguilar.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1993). *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- ELIOT, T. S. (1967). *Crítico al crítico*, Madrid, Alianza.
- FERRATER, Gabriel (1981). «Sobre mètrica» [1971], en *Sobre llenguaatge*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 77-85.
- GOYTISOLO, José Agustín (1980). «En mi memoria y en mi lengua», en *Los pasos del cazador*, Barcelona, Lumen, pp. 11-29.
- (1996). «La originalidad es el estilo del escritor» [Entrevista], *El Ciervo*, julio-agosto, pp. 21-22.
- (2009). *Poesía completa*, eds. Carme Riera y Ramón García Mateos, Barcelona, Lumen.
- IRAVEDRA, Araceli (2009). «Los poetas del cincuenta bajo el signo de Collioure», *Campo de Agramante*, 11, pp. 5-22.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1967). *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar.
- JULIÀ, Jordi (2004). «De la traducción a la forma poética (Luis Cernuda y Friedrich Hölderlin)», en *La mirada de París. Ensayos de crítica y poesía*, México, Siglo XXI, pp. 81-97.
- MACHADO, Antonio (1987). «Problemas de la lírica», en *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, pp. 96-97.
- NAVARRO TOMÁS, Navarro (1983). *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- QUILIS, Antonio (1985). *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
- RIERA, Carme (1991). *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo*, Barcelona, Anthropos.
- (1992). «Palabras para José Agustín Goytisolo», en José Agustín Goytisolo, *La noche le es propicia*, Barcelona, Lumen, pp. 7-10.
- y Ramón GARCÍA MATEOS (2009). «Aparato crítico», en José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, pp. 843-1077.
- SALINAS, Pedro (1981). *Poesías completas*, Barcelona, Seix Barral.

VIRALLONGA, Jordi (1992). *José Agustín Goytisolo, vida y obra. De la luz del Retorno a las noches proscritas*, Barcelona, Libertarias/Prodhufo.