

FUNDAMENTOS ESTRUCTURALES DEL VERSO LIBRE EN TALLER DE ARQUITECTURA, DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

FREE VERSE STRUCTURAL
FOUNDATIONS IN TALLER
DE ARQUITECTURA, BY JOSÉ
AGUSTÍN GOYTISOLO

FRANCISCO JAVIER AYALA GALLARDO

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN: El presente artículo ahonda en el estudio del verso libre y, más en particular, de la silva libre impar, una de las formas de versolibrismo más características de la poesía española contemporánea. Se examinan los mecanismos métricos y rítmicos que intervienen en la configuración estructural de *Taller de arquitectura*, de José Agustín Goytisoló, un texto formalmente unitario en el que el poeta proyecta su particular visión de la arquitectura y el urbanismo. En la silva libre, Goytisoló encuentra su mejor expresión de lo conversacional. Mediante el uso del encabalgamiento y la pausa, o de la rima como recurso expresivo, el poeta alcanza ese fino equilibrio entre tradición y modernidad que le permite lograr acercarse a lo narrativo sin tener que renunciar al componente rítmico del verso.

PALABRAS CLAVE: José Agustín Goytisoló; *Taller de arquitectura*; verso libre; silva libre; métrica; ritmo; rima.

ABSTRACT: The present article delves into the study of free verse and, more particularly, of the odd free silva, one of the most characteristic forms of free verse in contemporary Spanish poetry. The metrical and rhythmic mechanisms that intervene in the structural configuration of José Agustín Goytisoló's *Taller de arquitectura* are examined, a formally unitary text in which the poet projects his particular vision of architecture and urban planning. In the free silva, Goytisoló finds his best expression of the conversational style. Through the use of enjambment and pause, or rhyme as an expressive resource, the poet achieves that fine balance between tradition and modernity that allows him to approach the narrative without having to renounce the rhythmic component of the verse.

KEY WORDS: José Agustín Goytisoló; *Taller de arquitectura*; free verse; free silva; meter; rhythm; rhyme.

Los elementos métricos constitutivos del *impulso rítmico*, entendido como la «fuerza de inercia» del verso y la expectativa creada de que su estructuración rítmica atienda a patrones repetitivos (cfr. Belic, 2000: 43, 569), se comportan, en algunas formas de versolibrismo, como la silva libre, de manera muy similar a como lo hacen en el verso clásico. En este tipo de versificación, la combinación de diferentes pautas métricas le permite al poeta modular a su antojo el ritmo poemático sin tener que renunciar a unas estructuras perfectamente identificables, tanto por él como por un lector avisado, que intuye tras la heterometría del poema la música del verso tradicional. Los recursos retóricos con los que se dota al texto (paralelismos, repeticiones, rima u otros recursos fónicos...) lo alejan definitivamente de la prosa rítmica. El poema mantiene un perfecto equilibrio entre el tono narrativo y conversacional que suele caracterizar a este tipo de composiciones y el influjo rítmico de los elementos métricos¹. Como señala Isabel Paraíso, la silva libre es «la forma versolibrista más proteiforme, flexible y subjetiva dentro de las modalidades fónicas. La que mejor da al poeta la impresión de ser “verso libre, solo mío” (Juan Ramón), creación personal e intransferible de su espíritu» (1985: 395). Tal vez por ello —y/o por ser la que mejor expresa lo que Eliot llamaba la «música latente en el lenguaje ordinario de su tiempo» (2009: 257)— fue una de las más vigentes en la poesía española de la segunda mitad del siglo xx. La obra de José Agustín Goytisolo, y muy particularmente *Taller de arquitectura*, donde la silva libre impar adquiere una constitución unitaria, nos ofrece un campo de estudio privilegiado para el análisis de los mecanismos que intervienen en este tipo de versificación libre.

MÉTRICA Y RITMO INTERIOR

El análisis formal de los poemas que constituyen el corpus definitivo de *Taller de arquitectura* (1995) nos revela un esmerado interés por la métrica². Como otros muchos poemarios de Goytisolo, ante-

- 1 De hecho, la latencia del modelo métrico «es lo que convierte el ritmo versolibrista en ritmo de verso, ya que no existe ritmo versal sin un modelo métrico, silábico o acentual previo» (Utrera, 2010: 192).
- 2 Aunque el libro se publica inicialmente en 1977, un buen número de sus textos volverán a las ediciones definitivas de los poemarios de los que provienen, y

riores y posteriores³, este es un texto híbrido que presenta poemas inéditos —once en total— junto a otros ya editados —hasta treinta y cuatro—. De entre estos últimos, los más proceden de los dos poemarios precedentes, *Algo sucede* (1968) y *Bajo tolerancia* (1973), en los que Goytisolo empieza a utilizar un tipo de verso, nuevo hasta entonces en su repertorio estilístico, que posteriormente desarrolla y perfecciona en *Taller de arquitectura*. Goytisolo proyecta en la estructura poemática del libro su particular visión de la ciudad, un fiel reflejo de la «auténtica colmena» que es el hombre en el entorno urbano. Como el escenario que describe, el verso se articula en diferentes alturas y longitudes, pero manteniendo siempre la proporcionalidad interna: de los treinta y cinco poemas del libro⁴, 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 —o silva mayor, si seguimos la nomenclatura de Miguel Agustín Príncipe (Domínguez Caparrós, 2016: 398-399)— y heptasílabos, respectivamente. Son dos composiciones que, provenientes de *Bajo tolerancia*, toman su nombre de los edificios construidos por Bofill en Calpe y que, consideradas en conjunto, vienen a configurar también una silva: no solo por la combinación de versos de once y siete sílabas, sino por haber sido publicadas contiguamente en la segunda sección del libro, titulada «Sobre algunos proyectos».

Entre las silvas libres de *Taller de arquitectura*, hay un grupo mayoritario de poemas —veintisiete, en concreto— en el que lo que observamos son composiciones métricamente irregulares «que proceden de la adaptación de la silva clásica y que, a partir de la silva juanramoniana, además de prescindir de la rima⁵, combinan no solo endecasílabos y heptasílabos, sino otros versos impares, como el eneasílabo, además de versos compuestos o versículos que contienen hemistiquios o unidades versales impares» (Utrera, 2010: 143).

de ahí que partamos de la edición última de 1995. *Vid.* Riera y García Mateos (2011: 990-991).

- 3 El mismo planteamiento observamos en *Años decisivos*, *Del tiempo y del olvido*, *Palabras para Julia y otras canciones*, *A veces gran amor y Sobre las circunstancias*. *Vid.* Riera y García Mateos (2011: 989, 1n).
- 4 Para las referencias a *Taller de arquitectura* seguimos aquí la edición de *Poesía completa* (Goytisolo, 2011: 257-333).
- 5 O, más bien, atenuarla. En *Taller de arquitectura*, la rima se convierte en un recurso expresivo más del poema (véase la segunda parte de nuestro trabajo).

Los poemas de la primera parte: «I. Relato compuesto con poemas y fragmentos de un diario de trabajo» son los que presentan menos alternancia sobre los metros dominantes de 7, 11 y 14 sílabas, mientras que, a partir de la segunda parte del poemario, y especialmente a medida que nos vamos acercando al final, se multiplican las variantes métricas. En este último grupo de poemas, predominan igualmente los ritmos endecasílabos y heptasílabos —bien sea formando hemistiquio de un verso alejandrino o como verso independiente—, pero con líneas compuestas mucho más elaboradas que en el primer grupo. Los textos mantienen una cierta regularidad compositiva y la misma tendencia manifiesta al ritmo impar, aunque la estructura del verso resulta, con todo, extremadamente heterogénea. Las líneas oscilan entre las cuatro sílabas y las cincuenta y siete de uno de los versos de «Manifiesto del diablo sobre la arquitectura y el urbanismo»: «como los de 1936, 1929, 1910, 1871, 629 o 211 antes de Cristo». Sobre este verso, curiosamente formado por un mayor número de cifras que de letras, volveremos más abajo.

En las silvas de *Taller de arquitectura* el heptasílabo es el metro dominante, pese a que suele mostrarse frecuentemente en forma de hemistiquio, como parte de un alejandrino o de algún otro verso más largo. Tanto los versos de siete como los de once sílabas aparecen a menudo combinados con otros, generalmente de cinco o de nueve sílabas, que hacen las veces de contrapunto rítmico. 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: especialmente Rubén Darío, que fue «el primero en sentir la necesidad de tornar más varío el alejandrino, por entonces restringido a una simple combinación con el heptasílabo» (Bassagoda, 1947: 92), y flexibilizarlo al máximo, solo o en compañía de otros metros —«eneasílabo, sobre todo, o su propio quebrado, el heptasílabo; o bien el endecasílabo» (Paráiso, 1985: 33)—⁶; y por Juan Ramón Jiménez, con un verso desprovisto

6 En «El poeta pregunta por Stella», el Darío más original e ingenioso compuso dos versos de diez y ocho sílabas formados por una cláusula heptasílabica seguida de una endecasílabica, con pausa o cesura después de la primera parte; aunque antes ya había puesto en práctica este verso el colombiano Rafael Núñez, en su

ya de rima y que, desde él, se propaga a casi todos los poetas del 27 y a la gran mayoría de los poetas de postguerra⁷.

En *Taller de arquitectura* el modelo subyacente es la silva modernista impar, puesto que los versos pares son muy minoritarios. Es, sin embargo, verso libre y no silva impar por dos razones: 1.^a, la presencia en todos los poemas de combinaciones métricas formando parte de una misma línea poética⁸; y 2.^a, las rupturas rítmico-acentuales que se producen en el interior de los versos, sean estos pares o impares⁹, y que redundan en una impresión acústica en ocasiones chocante. La creación de líneas compuestas por subunidades versales, siempre sobre la base del heptasílabo y del endecasílabo, se evidencia como el procedimiento compositivo característico del poemario, aunque es en los versos más largos del final donde la silva libre impar mayor heterogeneidad y holgura alcanza. Las seis silvas que pertenecen a este último grupo son: «Crónica de un asalto», «Jane Jacobs tiene miedo», «Hacia la autopista», «Fuera», «Manifiesto del diablo sobre la arquitectura y el urbanismo» y «Las buenas maneras o la soledad en el poder de un político conservador en tiempos de transición».

poema «Sideral» y en otros poemas incluidos en su libro *Poesías* (1889) (Paraíso, 1985: 153, 3n). A este tipo de verso, como veremos, recurre frecuentemente Goytisolo en su *Taller*. Los versos darianos en cuestión son el undécimo: «en tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras» y el último verso del poema: «la hermana de Ligerá, por quien mi canto a veces es tan triste?» (Bassagoda, 1947: 93).

- 7 Se constata, entre tantos otros, en José Hierro y en Cernuda, con líneas que no se ajustan a la métrica regular y que contienen en su estructura unidades menores de versificación ortodoxa. Véase el análisis sobre este aspecto que, en «Forma y sustancia líricas», hace Salvador Fernández Ramírez en relación con el segundo de ellos (1967: 45-54); o los más recientes trabajos de Cavallo, dedicados a José Hierro (1987; 2002), y de Díez de Revenga (1973) y Granados (2003), dedicados a la métrica de los poetas del 27 y a Cernuda, respectivamente. Con relación a Juan Ramón Jiménez, *vid.* Gómez Redondo (2001).
- 8 Para *línea poética*, me acojo a la definición propuesta por Francisco López Estrada en su ponencia titulada «La métrica nueva»; dice López Estrada: «La base de esta nueva métrica es un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición lineal desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es así el verso, e incluso propongo el nombre de *línea poética* si se quiere dejar el de *verso* para las modalidades precedentes. Esta designación no busca establecer contraste o valoración entre *verso* y *línea poética*, sino su caracterización como manifestación visual» (1967: 99).
- 9 De hecho, son precisamente las rupturas métricas del ritmo impar las que hacen que estas silvas sean libres y lo que justifica que se hable aquí de versolibrismo.

Detengámonos por ahora en ellas, puesto que son las que un mayor número de variantes presentan.

La primera, «Crónica de un asalto», se construye sobre una estructura simétrica¹⁰. Está dividida en dos partes de seis estrofas cada una, cuartetos concretamente, con algunas rimas localizadas. Todos los versos son compuestos. De las 48 líneas irregulares que forman el poema, 39 se construyen sobre la base del heptasílabo: 7 son alejandrinos y el resto se combinan con versos de 5, 9 y 11 sílabas. En las seis últimas estrofas es donde más abunda el verso de dieciocho sílabas (7 + 11), que es uno de los que ya veíamos en Núñez y en Darío: a esta modalidad pertenecen la mitad de las líneas de la segunda parte de la composición —12 en total—, después de que en la primera parte ya haya aparecido también en dos ocasiones (vv. 14 y 24). La octava estrofa está formada exclusivamente por este tipo de metro. Examinémosla de cerca:

Seguramente hablaron de asuntos muy triviales nada consta	(7 + 11)
y la ciudad y sus gentes se fueron poco a poco acostumbrando	(7 + 11)
a verlos andar siempre con sus raras camisas y su pelo	(7 + 11)
sin pensar que pudieran hacer cambiar de sitio tantas cosas	(7 + 11)

Al segundo hemistiquio del alejandrino, basado en un anfibraco y un pie coreo (- — - | — - — -), se le agrega otro metro (— - — -), de donde resulta el endecasílabo. Este procedimiento se reproduce en todas las líneas seleccionadas: «de asuntos muy triviales | nada consta»; «se fueron poco a poco | acostumbrando»; «con sus raras camisas | y su pelo», y con una alteración del ritmo en el primer heptasílabo del último verso, dactílico en lugar de trocaico: «hacer cambiar de sitio | tantas cosas». En el primer hemistiquio, la interpretación del segundo verso, de ocho sílabas, se plantea como una posible variante («y la ciudad y sus gentes»). Más abajo volveré sobre él y sobre los motivos que, a mi modo de ver, justifican su lectura heptasilábica. Obsérvese, por ahora, el efecto que suscita la supresión de la coma en versos como el primero¹¹, en el que, con la omisión, parece atenuarse la pausa interna, y donde viene claramente

-
- 10 El poema, de tono irónico y profundamente crítico con los burócratas y con el papel de los pérfidos arquitectos, que son calificados de «enloquecidos salteadores de ciudades», toma como punto de partida las actuaciones del grupo de Bofill en el barrio Gaudí de Reus (Riera, 1991: 90-91).
- 11 Recordemos que, a partir de *Bajo tolerancia* (1973), Goytisolo decide eliminar definitivamente esta marca gráfica de su escritura.

a reforzarse el ritmo versal frente al sintáctico. Esta ausencia de puntuación afecta no solo a la sintaxis, sino también a la entonación, además de constituir un elemento visual. Como afirma Belic: «dado que en los versos citados faltan señales gráficas de la segmentación sintáctica, para nuestra percepción es decisiva la segmentación —y la entonación— versal»; o, dicho de otro modo, al suprimir la puntuación «la entonación versal se pone “al desnudo” de un modo muy llamativo [...] cuando la puntuación falta, es solo a posteriori que nos damos cuenta de la entonación sintáctica» (2000: 556). Además de las consecuencias sintácticas y semánticas, la supresión tiene también efectos rítmicos destacados, «al impulsar la aceleración del tempo de lectura» y «favorecer un movimiento rítmico más rápido, subrayar la imagen del poema como totalidad sin rupturas y la mayor iniciativa del lector en la ejecución oral del poema y en la construcción del sentido» (Martínez Fernández, 1996: 75). Estamos, pues, ante una escritura liberada de los anclajes de la ortografía y donde se impone el sentido lógico de la cláusula interna, perfectamente ensamblada con la arquitectura rítmica del verso. Sirva de ejemplo la penúltima estrofa del poema, en este caso rimada:

No hay portales no hay calles la gente pierde el tiempo	(7 + 7)
charlan al sol y luego protestan se insolentan nadie paga	(7 + 11)
cuántos gatos y gritos qué música el infierno	(7 + 7)
los pobres han cambiado todos toman el fresco qué desgracia	(7 + 11)

Armónica simetría: dos alejandrinos y dos versos de dieciocho sílabas con idéntica distribución acentual a la de los ejemplos anteriores. El hemistiquio inicial del primer verso contiene dos cláusulas sintácticas, separadas por una pausa, que discurren por un perfecto heptasílabo dactílico, acentuado en tercera y sexta sílabas (y con un acento secundario en primera, que ralentiza significativamente el verso); el segundo hemistiquio, un trocaico con los acentos en las sílabas pares¹², completa el alejandrino —polirrítmico, siguiendo la pauta más generalizada del verso goytisoliano—. En la segunda línea, el poeta sitúa la cesura después del adverbio. La presencia de tres formas verbales en el segundo hemistiquio: «protestan, «insolentan, «paga» retiene el ritmo del endecasílabo, plegado en torno a una estructura tripartita formada por tres braquistiquios —de 3, 4 y 4 sílabas, respectivamente— que, liberados de la coma, fluyen con

12 Como Navarro Tomás, utilizo en este caso el término «trocaico» para referirme al ritmo yámbico.

mayor facilidad. Los segundos hemistiquios del tercer y cuarto verso se organizan a partir de una estructura bimembre; la eliminación de la coma contribuye de nuevo a la oxigenación del verso, que retoma su pulso métrico inherente.

La música del verso se sustenta en el ritmo de lo conversacional. En «y la ciudad y sus gentes | se fueron poco a poco acostumbrando» (v. 30), la lectura heptasilábica del primer hemistiquio se sustenta en el ritmo fluyente del poema: se explica por la sinafia entre la conjunción inicial y la última vocal del verso anterior («nada *constay* la ciudad y sus gentes»)¹³. De nuevo nos hallamos ante un verso formado por un heptasílabo más un endecasílabo. En otras ocasiones, sin embargo, se invierte el orden y es el endecasílabo el que pasa a encabezar la línea, seguido de un hemistiquio heptasilábico: «pero no existen pruebas de soborno | ni muestras positivas / de sus embustes y sus falsedades | de sus planos trucados» (vv. 18-19); o eneasílabico, con estructura bimembre en este caso: «que incomprendiblemente eludieron | las ordenanzas las alarmas» (v. 20). En otros ejemplos, es el verso de nueve sílabas el que precede la línea, seguido de un endecasílabo: «arañando en el corazón | de los archivos de madera vieja» (v. 4); o de un heptasílabo: «y examinar la solapada | labor de las termitas» (v. 3).

En la segunda parte del poema se multiplica la presencia de metros en los que lo que se reitera es un mismo pie silábico, el heptasílabo en este caso. No deben confundirse con los versos libres de cláusulas¹⁴, donde lo que se repite regularmente son los conjuntos monoacentuales, de 2, 3 o 4 sílabas (Paraíso, 1985: 431). El patrón que más abunda es el del verso de 21 sílabas distribuidas en tres heptasílabos (7 + 7 + 7): «extraños cigarrillos | con filtros de colores | que una muchacha pálida / sacaba de su bolso | mientras ellos medían | y fotografiaban» (vv. 27-28). En Goytisolo, este tipo de verso no se rige por la regularidad acentual, aunque en el ejemplo que mostramos es bien apreciable la deriva trocaica que adquiere el heptasílabo por asimilación de las cláusulas precedentes: lo vemos,

13 También la apócope de *d* al final de la palabra «ciudad», con la consecuente sinalefa («y la *ciuday* sus gentes»), podría explicar la pérdida de una sílaba. Sin embargo, esta lectura nos parece algo forzada en un hablante de Barcelona, como era Goytisolo.

14 José Asunción Silva fue el precursor, en el poema «Nocturno», de este tipo de verso (Henríquez Ureña, 1933: 325), caracterizado por su cadencia recursiva.

concretamente, en el cierre de la línea 27, «que una muchacha pálida», donde el pie mixto se diluye. Un proceso de asimilación parecido es el que afecta a la última cláusula, «y fotografiaban», un heptasílabo que, por influjo de «medían», se tiende a realizar con una diéresis tras la quinta sílaba (y fo-to-gra-fi-a-ban). Otra posible variante es la del verso de 19 sílabas en el que, intercalado entre heptasílabos, aparece un pentasílabo: «para seguir la pista | del expediente | que motivó el escándalo».

Son escasas las combinaciones con verso par; apenas hallamos unas pocas trazas residuales del octosílabo: en el tetradecasílabo del segundo verso («existe siempre un resquicio | por el que infiltrarse»), formado por un octosílabo y por otro verso par, un hexasílabo; en el sexto verso, de diecinueve sílabas («hay que buscar | remover continuamente | pilas interminables»), donde el final agudo —«buscar»— que precede a la primera cesura le añade una sílaba más al verso, y con dos secciones más, divididas en 8 y 7 sílabas respectivamente, en las que se impone la cadencia última del pentasílabo (el del adverbio «continuamente» y el del adjetivo «interminables»); y, finalmente, en la primera parte del verso 15 («el honorable trabajo | de los pulcros y rasurados ejecutivos»), donde el octosílabo se ve complementado por un tetradecasílabo perfectamente simétrico (oo óoooo óoooo óo).

Más rara es aún la presencia de versos pares en «Jane Jacobs tiene miedo»: queda circunscrita al primer verso («En el libro | *Nacimiento y decadencia* | de las grandes ciudades»), una línea susceptible de ser dividida en tres periodos de 4 + 8 + 7 sílabas —o, si se prefiere, en tres cláusulas de 4 sílabas cada una, seguidas de un heptasílabo—; y al cuarto verso («y de los ciudadanos | que han de estar vigilando | desde las ventanas | o lugares públicos»), formado por un alejandrino acompañado de un dodecasílabo simétrico. De hecho, las combinaciones sobre la base del alejandrino constituyen el armazón primario del poema. De los 27 versos que lo conforman, divididos aquí en dos bloques estróficos —el segundo de los cuales comprende únicamente los seis últimos versos—¹⁵, 17 se organizan a partir de una combinación de heptasílabos, dando lugar a nuevas variantes. Por ejemplo, líneas de 28 sílabas surgidas de la unión de dos versos alejandrinos, con un patrón acentual marcadamente trocaico que, en esta ocasión,

15 Hay un error de numeración y distribución tipográfica de los versos en la edición del poema que aparece en la *Poesía completa* (Goytisolo, 2011: 306-307), por lo que partimos aquí del texto de *Taller de arquitectura* (Goytisolo, 1995: 78-79).

Sus medidas son:

v. 16	7 + 14 (7 + 7)
v. 17	7 + 11 + 11
v. 18	14 (7 + 7) + 5 + 7
v. 19	14 (7 + 7) + 14 (7 + 7)
v. 20	9 + 14 (7 + 7) + 9
v. 21	14 (7 + 7) + 11

El polisíndeton se prolonga a lo largo de los versos, contribuyendo eficazmente a la fluencia del ritmo y a la sensación de caos y acumulación constante sobre la que se construye el poema, trasunto de la vida de esas miles de Jane Jacobs que viven «en el anonimato de las grandes y bellas capitales». Se pone asimismo de relieve el absoluto dominio de la serie impar, en combinaciones extensas de versos que, en el conjunto de la composición, van desde las diecinueve sílabas hasta las treinta y dos. Cabe precisar que los dos nombres propios que aparecen en el fragmento, el primero como parte de un heptasílabo: «o la misma Jane Jacobs» y el segundo de un endecasílabo: «recibió de la Rockefeller Foundation», se escanden según la pronunciación inglesa. El fragmento también es paradigmático de la polirritmia acentual, tan característica de la poesía de Goytisoló.

Obsérvese que la uniformidad del ritmo dactílico —acentuado en tercera y sexta sílabas— queda bruscamente interrumpida al llegar al primer hemistiquio del verso 17 («gracias como ella dice»), un heptasílabo mixto —acentuado en primera, cuarta y sexta sílabas— que corta el flujo lírico con el pie melódico de los dos endecasílabos siguientes («a la ayuda que en forma de una beca / recibió de la Rockefeller Foundation»), con los que el verso anterior comparte la distribución acentual en tercera y sexta sílabas. La quiebra coincide con un inciso, «como ella dice», con el que se acentúa tanto el componente irónico como el estilo informal, esa apariencia de oralidad, muy próxima a lo conversacional, que es una de las constantes del poemario¹⁷.

En los siguientes versos, el heptasílabo trocaico —que lleva los acentos en las sílabas pares— se ve, primero, momentáneamente suspendido por el adónico del verso 18 («son violadores»); y segundo,

17 El metro se pone, de hecho, al servicio de esa «retórica del prosaísmo» que intenta acercar el poema al lector cotidiano. *Vid.* un análisis de esta «métrica camuflada», en relación en este caso con la poética de Benedetti, en Mármol (2015).

por la alternancia tanto con el eneasílabo del verso 20 («y la seguridad precisa») como con el heptasílabo dactílico con el que se abre el 21 («policía auxiliar»). Se trata de una música prosaica. El isosilabismo y la polirritmia se ponen al servicio de un estilo aparentemente espontáneo, de una lírica embebida de intencionado prosaísmo, pero que en realidad está firmemente sujeta a la férrea estructura de la métrica clásica, sobre la que se construye la silva libre impar.

En la siguiente composición que analizaremos, «Hacia la autotopista», el heptasílabo aparece mayormente desgajado de su compuesto alejandrino. El endecasílabo tiene aún una mayor presencia que en el poema anterior. La composición se distribuye en un solo bloque estrófico, articulado en dos largas frases y con una organización tipográfica que alterna versos largos con otros más cortos, a modo de dístico. Las palabras se suceden sin interrupción alguna en el poema. Avanzan, como el sujeto lírico, con precipitación, como empujadas por una fuerza motriz que las impulsa hacia adelante. El polisíndeton vuelve a tener, especialmente en la segunda parte de la composición, un importante papel como elemento dinamizador del ritmo. Destaca la gran abundancia de tiempos verbales. Sirvan de ejemplo los siguientes versos (vv. 27-42):

Así otra vez dejas tu cuarto pues y desayunas	(11 + 5)
y procuras silbar y sonreír	(11)
y caminas cuidando no pisar en las juntas del bordillo	(7 + 11)
y bajas a saltitos la escalera del metro	(7 + 7)
que con su vaho te lleva a la gran explanada de los aparcamientos	(7 + 7 + 7)
a la ilusión que es tu ataúd coupé	(11)
y ya estás al volante y empiezas sorteando varios pasos	(7 + 11)
y vas hacia la cálida autopista	(11)
que te ofrece su amor y los emblemas y rostros y dibujos	(11 + 7)
de las marcas que usas o conoces	(11)
y has prendido la radio y pisas ahora a fondo pues que sientes	(7 + 11)
el aire y la dulzura del otoño	(11)
mientras los postes de la luz y los arcenes se abren	(9 + 7)
delante del motor y continúan	(11)
y ciñes una curva y adelantas bellísimos camiones	(7 + 11)
hecho un objeto tú a ciento setenta	(11)

Las líneas poéticas del fragmento oscilan entre las once sílabas de la mayoría de versos pares y las veintiuna de la línea 31, formada por tres hemistiquios heptasilábicos. Los otros dos versos que se apartan de la regular combinación de la silva clásica son el 27 («Así otra vez dejas tu cuarto pues | y desayunas») y el 39 («mientras los postes de la luz | y los arcenes se abren»), ambos de 16 sílabas, fruto de

la unión, en el primer caso, de un verso de once sílabas con uno de cinco y, en el segundo, de un verso de nueve sílabas con uno de siete. Los restantes versos impares del fragmento son combinaciones de endecasílabos y heptasílabos como las que ya se han visto en ejemplos anteriores.

Hay una serie de casos en los que se mantiene la lectura endecasilábica en el enlace de los encabalgamientos; fijémonos, si no, en la siguiente muestra: «que surgen y que imponen | *su estricta y cegadora / realidad* en todas partes ahora mismo» (vv. 5-6); «porque tú sabes que los utensilios | *y palabras que lanzan / de continuo* almacenes | y fábrica y T.V.» (vv. 11-12)¹⁸. La unión de los segundos hemistiquios heptasílabos con la primera cláusula del verso siguiente forma en ambos casos un periodo endecasílabo. Es lo que hemos venido a denominar un proceso de superposición métrica¹⁹. Como se puede apreciar, no se 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 poema intervienen por igual ambos factores: el que viene determinado por los límites del verso y, por tanto, por la obligatoriedad de respetar la pausa versal (cfr. Alarcón Castañer: 1993: 141-155); y el que viene determinado por las relaciones sintagmáticas, que son, en definitiva, las que nos ayudan a establecer las pausas que dividen las diferentes unidades de significado; más aún, si cabe, en un verso que prescinde

18 La cursiva es nuestra.

19 Adoptamos aquí un concepto, el de *superposición métrica*, al que se ha acudido en ocasiones en el estudio musicológico para referirse a la amalgama de diferentes tipos de compases complementarios en una misma secuencia rítmica. El análisis, desde el punto de vista métrico, del encabalgamiento y de las pausas internas nos revela que el verso, además de poseer una estructura rítmica unitaria, puede extender, como de hecho hace, su radio de influencia hacia otras unidades subsecuentes, dándose un procedimiento de imbricación rítmica. A esto llamo *superposición métrica*. No se trata de un fenómeno exclusivo, claro está, del verso libre, sino inherente al propio encabalgamiento, como consecuencia del impulso rítmico que nos impele a completar la unidad de sentido en el verso siguiente. He ahí donde la pausa interna mayor relevancia adquiere. Es un proceso en el que percibimos dos unidades rítmicas simultáneas, la versal y la sintáctica, y su importancia en el texto dependerá del estilo propio de cada poeta. En Goytisolo, máxime en sus silvas libres, donde la presencia del encabalgamiento es tan significativa, es un recurso esencial y, por lo tanto, ineludible a la hora de acometer el estudio rítmico de su verso. M.^a Victoria Utrera también alude a este tipo de solapamiento métrico (2003: 323); otros autores acuden al concepto de «barra diagonal» para definir el mismo fenómeno (cfr. Utrera, 2014: 202-205).

casi por completo de marcas ortográficas, como es el de Goytisoló²⁰. Obsérvese cómo, en el primero de los dos ejemplos, se producen fenómenos como la sinéresis (en «ahora»), característicos de la lengua hablada²¹; o cómo, en el segundo ejemplo, las tres sílabas de las siglas «T.V.» intervienen en la configuración de la última parte del alejandrino. Son versos de una acompasada proporción interna: el primer endecasílabo («su estricta y cegadora realidad»), agudo, de tipo heroico —acentuado en segunda, sexta y décima sílabas—, es equilibrado y uniforme. Por efecto del encabalgamiento, se imbrica con el sexto verso («realidad | en todas partes | ahora mismo»), un endecasílabo melódico —con los acentos en tercera, sexta y décima sílabas—, trimembre, mucho más flexible y que mitiga su impulso inicial a medida que va acercándose la pausa que precede al último periodo: «ahora mismo». En el segundo ejemplo, el endecasílabo melódico que se forma por superposición («y palabras que lanzan de continuo») se solapa con el primer hemistiquio del verso duodécimo («de continuo almacenes»), un heptasílabo dactílico que, al igual que el endecasílabo, se apoya en los acentos de tercera y sexta sílabas. Esta simetría acentual contribuye sin duda a atenuar el efecto del encabalgamiento abrupto. Veamos, por último, el alejandrino del verso 12 en su conjunto: «de continuo almacenes | y fábrica y T.V.», con sus dos heptasílabos perfectamente bímembres —ambos de 4 + 3 sílabas y unidos en el centro por la sinalefa—, el primero dactílico y el segundo, rítmicamente marcado por la reiteración de la copulativa, trocaico.

Mayor presencia tienen las combinaciones con versos de cinco y nueve sílabas en la siguiente silva libre de *Taller de arquitectura*, «Fuera», una de las más breves del libro. Destacan aquí las modalidades pentasilábicas, sobre todo en combinación con el heptasílabo:

-
- 20 «Mediante el encabalgamiento, se prolonga el sentido en el verso siguiente, y la materia fónica versal sufre algunos cambios: disminuye mucho la pausa versal (aunque no se suprima, en las buenas dicciones), y como compensación se produce un tonema inesperado, de suspensión en el verso: de su sentido y de su sonido» (Paraíso, 2000: 99). Para el concepto de tonema, véase Navarro Tomás (1966: 69-71). En relación con la pausa, véase Clara I. Martínez Cantón (2019: 55-81).
- 21 Es corriente en los poemas de Goytisoló la lectura en dos únicas sílabas de la palabra «ahora». De hecho, la sinéresis se evidencia como un fenómeno generalizado. Se impone, en este sentido, una lectura relajada del texto, esencial en la construcción del ritmo poemático. Este no es sino un indicio más del carácter oral, próximo a lo conversacional, de una gran parte de su poesía.

«Si te despiertas | por la noche gritando / y no puedes recordar | lo que has soñado» (vv. 4-5)²²; como hemistiquio de un decasílabo compuesto: «porque el espacio | será tu tumba» (v. 15); o unido a un verso endecasílabo: «es quizás porque | tu subconsciente se asomó al espacio» (v. 6).

Pero las dos composiciones que presentan un mayor número de modalidades son sin duda «Manifiesto del diablo» y «Las buenas maneras», que configuran la cuarta y la quinta sección del libro, respectivamente. «Manifiesto del diablo» es un largo poema de 185 versos organizados en 18 estrofas irregulares. A pesar de su heterometría, el ritmo es eminentemente impar, con un predominio claro de los versos de once y siete sílabas. Solo se aprecian algunos octosílabos y hexasílabos en unos pocos versos, mayoritariamente compuestos²³. En el poema se constatan nuevos casos de superposición métrica, ahora en torno a la estructura rítmica del dodecasílabo. Por ejemplo, en los versos 11 y 12, donde sobre la reiteración de la cláusula hexasílábica aguda se construye una estructura de doce sílabas: «La sociedad humana no es un conjunto | *más que en el papel / en la realidad* / no es ni siquiera un conjunto de conjuntos» (vv. 11-13). Véase la simetría que mantiene la última parte del verso 11 con el verso 12 y cómo, en conjunto, ambos períodos, en este caso sintácticamente independientes, forman un dodecasílabo compuesto. En la confluencia entre los versos 32-33 y 34-35 se puede apreciar un fenómeno similar de solapamiento²⁴:

y las viejas familias tiemblan	(9)
cuando ven a sus hijas disfrazadas <i>y moviéndose</i>	(11 + 4)
<i>al ritmo salvaje</i> del tambor y la droga	(6 + 7)
y se ensayan por todas partes <i>nuevos tipos</i>	(9 + 4)
<i>de grupo o de comuna</i>	(7)

-
- 22 En el ejemplo, la conjunción que inicia el quinto verso es absorbida por la última vocal del verso precedente (sinafia), manteniéndose, por efecto del final agudo, el ritmo heptasílábico y, en este sentido, la simetría especular que aúna a ambos versos (5 + 7 / 7 + 5).
- 23 Y muy excepcionalmente en verso simple. Además del hexasílabo del verso 12, que analizaremos a continuación, son tres los casos con octosílabo: «y de nada han de servirnos» (v. 76), «templos o supermercados» (v. 104) y «al tiempo que los educa» (v. 159).
- 24 Lo señalamos en cursiva. En la edición de la *Poesía completa* (Goytisolo, 2011: 317 y ss.) se produce un error de numeración a partir del verso 30.

Enmarcados entre el primer eneasílabo y el último heptasílabo del fragmento (vv. 31 al 35), los tres versos centrales, el primero de 15 sílabas y los dos restantes de 13, organizan sus encabalgamientos en torno a una estructura métrica decasilábica («y moviéndose al ritmo salvaje») y otra endecasilábica («nuevos tipos de grupo o de comuna»). Los pilares de estas tres líneas se sustentan en períodos métricos impares: de 11 sílabas en el verso 32 («cuando ven a sus hijas disfrazadas»); de 7 sílabas en el verso 33 («del tambor y la droga»); y de 9 sílabas en el verso 34 («y se ensayan por todas partes»). Este procedimiento se evidencia aún más en los versos 83 y 84 («y el planeta / controlando y previendo»), donde el endecasílabo ha quedado escindido en dos versos independientes de 4 y 7 sílabas, respectivamente.

Los versos de 5, 7, 9 y 11 sílabas se combinan entre sí, en líneas que van de las 10 sílabas del decasílabo compuesto a las 20 del verso de 9 + 11 sílabas. En algún caso concreto, incluso como verso de cláusulas rítmicas: «también podemos | pensar un poco | en los que aún | estamos solos» (v. 72); de pentasílabos trocaicos en este caso, concretamente. La prevalencia de la serie impar se llega incluso a notar al escandir los años. Fijémonos, si no, en el verso al que aludíamos antes, el más largo de «Manifiesto del diablo sobre la arquitectura y el urbanismo» («como los de 1936, 1929, 1910, 1871, 629 o 211 antes de Cristo»), en el que, después de las primeras 4 sílabas («como los de») —cinco tiempos, por efecto del final agudo—, el recuento silábico se ajusta a una combinación de dos metros impares: «1936», «1929», «1871» y «211 antes de Cristo» son eneasílabo, mientras que «1910» y «629» son heptasílabos. O en el verso 173 del poema, que se forma a partir de la unión de un alejandrino y de un endecasílabo galaico antiguo escrito en números: «manifiesto del diablo | que se fecha en París | en 1975».

La misma exuberancia métrica se constata a lo largo de las 107 líneas que componen «Las buenas maneras». Absoluto predominio del verso heptasílabo, independiente o como hemistiquio de un alejandrino, y del endecasílabo, mientras los versos de cinco y nueve sílabas hacen las veces de contrapunto rítmico. El término foráneo queda perfectamente integrado en el entramado métrico. La composición se inicia con un heptasílabo dactílico en el que se recurre a la voz latina: «Porque nihil novo ex novo». También se introducen galicismos, en este caso para referirse a un famoso vino francés: «junto con la última botella | de su mejor bourgogne» (v. 68); el préstamo cierra aquí el heptasílabo mixto con un final agudo. El verso viene

precedido de un eneasílabo de canción, con el que el heptasílabo comparte ese primer acento en la cuarta sílaba.

Además del alejandrino, el poema contiene otros metros compuestos: por isostiquios de cinco sílabas, en «que no hay reservas | ni de dinero | *ni de materias primas / ni de nada*» (vv. 23-24), conformándose en este caso un decasílabo trocaico, en un verso en el que de nuevo podemos constatar la formación de un endecasílabo en el período transicional del encabalgamiento, entre la segunda parte del verso 23 —un heptasílabo mixto— y el verso 24, un tetrasílabo; por isostiquios de seis sílabas, en forma de dodecasílabos compuestos, como en la primera parte del verso 29 («somos una vieja civilización»), o en el verso 57, un dodecasílabo trocaico acentuado en las sílabas impares: «el del heredero | de la casa en ruinas»; y finalmente, por hemistiquios heterométricos²⁵, como en la unión de la segunda parte del verso 29 con el hexasílabo del verso siguiente («Somos una vieja | civilización | *un viejo continente / un viejo país*»), formando un dodecasílabo de 7 + 5 —o dodecasílabo de seguidilla—²⁶, también agudo, como el primero²⁷; o en «de tener que cumplir un papel | que es una obligación histórica», un verso de diecinueve sílabas terminado en palabra proparoxítona y que está prácticamente todo él compuesto de cláusulas trisilábicas, agudas todas, excepto la última: «de tener | que cumplir | un papel | que es una (ò)- | bligación | histórica»²⁸. Obsérvese que, en estas últimas composiciones, los metros que en la primera parte del libro habían venido configurando el entramado rítmico de los textos son sometidos a un mayor proceso de reelaboración.

-
- 25 O heterostiquios, según la nomenclatura de R. de Balbín, para designar cada uno de los hemistiquios desiguales de un verso (cfr. Domínguez Caparrós, 2016: 200).
- 26 El último hemistiquio pasa a ser de cinco sílabas por la sinafia entre «continente» y «un».
- 27 Y aunque es una de las pocas estructuras métricas del poema escrita sobre la base del verso par, cabría añadir que ambos dodecasílabos, que en conjunto forman un verso trimembre (12 + 7 + 5), pivotan sobre el heptasílabo central.
- 28 Hemos marcado el acento secundario en la primera sílaba de «obligación» porque consideramos que este se desplaza, de la segunda sílaba a la primera, por influencia de las cláusulas agudas precedentes.

RIMA

La opinión generalizada de que en el verso libre se deshacen todas las «rígidas imposiciones de la métrica tradicional», incluida la rima, ha motivado, en parte, la falta de interés de la crítica especializada hacia esta cuestión (cfr. Márquez, 2001: 338). Los llamados «detractores del verso libre» han llegado incluso a negar la existencia de la rima o el ritmo en este tipo de composiciones²⁹. Ciertamente, la rima, como ocurre con el metro o con la pauta acentual —lo hemos venido viendo a lo largo de la primera parte—, tiende en el verso libre a apartarse de la estricta rigidez de la preceptiva clásica, incluso a convertirse en un recurso expresivo esporádico. Sin embargo, en muchos poemas versolibristas el metro sigue encontrando un importante apoyo rítmico en ella: es una rima atenuada, pero que no ha perdido su función rítmica en el texto³⁰. Como apunta Domínguez Caparrós, es a un tiempo un fenómeno rítmico y eufónico que ayuda a percibir la segmentación poética (1997: 1).

Rasgo común a toda la poética goytisoliana, en las silvas libres de *Taller de arquitectura* la rima es asonante. Es, sin embargo, de los poemarios en que menos se deja ver. En pocos casos es tan evidente como en la segunda estrofa de la decimocuarta composición de «Sinopsis Helicoidal»:

29 Entre los menos moderados está Bousoño, que admite solo el ritmo: «el verso libre no tiene rima, pero ritmo no le falta» (1977: 302). Entre los que reconocen una presencia, aunque sea esporádica, de la rima en el verso libre, están Baehr: «no hay que fijarse tanto en la ausencia de rima, como en la variedad métrica de los versos, y también en el aprecio superior en que se tiene a la asonancia frente a la consonancia» (1970: 80); López Estrada: «el desbordamiento de la rima no fue total, pues en algunos casos aparece su uso en la poesía libre, con un aprovechamiento de nuevos efectos rítmicos» (1983: 74); o Navarro Tomás: «Debe advertirse que la versificación libre no excluye de manera sistemática la presencia ocasional de cualquier metro común ni aun de la rima o la estrofa, cuando por accidente se produzcan o la ocasión las requiera [...] La proporción de tales casos, que en la versificación semilibre actúa como tónica dominante, se reduce aquí, por el contrario, a manifestaciones escasas y aisladas» (1983: 455); en Miguel A. Márquez (2001: 338).

30 No me estoy refiriendo a lo que se ha venido a llamar «rima libre» y que consiste en una combinación, más o menos sistemática, de rimas asonantes y consonantes (cfr. Manresa González, 2018), sino a una rima eminentemente asonantada, mucho más sutil, y que en este tipo de verso libre define en gran medida los límites entre lo poético y lo hablado. *Vid.* el artículo de Juan Frau (2011), donde defiende el papel de la rima como elemento constituyente del metro.

Yo solía pasearme por las *calles*
 miraba a las muchachas los *tranvías*
 me sentaba en los *parques*
 contemplaba los cruces de grandes *avenidas*
 y estudiaba el aspecto de grandes edificios
 sus proporciones y su *simetría*.

Obsérvese que en los versos pares se mantiene la asonancia *í-a* y, en los impares, excepto en el quinto, que queda suelto, la asonancia *á-e*. Pero la primera se inicia realmente en una posición interna, al comienzo, con un pretérito imperfecto, «solía». Este tipo de reiteraciones de tipo fónico, que *stricto sensu* no constituyen rima por no hallarse ni a final de hemistiquio ni a final de verso, contribuyen sin embargo muy activamente en la configuración rítmica del poema. Obsérvese, si no, los apoyos consonánticos que ofrecen las formas verbales de la primera conjugación al inicio de los siguientes cuatro versos: «miraba», «me sentaba», «contemplaba» y «estudiaba». Con todo, y por razones de espacio, nos limitaremos a señalar los casos de rima, apuntando las modalidades que con más frecuencia aparecen en el poemario y poniéndolas en relación con la estructura métrica de la silva.

La asonancia en *Taller de arquitectura*, pese a ser un recurso disperso, adopta numerosas disposiciones. La más frecuente es la que combina la rima interna y la final. La hallamos tanto en las composiciones métricamente más cercanas al esquema de la silva clásica como en las que presentan un mayor número de variedades de métrica libre. Así, en el segundo poema de «Sinopsis helicoidal» (vv. 7-8):

empezó a *insolentarse* y pelear y armar ruido
 y también *figonear* y *preguntarse*

Y en la primera estrofa del duodécimo poema de esta misma composición (vv. 1-4):

Escuchad: estos hombres ya *olvidaron*
 que la tierra fue suya como el agua o el aire
 y no quedan señales ni *contratos* de su antiguo dominio
 que no hayan *caducado*.

También en textos con líneas poéticas más largas, como «Jane Jacobs tiene miedo» (vv. 44-48):

páginas de un *diario*
 como asesino o víctima como ladrón o como *despojado*
 y es este miedo oscuro y poderoso el verdadero y gran
 culpable
 que une y que separa
 a hombres lobo y *rebaño* que llenamos ciudades y ciudades
 y *barrios*

Y «Dos hombres tumbados en el césped» (vv. 35-39):

que nos pagaba mal y *pretendía*
 que pasaran por suyos nuestros hermosos sueños.
 Y mientras yo *escribía* los planos y delirios
 y los espacios de la arquitectura
 Manolo dibujaba palabras nunca *dichas*

Otros esquemas de rima que alternan con este son los siguientes:

- Rima idéntica, tanto en posición interior como a final de verso. No se puede obviar su carácter expresivo y su intencionalidad estilística. La vemos, por ejemplo, en «Fuera» (vv. 1-3, 12):

La vida está en el *espacio*
 el tiempo está en el *espacio*
 y fuera del *espacio* nada existe.
 [...]
 Eres un extranjero en el *espacio*.

En «Un diagnóstico claro» (vv. 16-17), uno de los poemas con más presencia de rima asonante:

y oyen *gritos*
 espeluznantes *gritos*

O en «Manifiesto del diablo sobre la arquitectura y el urbanismo» (vv. 11-13):

La sociedad humana no es un *conjunto* más que en el papel
 en la realidad
 no es ni siquiera un *conjunto de conjuntos*

Se trata, en este último caso, de una rima desplazada. Véase en algunos ejemplos de asonancia (vv. 160-161, también de «Manifiesto del diablo»):

Este es un tipo de rima frecuente, semejante a la leonina, pero en asonante; lo vemos en «En el Xanadú» (vv. 66-67), en dos versos tipográficamente separados que forman en conjunto un endecasílabo:

para tanta *certeza*.
 Estad *alerta*

En «Hacia la autopista» (v. 3), donde se da además una rima parcial consonántica entre «rodeado» y «seguido» y un efecto de eco que viene propiciado por la reiteración del participio («rodeado cortejado seguido»)³¹:

si te ves *rodeado cortejado seguido* a cada *rato*

En «Manifiesto del diablo» (v. 149), en un verso de 7 + 11 sílabas:

todos los *ciudadanos* de un mundo en movimiento *acelerado*

O en «Dos hombres tumbados en el césped» (v. 8), en un ejemplo en el que la reiteración fónica se inicia ya en el verbo:

se *prolonga* en tu *ropa* o en tu silla *gótica*

• Una última variante, la rima con esquema *a, Ø, Ø, a*; véase, por ejemplo, en «Petitorio para que dejen regresar un ratito desde el tiempo al arquitecto don Antonio Gaudí» (vv. 1- 7):

Díganle al hombre de cabellos *blancos*
 que se detenga que regrese
 no le dejen seguir
 con frío y pantalones mal *planchados*
 y un sorbo de café
 por triste desayuno
 como asilado de otro tiempo *párenlo*

Las diversas modalidades de rima que hallamos a lo largo del libro nos permiten apreciar la estrecha relación que este fenómeno fónico mantiene con la estructura métrica. Destacando algunas palabras clave del texto, el poeta construye una red, tanto rítmica como semántica, que es uno de los apoyos fundamentales de la silva libre en el libro.

31 Sigo para el concepto de rima parcial consonántica a Balbín.

ALGUNAS CONCLUSIONES A LA VISTA DE LO EXPUESTO

El estudio formal de las composiciones de *Taller de arquitectura* nos revela algunas de las claves del quehacer compositivo de Goytiso, las de su poesía menos lírica. Como se ha podido comprobar al hilo de estas páginas, el tono narrativo —casi profético, en ocasiones— del libro se sustenta sobre una sólida estructura métrica. La polirritmia se identifica con los modos de la oralidad, con el ritmo de lo hablado y del lenguaje coloquial. El poeta prescinde de la musicalidad de la cláusula invariable, de la cadencia sonora demasiado evidente, pero lo hace, eso sí, sin renunciar a la forma métrica, y mediante un uso magistral del encabalgamiento y de las pausas internas; estas últimas, como hemos visto, atenuadas por la supresión de la coma. La rima, aunque ocasional, constituye, en sus múltiples variantes, un firme apoyo del ritmo impuesto por la silva. El empleo de este tipo de versificación en *Taller de arquitectura* responde a un deseo de espontaneidad, a la transcripción directa de un pensamiento reflexivo —en torno a la relación del hombre y la ciudad—, dirigido hacia la experimentación rítmica y que encuentra su máxima expresión en la silva libre impar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN CASTAÑER, Pablo (1993). «Evolución de la transgresión de la pausa versal en la poesía española. Verificación estadística», *Cauce*, 16, pp. 141-155.
- BAEHR, Rudolph (1970). *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- BASSAGODA, Roger (1947). «Del alejandrino al verso libre», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XVI, pp. 65-113.
- BELIC, Oldrich (2000). *Verso español y verso europeo: introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- BOUSOÑO, Carlos (1977). *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.
- CAVALLO, Susana (1987). *La poética de José Hierro*, Madrid, Taurus.
- (1988). «Consonancia y disonancia: el virtuosismo prosódico de José Hierro», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV, pp. 291-309.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1973). *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1997). «La rima: entre el ritmo y la eufonía», *Eutopías. Documentos de Trabajo*, 175, pp. 1-20.
- (2007). «Métrica y poética en José Hierro», en *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al Prof. Fernando González Ollé*, eds. C. Saralegui Platero y M. Casado Velarde, Pamplona, EUNSA-Gobierno de Navarra, 2002, pp. 403-419; versión ampliada en *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, UNED, pp. 49-63.
- (2016). *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Salvador (1967). «Forma y sustancia líricas», en VV.AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 45-54.
- FRAU, Juan (2011). «Rima y estructura del metro», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 9, pp. 83-98.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2001). «Versolibrismo y regularidad métrica: la forma “libre” de Juan Ramón Jiménez», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, pp. 251-268.
- GOYTISOLO, José Agustín (1995). *Taller de arquitectura*, Barcelona, Lumen.
- (2011). «Taller de arquitectura», en *Poesía completa*, eds. Carme Riera y Ramón García Mateos, Barcelona, Lumen, pp. 257-333.

- GRANADOS, Pedro Felipe (2003). «Aproximación a Luis Cernuda en tres poemas», en *Cultura, economía y desarrollo en Lorca en el alba del siglo XXI*, ed. José Luis Molina, Murcia, Universidad de Murcia.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1933). *La versificación española irregular*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Hispánica.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1967). «La métrica nueva», en VV.AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 95-119.
- (1983). *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- MANRESA GONZÁLEZ, Carlos (2018). «Rimas en libertad: apuntes para un estudio de la rima libre o mezclada en la poesía cubana contemporánea», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 16, pp. 113-148.
- MÁRMOL, Carlos (2015). «Formas de prosaísmo lírico: Benedetti, el coloquialismo y la métrica camuflada», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 13, pp. 129-153.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2001). «La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre», *Hispanic Review*, 69, 3, pp. 337-353.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2019). «El silencio del verso. La pausa y sus implicaciones métrico-estilísticas», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 17, pp. 55-81.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1996). *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1966). *Manual de entonación española*, México, Colección Málaga; Barcelona, Labor, 1974.
- (1983). *Métrica española*, Madrid, Labor.
- PARAÍSO, Isabel (1985). *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.
- (2000). *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros.
- RIERA, Carme (1991). *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo*, Barcelona, Anthropos.
- y Ramón GARCÍA MATEOS (2011). «Aparato crítico», en José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, pp. 843-1077.
- UTRERA, M.^a Victoria (2003). «Ritmo y sintaxis en el verso libre», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 1, pp. 303-334.
- (2010). *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, CSIC.
- (2014). «Carta a mi madre de Juan Gelman», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 12, pp. 195-209.
- VV.AA. (1967). *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.