CIFRA FORMAL Y DODECASÍLABO ASIMÉTRICO EN LA POESÍA DE LOS 50. A PROPÓSITO DE LOS *VERSOS PARTIDOS* EN LA EDICIÓN CRÍTICA (2009) DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

Antonio Armisén
Universidad de Zaragoza

Si hemos de felicitarnos hoy por la publicación de la *Poesía completa* de José Agustín Goytisolo, edición realizada por Carme Riera y Ramón García Mateos (Barcelona, Lumen, 2009), auspiciada por la *Cátedra José Agustín Goytisolo* de la Universidad Autónoma de Barcelona, quizá sea así mismo oportuno evaluar con intención crítica alguno de sus resultados circunstanciales, opciones formales, aportaciones implícitas y secuelas directas.

Revisamos temas de métrica y composición, con frecuencia descuidados incluso en tratados y estudios especializados, que han de ayudarnos a entender, con el pensamiento teórico y el lenguaje, las formas poéticas de la poesía del siglo pasado.

Respetando la declarada, peculiar voluntad del poeta de reeditar su obra libro por libro, con la intención rigurosa de recoger ahora sus correcciones y variantes, la nueva edición se convierte en texto útil, de general referencia; esperado por los lectores interesados e inexcusable para estudiosos de su poesía. Estamos, pues, de enhorabuena.

La decisión de presentar estas notas métricas tiene su origen directo en causas próximas o razones que no quiero eludir. Las tomo ahora como declarado punto de partida.

La primera, filológica y más sustantiva, tiene que ver con mi sorpresa al constatar lo que considero un error no menor de la edición crítica mencionada. La numeración de versos de muchos de los poemas de José Agustín Goytisolo en la trabajada edición que comento es a todas luces rigurosa, regular y sistemáticamente errónea. La opción de numerar como dos, tres o cuatro versos distintos los que visualmente se presentan como *versos partidos*[1] modifica arbitrariamente tanto el número de orden como el total de versos en muchos poemas.

Pero en trabajos anteriores, he planteado ocasionales interpretaciones simbólicas del número de versos en la obra de J. A. Goytisolo –lo veremos pronto–, en la de J. Gil de Biedma y en la de otros poetas. Al menos las referidas a integrantes del llamado *grupo de Barcelona*, no lo dudo, son lecturas conocidas por la coautora de la edición, estudiosa desde hace años de esos mismos textos.

I.- Forma cifrada y número de versos

Las propuestas numéricas de [1991] 1996 y 1999 sobre "El señalado" de Goytisolo, ampliadas en 2001 a la composición «en renglones contados» de "El juego de hacer versos" (1962), poema 33 y cierre del (quizá) en algún momento *fechado proyecto* de *Moralidades* (carta a Juan Ferraté: 6/4/1962), comentan reiteradamente los treinta y tres versos del poema de *Salmos al viento* en la edición de 1973[2].

Como dije, no creo que Goytisolo busque en ese texto una sátira personal de referente único, aunque es fácil verificar que el epígrafe, los primeros versos y su

1.- Al menos desde la poesía de Darío, parece un caso claro. *Infra* n. 8. Sin embargo, la información más pertinente no ayuda demasiado. Sobre el *verso partido* y su condición unitaria *vid.* Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou (2005) *Manual de Métrica Española*, Madrid, Castalia: 59 ss. Pese a su escasa atención a la poesía de los 50, interesado en la disposición lineal es aproximación espacial que, confirmando la condición unitaria del verso, describe y explica López Estrada, Francisco (1969) *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos: 116-126 y 136-168. Domínguez Caparrós, José (2007) *Diccionario de Métrica Española*, Madrid, Alianza Editorial, no va más allá (págs. 218 y 219) de enviar a lo que sobre *Línea poética diseminada* y *Línea poética escalonada* dice López Estrada. Sobre la tipografía de la línea poética, véase Utrera Torremocha, Mª Victoria (2001) *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros: 197-198.

2.- Desde 1991 sostengo la tesis de la voluntad simbólica original de los 33 poemas de la primera edición de *Moralidades* (Mexico, Mortiz, 1966), número después erradicado y evitado por el propio autor. Tanto mis propuestas de lectura numérica de "El señalado" de J. A. Goytisolo (*Salmos al viento*, Barcelona, Ocnos, 1973) como las de otros textos de Jaime Gil en *Moralidades* se inician con la comunicación de Armisén, Antonio (1991) "Sobre [Nietzsche y Jung...] «*Barcelona ja no és bona*...» y la estructura inicial de *Moralidades*" (1996) *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, vol. I: 149-175. Como después he revisado y ampliado esas lecturas será oportuno dar referencia de otras publicaciones posteriores: *vid.* Armisén, Antonio (1999) *Jugar y leer. El Verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza: 28-30; 43-46; sobre "El señalado" y *Moralidades*, *vid.* pág. 49, nn. 62 y 64; ampliado en 182-188 y n. 172; también (2001) "Lecciones, lecturas y juegos *según sentencia del tiempo*. Aspectos de lo lúdico en la poesía de Jaime Gil de Biedma", *Voz y letra*, XII/1: 99-101, n. 20, y 104 y 124-125; con su complemento (2005) "Clásicos y modernos. Notas barcelonesas sobre Hölderlin, Heidegger y Lukács en la poesía de Jaime Gil de Biedma" en (2007) *Pensamiento Literario Español del Siglo XX, 1*, Zaragoza, Colección Trópica, Anexos de Tropelías, 12: 7-41; sobre la oda, véase en este último trabajo las págs. 14 a 25.

número total confirman la condición del *señalado* como "hijo de Dios" («...y son sus días / continuo sobresalto, huída y evangelio», vv. 2-3). El v. 33, alejandrino final exento, destaca desde 1973 con la cifra numérica ese mismo referente simbólico en el cierre formal del poema: «El señalado sabe que el futuro es su imperio». Lo entiendo, pues, motivo o clave dominante en la cruda parodia del intelectual tapado y poeta del momento. Es el mismo texto de 33 versos no numerados que Riera editaba en José Agustín Goytisolo, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2001.

Tal y como el poema subraya repetidamente, la condición de homosexual interesado en «todas las facetas de la cultura griega», asiduo visitante de los *lugares de erudición* (mingitorios incluidos)... es rasgo destacado en la sátira, destinado a su reconocimiento por los lectores. El lector interesado puede ver otros detalles en la bibliografía citada.

Según he apuntado, los indicios que hacen sospechar referentes o modelos vivos parecen varios, trabajados e insistentes. Reconocer los 33 versos desde la edición de 1973 (Barcelona, Ocnos) es solo un dato más, que viene a confirmar numéricamente lo que el propio texto declaraba en su primera publicación por el Instituto de Cultura Hispánica, 1958. Y conocer la nómina de consejeros de la colección en que se reedita corregido, quizá, ayuda hoy a leer mejor cuestionables desajustes interpretativos del cauteloso prólogo de Castellet.

En lo referido al caso de la poesía de Gil de Biedma, desde la misma fecha de 1991, 1996 *et al.*, mis propuestas se refieren a los 33 textos de la primera edición de *Moralidades* (Mexico, Joaquín Mortiz, 1966). Dato mencionado en las primeras líneas de la reseña publicada por Joaquín Marco (*Destino*, diciembre, 1966; reed. *Ejercicios literarios*, Taber, 1969: 405-411), era pronto conocido por numerosos lectores. Según anoté en [1991] 1996, Jaime Gil evitará desde 1969 esa cifra en sucesivas ediciones, modificando el número de textos. *Vid. Jugar y leer* 1999: 49, nn. 62, 64; y 182-188; revisado en Armisén, 2001: 104 y 124-125.

También comenté en 1991 los 39 versos obligados de la sextina "Apología y petición" (1960) que leo desde entonces como exorcismo político y numérico (1996, *Actas*...: vol. I, 171-173; después Armisén 1999: 43-46; y 2001: 103-104 y n. 20). En su *commiato* final (vv. 37-39) se pide formalmente la expulsión de España de los demonios que la poseen desde el 36. La sextina propone en esta ocasión una *forma orgánica* que (*trabajando con red, sic*) burla la censura y, sobre todo, supera las limitaciones propias de la *forma mecánica* recuperada. Los comentarios de Jaime Gil en su conferencia de Santander confirman tanto esta lectura como su decidida voluntad de *no explicar el texto*. Como veremos, ese ejercicio cifrado tiene antecedentes en su propia poesía desde 1956.

En el caso de "*Barcelona ja no és bona* o mi paseo solitario en primavera" (*Cuatro poemas morales*, 1962; *Moralidades*, 1966) la lectura numérica se refiere desde 1991 (1996: 161; y 1999: 30) al verso 31 «–y eso que ya a mis años» que leo considerándolo cifra de la edad exacta del poeta (nacido el 13 de Noviembre de 1929) cuando en la primavera/verano de 1961 compone su dionisíaca y política *fábula de identidad*. Pero numerar separadamente los componentes de sus *versos partidos* anularía esa lectura; por no decir que, a los ojos del lector confiado, mi silencio podría convertirla después en absurda, errónea a todas luces. No creo que sea ese el caso. Integrar datación precisa y cifra formal biográfica en la escritura de una revisión poética, crítica, histórica y realista no tiene nada de impropio, excepcional o inverosímil en esas fechas.

La equivocada numeración de versos de la edición de 2009 (en adelante *Pc...*) transforma directamente en infundadas o absurdas propuestas de interpretación hasta la fecha no cuestionadas. Pero ese error y esa omisión no son tampoco caso aislado o único. Tal como cabe reconocer e iremos viendo, llueve sobre mojado (Armisén 2001: 102, n. 26; 2007: 19-22). No todos los silencios son iguales. La retórica de los silencios en la erudición universitaria daría para más de un libro.

Y, sobre todo, el error en la numeración tiene consecuencias directas graves en lectores presentes y futuros que es necesario evitar. Sí diré, para superar equívocos, que la obra poética de Jaime Gil publicada por Carme Riera ([1998] Barcelona, Lumen) se imprimió sin numeración de versos.

El número de versos es forma de composición medida, accesible en el caso de la poesía breve moderna. Algunos escritores lo reconocen como forma intencional directa o indirectamente. Y pienso ahora también en la afirmación de Jaime Gil acerca de la casi regular conciencia del número de versos de sus poemas desde el proyecto inicial[3]. Alterar sin razón su número deturpa siempre el texto. Poetas interesados en la composición formal han hecho uso de esa posibilidad desde hace siglos.

Lo confirmaremos con la obra de los poetas que comentamos. Su presencia en los textos de *Salmos al viento*, libro integrado como es sabido por doce poemas, y en la escritura de Goytisolo, elegíaca unas veces e irónica en otras, resulta probable; en algún caso particular me parece funcional y evidente.

La silenciosa opción de los editores en 2009 resulta más difícil de entender cuando advertimos que las ediciones anteriores publicadas por Carme Riera de poemas de José Agustín Goytisolo, Barral o Gil de Biedma se publican sin numeración de versos,

3.- Lo ha dicho en varias entrevistas: Galán, J (1978) *La estafeta literaria*, 632, 15/3/78, reimpresa en *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, ed. de J. Perez Escohotado, Barcelona, El Aleph, 2002: 86; *et al.*

tal y como ocurre regularmente con las ediciones autorizadas que conozco de esos poetas.

Pensando en las razones de Goytisolo para optar en sus reediciones por una puntuación restringida, que deja en la lectura personal y la voz del lector la solución de muchas pausas o matices del texto, imponer un número de versos más que cuestionable resulta una sorprendente decisión de los editores que nos confunde por varias vías. La mencionada renuncia no es tampoco excepcional. En un trabajo tardío de Emilio Alarcos sobre Blas de Otero la ausencia de puntuación ha sido relacionada con su reiterado lema y *leit-motiv* "Escribo y callo"[4]. Volveremos a encontrarlo después.

II.- Numeración de versos en la reciente edición de José Agustín Goytisolo

Dudo mucho que el error que señalo en la edición crítica de 2009 (*Pc...*) pueda deberse a una decisión bien meditada.

La ausencia de explicaciones al comentar los criterios de edición incluso podría llevarnos a sospechar que el sostenido error resulta más bien de un despiste de la impresión editorial automatizada. No creo sea una verosímil solución del caso.

Más serias dudas suscita verificar que el *descuido* tiene antecedentes. En el extenso apartado dedicado a la métrica de su detallado y trabajado estudio de 1991 sobre el poeta, iniciado con una actitud devaluativa hacia la atención métrica de la poesía social –que no veo acertada (ni válida) en el caso de poetas como Blas de Otero, Gil de Biedma, González o el mismo Goytisolo...–, Carme Riera ignora o desatiende ya de forma absoluta –eso sí, como tantos otros– la presencia de *versos partidos*.

Pese a una particular atención a la seguidilla como forma estrófica en *Los pasos del cazador* (1980), la extraña coincidencia con su ignorancia del dodecasílabo asimétrico (o *verso de seguidilla*) en 1991, contribuye, tal vez, años más tarde, de forma consecuente, al error que señalo aquí[5]. Porque el interés de José Agustín Goytisolo y

4.- *Vid.* Alarcos Llorach, Emilio [1977] "«Escribo y callo» y «Cuánto Bilbao en mi memoria»" en (1997) *Blas de Otero*, Oviedo, Ediciones Nobel: 143-146; o el más reciente de Lanz, Juan José (2001) "Blas de Otero: «*Biotz–Begietan*», de *Pido la paz y la palabra*", págs. 167 ss. *et al.* en A.V., *Comentarios de texto: poetas del siglo XX*, editor F. J. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears: 157-189.

5.- *Vid. infra*. En 1991, tras destacar la frecuencia dominante de heptasílabos, pentasílabos, endecasílabos, *et al.*, o la polimetría de su poesía anterior, sin referirse nunca al dodecasílabo asimétrico ni a la forma de los versos partidos de Goytisolo, señala Riera la presencia numerosa de la seguidilla en *Los pasos del cazador*. *Vid.* "La métrica" en Riera, Carme (1991) *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo*, Barcelona, Anthropos: 220-228. Aunque los poemas se editan ahí sin numerar los versos –criterio que sí asumo como válido– tampoco ayudan mucho ahora el texto, prólogo y paratexto de edición de Goytisolo, José Agustín (2001) *Poesía*, edición de Carme Riera, Madrid, Cátedra: 93 *et al.* Véanse las palabras del poeta sobre la puntuación y composición en "Introducción": 20-21. No faltan citas textuales descuidadas, que no respetan en el estudio y prólogo de esa edición la forma visual de algún *verso partido*. *Infra* n. 20.

de otros poetas de su generación en el *verso partido* como forma unitaria y en el verso dodecasílabo asimétrico, elogiado, loado ya por Darío, eran muy anteriores.

Sea cual sea su origen, el sostenido error de la edición me parece grave, dadas sus consecuencias formales y directas en un muy elevado porcentaje de textos: un cómputo rápido lleva a reconocerlo provisionalmente en un total de sesenta y siete poemas. En términos de crítica textual, no puede considerarse una errata menor de los coeditores.

Debería corregirse. Porque, con mal supuesta autoridad, esa numeración gratuita, sin explicaciones ni razón, se impone desde 2009 a los lectores. Confundiéndonos repetidamente, no ayuda a nadie.

El ejemplo de los 33 versos de "El señalado" (*Salmos al viento*, Barcelona, Ocnos, 1973 *et al.*), que, ampliando y corrigiendo repetidas referencias anteriores de Carme Riera al poema, comenté en [1991] 1996, 1999 y 2001 debería servir en principio para ejemplificar y probar lo que digo. *Supra* n. 2. Como veremos pronto, no es tampoco caso único.

El mencionado error, sin más explicación, primero anula (siquiera en términos numéricos) una corrección fechada; después inhabilita directamente u obstaculiza seriamente la lectura potenciada que las distintas ediciones *in vita* del poema permiten.

Me refiero a la que resulta de fundir dos versos independientes de la primera edición (1958) –de 7 y 5 sílabas– como dodecasílabo asimétrico en la de 1973, *verso compuesto y partido*: «aunque no despreciable. **[X]** Son sus estudios / la investigación del clavel»[6]. Con la señalada partición del verso único, el punto marca ahí la *fuerte cesura* (*Pc*: 69-70). Una lectura interpretativa de los 33 versos que sostienen, al menos desde 1973, el propio texto y su contexto original[7]. No le faltaban antecedentes.

Recordaré también que la primera edición de *Salmos al viento* (Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1958) incluía ya un primer *verso partido* en «Apología del

6.- En adelante, usaré el signo **[X]** para marcar la ruptura, escalonamiento o cambio de línea en las citas de *versos partidos* sin contexto más amplio. Como es usual, conservo el signo / para señalar en citas breves y línea continua la separación del final de verso. La interpretación del "clavel" que investiga "el señalado" nos llevaría aquí demasiado lejos.

7.- Los dos versos diferenciados «aunque no despreciable. / Son sus estudios», (heptasílabo y pentasílabo) vv. 14-15 de "El señalado" (IEH, 1958; *Pc*: 875) se convierten desde la edición de Ocnos, 1973 en un dodecasílabo asimétrico en *verso partido*: «aunque no despreciable. **[X]** Son sus estudios», v. 14. Pero en la primera edición esos dos versos no aparecían todavía como *verso partido*. Aunque sea una propuesta arriesgada (que no asumo), cabría considerar la posibilidad de que la lectura inicial en dos líneas y versos diferenciados fuese un error de transcripción en la primera edición. Desde 1973 (Barcelona, Ocnos), a todos los efectos, se convierte en un dodecasílabo asimétrico o *de seguidilla*, en *verso partido* (y único) de *fuerte cesura* 7+5. Esa corrección o variante, muy anterior a *Los pasos del cazador*, después sostenida en 1980, 1983 y 1990, dará como resultado un poema coherente de 33 versos que comento desde 1991. En *Colección particular* (1969) el número de textos de *Moralidades* había sido ya modificado. Armisén [1991, 1966] 1999: 49, nn. 62 y 64.

libre» [*Pc*: 870] y dos más en «Tríptico del soldadito», II [*Pc*: 888-890], reducidos ahí posteriormente a uno solo (Ocnos, 1973). Como he dicho, las propuestas de interpretación numérica sobre «El señalado» o los 33 poemas de *Moralidades* (México, 1966) son conocidas, han sido reimpresas y revisadas desde su presentación en 1991. Sin embargo, hoy debo volver todavía sobre lo publicado hace años.

Muy al contrario, constatar y reconocer las omisiones de algún crítico, antes frecuente comentarista de esos conocidos textos, parece fácil. Entender silencios posteriores o sus consecuentes implicaciones sería más aventurado. Dejémoslo así.

III.- Verso partido, dodecasílabo asimétrico y cifra numérica: el "*Biotz-Begietan*" de Blas de Otero

Con el antecedente lejano de los *Calligrammes* (1918) o el precedente de "Un coup de dés..." y el anterior, próximo e hispánico de los versos de Rubén Darío desde *Azul* [1888-1890][8], el *verso partido* reaparece en J. R. Jiménez, César Vallejo, Huidobro o Neruda. Confirmará su presencia entre las formas vanguardistas que interesan a la *generación del 27*[9]... Lo usa Hierro en los años 40 y lo encuentro en el caso contiguo e inmediato de Blas de Otero, *Ángel fieramente humano* (1950).

Pensando en poetas próximos, merecen atención los dodecasílabos asimétricos de Victoriano Crémer, por ejemplo, en "Espadaña" (*Las horas perdidas,* 1949) donde se combinan fluctuantes con los endecasílabos. Y particular interés tienen los *versos partidos* de "Amanecer", poema inicial de *Nuevos cantos de vida y esperanza*, Premio Boscán de 1951, publicado en Barcelona en 1951 y 1952. Carlos Barral usará pronto *versos partidos* en *Las aguas reiteradas* (1952) y después con creciente intención en los textos de *Metropolitano* (1957).

En 1954 y 1955 los encuentro en la evocadora, o, quizá mejor, hispánica forma unitaria del mostrativo dodecasílabo asimétrico[10] y *partido* de hemistiquios agudos

8.- La condición unitaria y rupturista del *verso partido* la declara en "XIV. El soneto de trece versos" Darío, Ruben (1905) *Cantos de vida y esperanza* en (2007) *Obras completas, I, Poesía*, ed. de Julio Ortega con la colaboración de N. Vélez, Barcelona, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores: 288.

9.- De acuerdo con propuestas anteriores de Fubini *et al.*, ha estudiado «el verso gráfico como subsistema interrelacionado con otros sistemas de la obra literaria, especialmente el semántico» López Martínez, María Isabel (1988) "Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27", *Anuario de Estudios Filológicos*, XI, 1º entrega: 231-251, en particular 231 ss.; 2º entrega (1989) XII: 145-170, y especialmente 152 y 156-166.

10.- Para el signo **[X]** *vid. supra* n. 6. Lo que conocemos como dodecasílabo asimétrico recibe en Navarro Tomás, T. ([1959] 3ª ed. 1968) *Arte del verso*, México, Colección Málaga, una descripción que distingue entre el "Dodecasílabo de 8-4"(pág. 55) registrado por Nebrija y el "Dodecasílabo 7+5" (pág. 56) procedente del siglo de oro y relacionado con la seguidilla, desarrollado por la poesía romántica y modernista (Darío, "Elogio de la seguidilla"); o la forma invertida 5+7 que encuentra también en románticos y modernistas (Santos Chocano). En sus ejercicios dedica atención al dodecasílabo 7+5, que describe como *metro compuesto* y con atención a los períodos rítmicos en la Rima LXXXIII de Bécquer "Doy las dulces sonrisas a las hermosas", ed. cit.: 184-185. Ocasional pero reiterado lo encuentro también en J. R. Jiménez. De otra opinión, puesto que no considera la forma invertida, es Domínguez Caparrós, José (2005), *Elementos de métrica española,* Valencia, Tirant lo blanch: 70.

(«la palabra al papel.[X] Y esto es París», v. 32 de "*Biotz-Begietan*" ([1954] *Pido la paz y la palabra*, 1955). 7+5 con *cesura intensa*, *sic* Baehr; Domínguez Caparrós, *Dicc*. 2007: 71).

Otero, tras la alusión cronobiográfica vallejiana a su nacimiento, con la maternal referencia al vínculo umbilical de su discurso, añorada, hogareña madeja de lana que se hace ovillo, sagrado hilo original que enhebra los 38 años de su historia personal en treinta y ocho versos, recupera imágenes íntimas, fundacionales en «un abecedario ceniciento».

El detallado y documentado comentario de Lanz (2001: 171-172) reconoce la importancia del endecasílabo, el heptasílabo y la huella estrófica, pero no menciona el excepcional *verso partido* que sí numera *correctamente* como verso unitario. No advierte la aparición consciente, repetida del dodecasílabo asimétrico y las dudas que esa presencia ha de suscitar sobre la consonante forma rítmica última de varios endecasílabos que denominaré *de doble lectura*. El poema de Blas de Otero nos interesa aquí por varias razones.

La posibilidad de leer todavía el mencionado *verso partido* como endecasílabo (*a maiore*, en este caso melódico de final agudo) –una *doble lectura* antes perceptible en varios de los de Crémer en "Amanecer" y en otros textos– no se me escapa[11]. Sería la lectura métrica "convencional", tal vez más directa y accesible. Sobre todo si no valoramos, con su condición de *verso compuesto*, la cesura en el verso 32 de "*Biotz-Begietan*", realzada por el punto y la excepcional ruptura visual.

Advirtamos que los versos del poema de Otero ofrecen desde la *propositio inicial* la posibilidad semejante y reiterada, repetida, de esa misma *doble lectura* construida sobre un primer hemistiquio agudo («voy a contar la historia de mi vida», v. 2; «y todo lo demás. Escribo y callo», v. 5; después recurrente «tu enciendes la verdad como una lágrima», v. 19; y todavía el que precede al *verso partido*, «Aquí junté la letra a la palabra», v. 31 (con *cesura intensa* [4+1] asimétrico 5+7 o bien endecasílabo 4+7, como los dos primeros ejemplos). Si la preceptiva y la métrica regular tienen soluciones y "licencias" conocidas, el caso de una metrificación más libre, en mi opinión, aumenta la relevancia de las pausas y la puntuación.

11.- Recordemos que Henríquez Ureña había señalado la coexistencia y contigüidad en Darío de lo que describe como endecasílabo yámbico («Sangre de Abel. Clarín de las batallas») con el dodecasílabo de arte mayor («luchas fraternales, estruendos, horrores»), Señala que la versificación de Darío frecuenta la gama (fluctuante) deca-dodecasílabica. Henríquez Ureña, Pedro, (2ª ed. 1933) *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Centro de estudios históricos: 320 y 327-328. Y antes lo destacó en el *Portico* de *Cantos de Vida y esperanza* ("El endecasílabo castellano", *RFE*, VI, 1919: 155 y 140). También Darío, Rubén, ed. cit.: 245 ss.

No cabe ignorar que otros versos semejantes y destacados del poema de Otero, marcados por su puntuación –como antes alguno de los versos *partidos* con cesura realzada y repetidos de Crémer– son dodecasílabos asimétricos posibles o incluso incuestionables. En "*Biotz-Begietan*" me refiero ahora a «dias de hambre, escándalos de hambre», v. 27 que, desde luego respetando la coma, leo *también* sin sinalefas; «y el laurel asesino. Escribo y callo", v. 30; «Lo repetía, esto es París. *Peut être*», (5+7), v. 34; o «dije, y tampoco era. Escribo y callo» (7+5), v. 38.

El v. 30 y el final v. 38 han de recordarnos los vv. 2 y 5 –que introdujo el *lema del poema*–, su precedente en la mencionada *propositio*. La final disolución de la forma estrófica (Lanz: 172), acompaña la aparición creciente de la forma rupturista del verso compuesto y asimétrico, apoyado con las fuertes pausas internas del verso dodecasílabo. La puntuación no debe ser ignorada.

Un poema biográfico de 38 versos, mostrativo, fechado el 23 de agosto de 1954 – en exacta coincidencia numérica con la edad del poeta (n. 15/3/1916)–, que introducido por el deíctico inicial «Ahora» difícilmente completa una cifra total casual o insignificante. Respetar el número de sus versos es oportuno. Reconocer su condición como *fábula de identidad*[12] realista, verista y ética también lo parece.

Con los endecasílabos y dodecasílabos asimétricos de las desajustadas últimas estrofas, Blas de Otero cierra una poesía concienciada, crítica y rupturista, formalizada con la escritura en «un abecedario ceniciento». Porque «Si el personaje poético se identifica con su propia escritura...» el poema integra «el propio proceso de escritura [...] cuestiona el propio proceso de la escritura en su formación» (Lanz 2001: 158-160 y 185-186). La huella del "verso de seguidilla" funda y contrasta tensiones métricas significativas. El número de versos del poema unifica, fecha y sostiene la identificación con el sujeto poético. La lectura numérica era sencilla. No creo que la cifra biográfica pasase desapercibida.

Desde luego, el verso 15 –dodecasílabo 6+6 según advierte Lanz (2001: 171), pero cuestionado o marcado por cierto desequilibrio en su cesura– no prueba una atención semejante al dodecasílabo de hemistiquios simétricos.

Revisamos ahora una interesante, provocadora duda formal, el contraste significativo entre endecasílabo y dodecasílabo asimétrico que planteé ya en mi lectura de 1998 del verso inicial de "Para que yo me llame Ángel González" (*Grama y cal*, 2,

12.- Aunque desarrollado antes sobre la lírica renacentista (Boscán [1982, 1983...] y en Garcilaso [...1999]), he trabajado desde 1990 el concepto genérico de *fábula de identidad* (historia original biográfico/literaria; motivos arquetípicos cósmicos, personales, familiares e históricos; autoafirmación crítica, etc.) en poemas de Antonio Machado (2008), César Vallejo (1995), Ángel González (1998), Gabriel Ferrater (2001) y Jaime Gil de Biedma ([1991] 1996, 1999, 2001, 2007).

1988: 134 ss.) Comentaba la sugerente presencia del dodecasílabo asimétrico en los versos inicial y penúltimo del temprano poema publicado en *Áspero mundo* (1956)[13]. Advirtamos siquiera que el nombre del poeta es un perfecto pentasílabo adónico, con acentos en 1ª y 4ª (dáctilo+tróqueo).

No faltan en la obra posterior del poeta asturiano *versos partidos* que confirman atención al *dodecasílabo de seguidilla* en la forma 7+5 o en su versión invertida. "Muerte en el olvido", "Muerte en la tarde" y, mejor aún, "Dato biográfico", recordando las observaciones de Shirley Mangini sobre el dodecasílabo en *Moralidades*, bastarán ahora como ejemplo. Armisén 1999: 26-27 y n. 25

Pero como cabe verificar con el poema autobiográfico del bilbaíno, la presencia de dodecasílabos asimétricos puede en ese texto de 1954 considerarse frecuente, *casi* forma dominante. Sobre todo si reconocemos los *casos invertidos* (5+7) (*sic* Baehr; y antes [1959] T. Navarro, *Arte del verso*); y aquellos otros en que, considerando la posibilidad de *cesura intensa* en el "metro compuesto", como en el citado *verso partido*, *podría* ser leída también como primer hemistiquio agudo 6+1 (ó 4+1).

Los endecasílabos (enfáticos, heroicos o melódicos) con acento en 6ª sobre palabra aguda (más pausa fuerte) y los dodecasílabos asimétricos románticos y modernistas son antecedentes a valorar críticamente. Lo ejemplificaré aquí con versos del "Canto a la esposa" de Alberto Lista (*Poesías*, 1822) que Navarro cita como ejemplo de sexteto alirado: «Vírgenes de Judea / el tierno canto oid. Hiere la esposa /...», *Arte del verso*: 56 y 111.

De modo que tanto "Amanecer" de Crémer[14] como el famoso, influyente poema de Otero servirán ahora para introducir aquí y recuperar un tema de interés en la métrica de los años 50. Los límites de la preceptiva métrica en una poesía post o semiversolibrista tienen aplicación cuestionada, con frecuencia supeditada al oído del poeta. Todo hace pensar que la opción de ambos en sus dodecasílabos y sus versos partidos era consciente y fue reconocida. No les faltaban tampoco precedentes. El título rubeniano del libro de Crémer permitía confirmar alguno. *Supra* nn. 8 y 11.

IV.- Sobre los versos partidos de José Agustín Goytisolo

En la poesía del barcelonés, como vemos, los *versos partidos* aparecen primero en *Salmos al viento* (1958); y crecen, se hacen más frecuentes después en su obra, se

13.- *Vid.* págs. 134-135 en Armisén, A. (1998) "Sobre el hombre y el nombre. Notas de lectura a «Para que yo me llame Ángel González»", *Grama y cal*, 2: 131-145. También Lanz, Juan José (2009) *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento: 134 ss.

14.- *Vid.* Crémer, Victoriano (1970) *Nuevos cantos de vida y esperanza* [1951] en *Poesía total (1944-1966)*, Barcelona, Plaza y Janés: 135-136.

multiplican en las versiones últimas o definitivas desde las retrospectivas correcciones de *El retorno*, primer libro del poeta, aunque no formasen parte de la versión de 1955 (Rialp; después *Años decisivos*, Colliure, 1961; y Lumen, 1986; *Pc*: 845 y 848).

Confundir, sin más, los *versos partidos* con el versolibrismo es desde luego improcedente[15]. Muy al contrario, interesa insistir en su relación con metros conocidos que los poetas del medio siglo usan libremente con intención. Ayuda a percibir la vigencia de versos métricos caracterizados como el endecasílabo o el alejandrino[16] en cuanto culturales y dominantes, tradicionales, básicas *formas métricas y rítmicas de referencia*. *Infra* n. 28.

La proximidad de alguno de los problemas del *verso partido* con la caracterización y límites de los *versos compuestos* merece atención. Los que tienen esa doble condición confirman la entidad unitaria del *verso partido* y su cesura fuerte. Uno de los *versos compuestos* a valorar es el dodecasílabo asimétrico, que en no pocos casos apenas se diferencia de algunos endecasílabos en una *lectura opcional*.

Los cuarenta y ocho dodecasílabos asimétricos del "Elogio de la seguidilla" de Darío (*Prosas profanas y otros poemas* [1896-1901], en *Obras...*, I 2007: 200-201) no pueden ignorarse, aunque la forma poética tradicional «polífona y triunfante, la seguidilla» ("Elogio..." v. 47) solo sea uno entre los antecedentes a estudiar si trabajamos centrados por los problemas y formas del *verso partido*.

Obligado será advertir que en el "Elogio..." el *verso de seguidilla* tiene una aplicación (forma esdrújula: *cesura intensa*, *sic* Baehr) que permite reconocer su condición original, ahora leído como *verso compuesto* (*sic* [1801] Masdeu, Francisco y [1966] de Balbín, Rafael) e irregular[17]. Porque Darío usa tres veces el

15.- No conviene ignorar la difícil delimitación de términos cuestionados como *verso libre* o *semilibre*. Véase Utrera Torremocha, Mª Victoria (2001) "Versificación irregular y verso libre", en *Historia y teoría del verso libre*, *op. cit.*: 9-64; y en particular 11 ss.,16 ss., 24 ss., 27, 60 *et al.*

16.- «La tendencia al alejandrino es muy general entre los versolibristas españoles y franceses», Alonso, Amado (1951) *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Citaré por la tercera edición de 1966: 85 ss. y n. 4. También Utrera Torremocha, Mª Victoria (2001) *Historia y teoría del verso libre*, *op. cit.*: 75-92, *et al.*

17.- Por su interés en la delimitación y reconocimiento del alejandrino y el dodecasílabo asimétrico que estudiamos, debemos considerar el denominado *verso compuesto*. *Vid.* Domínguez Caparrós, *Diccion.*: 465 y 466; también *Elementos*, 2005: 59. Sobre el dodecasílabo asimétrico como metro compuesto, *vid supra* n. 10. Interesa mucho la definición sobre el *metro compuesto* de Juan Francisco Masdeu, *Arte poética fácil*, Valencia, 1801, cap. VI: 24 y cap. VII, recogida después por de Balbín, Rafael (1966) "El verso compuesto" en (1975, 3ª ed.) *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos: 366-376. Cito a de Balbín que en 1966, siguiendo a Masdeu, lo define como «un grupo melódico o verso que se integre en la unidad estrófica, formando dos o más hemistiquios separados por pausa interna simétrica o cesura. Esta pausa larga impide la sinalefa y permite la equivalencia durativa de agudos, graves y esdrújulos en la distensión del grupo melódico» (*op. cit.*, pág. 366). Según muchos tratadistas anteriores y el propio de Balbín la condición de *verso compuesto* depende de la importancia de la pausa interna o cesura. Se reconoce desde los dodecasílabos, aunque Domínguez lo acepta en versos decasílabos (*sic*). La compensación de agudos, graves y esdrújulos es rasgo caracterizador del *verso compuesto* según A. Bello (1850), Coll i Vehí (1882), Vicuña Cifuentes (1929) o Jaimes Freyre (1944). El caso más confuso del endecasílabo tiene interés. Suscita una distinción históricamente justificada.

dodecasílabo asimétrico *de cesura intensa*, con primer hemistiquio esdrújulo (8[-1]+5)[18].

Sin embargo, el nicaragüense no usa la forma aguda ni en los primeros hemistiquios ni en ninguno de los 48 versos dodecasílabos. Su práctica con el verso deja ahí entrever límites de la forma que loa[19]. Veo cuestionable concluir que, obrando así, excluya categóricamente las formas agudas de los dodecasílabos asimétricos. No es conclusión lógica, si reconocemos la presencia de las formas esdrújulas. Y tampoco es necesario suponer válidas las mismas rigurosas limitaciones cuando estudiamos la práctica de poetas posteriores en los límites del versolibrismo. Eludiendo esas formas agudas, que sí usa en *Cantos de vida y esperanza* o en "Divagación", Darío en su "Elogio...", posiblemente, solo evitaba la proximidad o inconveniente confusión con otras formas métricas en esa ocasión particular.

El reconocido trabajo de juventud de José Agustín Goytisolo sobre la forma soneto y el hecho de que no publicase ninguno después –el caso de Jaime Gil es muy semejante– no son argumentos, según se ha insinuado, que apoyen el rechazo del verso medido, ni una supuesta desatención a la métrica. Muy al contrario, su interés en el ritmo y la forma métrica nos lo confirman *primero* esos ejercicios de juventud.

La entidad unitaria de sus *versos partidos* puede verificarse por diversas vías. Con una frecuencia que, desde luego, no resulta del descuido a la métrica, Goytisolo usa intencionalmente tanto del *verso partido* de 14, alejandrino (7+7: más de cincuenta casos entre los *versos partidos*) como del endecasílabo (7+4: no menos de treinta) y de su versión invertida (4+7: mucho menos frecuente, rara en él). No faltan precedentes en la poesía de generaciones anteriores.

Destacaré también en los *versos partidos* de Goytisolo el uso numeroso del dodecasílabo asimétrico o *de seguidilla* (7+5: más de veinticinco casos que aumentan hasta la cincuentena si consideramos los que por su acento agudo en el primer hemistiquio *podrían* leerse como de *cesura intensa*). Con razón, muchos han sido leídos como endecasílabos.

18.- El uso de *cesura intensa* en el poema de Darío lo ejemplifican los vv. 6 «Sonora rosa métrica que ardes y brillas»; 15 «O en su cordaje harmónico formas el arco»; y 25 «Pequeña ánfora lírica de vino llena». Era antecedente conocido por poetas que usan después con intención el *dodecasílabo asimétrico*. Excesiva creo la opinión que, después, rechaza o niega la posibilidad de cesura intensa aguda. Domínguez Caparrós (2005): 70.

19.- El interés en la fusión y límites del endecasílabo y el dodecasílabo de seguidilla se hacen evidentes en la bibliografía conocida del momento. Tras la breve referencia de Henríquez al "Elogio...", lo comentaba en Darío al valorar el acento interior en cuarta de los que describe como endecasílabos junto a algún dodecasílabo asimétrico («conduce un paje rojo. ¿Amas los sones?», v. 58) de "Divagación", vv. 57-60 (Henríquez Ureña, P. (1933), *La versificación irregular...*: 318-319). Véase también su trabajo anterior "El endecasílabo castellano", *RFE*, VI, 1919: 137-142 y 154 ss. La fluctuación métrica en el *Libro de buen amor* era ya tema discutido.

Según advirtió la bien informada Shirley Mangini González en 1979 (*op. cit.*: 47, 53 y 58-59), el dodecasílabo de Jaime Gil era forma reconocible. Como podemos ahora verificar, la forma tradicional de la seguidilla, reivindicada por Darío con el dodecasílabo asimétrico, considerada por Henríquez Ureña y asumida por la lírica culta, es frecuente en los *versos partidos* de los años 50. Numerar sus partes como versos distintos induce al error de lectura. El caso de "*Biotz-Begietan*" lo confirma.

V.- La cifra histórica de "El arquitrabe" y el dodecasílabo "de seguidilla" en la poesía de Gil de Biedma

Jaime Gil de Biedma usó pronto el dodecasílabo asimétrico como *verso partido* y con voluntad consciente. Lo prueba un caso ejemplar, que ahora creo intencional, cifrado numéricamente: «*Pero cómo se atreve*? **[X]** ¡El arquitrabe!», destacado v. 20, *verso partido* y final de "El arquitrabe" (1956)[20] en *Compañeros de Viaje* (1959).

Otros poemas del mismo año confirman que su atención al dodecasílabo que estudiamos es temprana. Señalaré aquí que el poema de 20 versos se escribe en 1956, veinte años después de la «sublevación militar», *sic* J. Gil de Biedma. Respetar la unidad del *verso partido* y final es importante. Si no lo hacemos, la lectura formal referida los *20 años de arquitrabe* desaparece. *Supra* n. 8. Recordar el dodecasílabo asimétrico partido y la cifra del inmediato "*Biotz-Begietan*" de Otero, más que oportuno, es ahora casi obligado.

Más frecuente en la poesía del barcelonés es la presencia reconocible de alejandrinos *de fuerte cesura* (7+7). Lo usará también en "*Barcelona ja no és bona...*" reiterado, con la peculiaridad métrica característica (T. Navarro [1956] 1966[21]: 60; *cesura intensa*, *sic* Baehr), con primer hemistiquio agudo de versos compuestos y en

20.- Sobre el signo **[X]** *vid. supra* n. 6. Solo es unos meses posterior al dodecasílabo asimétrico y partido de "*Biotz-Begietan*". Sobre "El arquitrabe" de 1956, su intención política y la elusiva forma de asumir las implicaciones del texto en 1983, véase la entrevista de Fernández Palacios (1983) "Con Jaime Gil de Biedma, colgados de la poesía", *Fin de siglo*, 5: 69-70, reimpresa por Pérez Escohotado (2002: 169). Carme Riera advirtió que Jaime Gil lo comenta como poema irónico escrito en diciembre de 1956 a la manera satírica de los *Salmos al viento* de Goytisolo. *Vid.* Riera, Carmen (1988) *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama: 312; 330 y ss.. La cita de Riera (*ibid.*: 332), sin duda por excusable error de trascripción, convierte ahí el *verso partido* final, evidente dodecasílabo asimétrico (*Compañeros de viaje*, 1959; *Colección particular*, 1969; *Las personas del verbo*, 1982 *et al.*), en dos versos distintos de 7 y 5 sílabas. Lo grave en este caso es que, en el poema de veinte versos de 1956, el error deturpa el texto, altera una cifra formal, referida ahí a los duros *años de arquitrabe*, muy probablemente significativa. Recordemos el caso posterior de "Apología y petición".

21.- Tomás Navarro en su descripción del alejandrino como metro polirrítmico compuesto señala la importancia del acento en sexta, la posibilidad de que ambos hemistiquios puedan acabar en sílaba aguda, grave o esdrújula y la imposibilidad de que las vocales concurrentes en ambos hemistiquios hagan sinalefa. Navarro, Tomás ([1956] 1966) *Métrica española*, New York, Las Americas Publishing Company: 60. En este trabajo de 1956 no incluye referencias al dodecasílabo asimétrico que sí comenta en su *Arte del verso*, 1959 *et al.* *Supra* nn. 10 y 17 ss.

alejandrinos: «o quizá en Miramar, llegando a los jardines»; «–un Duesemberg *sport* con doble parabrisas»[22]; «hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo»; «más fuertes al final que el patrón que les paga»; ...y esdrújulo, paródico, anticlimático en otra ocasión: «sobre todo en las fábricas –Rusia estaba muy lejos».

La presencia repetida de alejandrinos *de fuerte cesura* en la mencionada oda barcelonesa (nada menos que *26 versos*) los convierte ahí en forma dominante junto a los endecasílabos. Son casos rítmicamente destacados con algún verso particular y relevante, componente temático nodal como vimos en 1991, realzado también visual y semánticamente en un *verso partido*: «que aprendí de mayor, **[X]** este resentimiento»), alejandrino (7+7) y verso compuesto de primer hemistiquio agudo y con aplicación de lo que Baehr denomina *cesura intensa* ("Reihenschluss")[23].

El alejandrino, dominante con el endecasílabo en la poesía de Neruda (*Residencia en la tierra* [1925-1945]) y frecuente en la poesía francesa anterior, había merecido la atención crítica de Amado Alonso en 1951. Los *versos partidos* en la poesía del chileno pueden documentarse desde los textos de *Crepusculario* [1920-1923][24].

La intencionalidad rítmica del alejandrino (polimétrico o polirrítmico, "a la francesa" o hispánico, *sic* Baehr: 168 ss) de *fuerte cesura* y de *cesura intensa* en la poesía de Jaime Gil, sin perder de vista su recuperación en la poesía modernista (Baehr: 172) y en la obra de Neruda, nos la confirma su declarada, reconocida y fechada atención a la *cuaderna via*. Armisén 2001: 103, n. 28. Los usos de la oda confirman la intención de sus hemistiquios agudos y el esdrújulo citado. Todo hace pensar que el interés por el alejandrino en el simbolismo y el versolibrismo europeo tiene que ver con ello[25], aunque no sea razón única. Su atención al verso compuesto

22.- La doble posibilidad de leer "*sport*" como una o, en lectura *a la española*, dos sílabas, dada la condición aguda del primer hemistiquio, permite leer el verso como alejandrino *de cesura intensa* (7+7), como verso compuesto de 13 o incluso dodecasílabo asimétrico invertido (5+7). Dado el uso repetido de hemistiquios agudos, el interés del poeta en los problemas del verso alejandrino y la utilización de términos catalanes en título y texto del poema, reconocer la atención consciente de Jaime Gil a los problemas rítmicos y métricos parece más oportuno.

23.- *Supra* nn. 17 ss. Sobre ese *verso partido* y su inmediato contexto en cuanto clave de la composición del poema, véase Armisén, A. *Jugar y leer...* 1999: 21-23 y 31-37. Sobre la *fuerte cesura* y la *cesura intensa* Baehr, Rudolph (1970) *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos: 32-33 y ss.; después la información sobre la *cesura intensa* en la poesía moderna y versolibrista de la p.173 y n. 182; también la bibliografía recogida en p. 175.

24.- Destacaré su huella en algunos poemas con fuerte presencia final, ritual y perceptible, aunque no exclusiva, de la oración religiosa. *Vid.* "Morena, la besadora" o "Canción de los amantes muertos" en Neruda, Pablo (1999) *Obras completas*, vol. I, 1999, Barcelona, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores: 115-116, 152-153 *et al.*

25.- En su bien informado trabajo sobre la métrica de Jaime Gil, Shirley Mangini señaló en 1979 la presencia del alejandrino y del dodecasílabo en *Moralidades*. *Vid.* Mangini González, Shirley (1979) *Jaime Gil de Biedma*, Madrid, Júcar: 58. Kahn, Dujardin *et al.* situaron los orígenes del verso libre en los experimentos de Mallarmé y Verlaine sobre el alejandrino. *Vid.* M. V. Utrera Torremocha, *op. cit.*: 76 ss., 92 *et al.* También Alonso, Dámaso (1952) *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos; y Bassagoda, R. D. (1947) "Del alejandrino al verso libre", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XVI, 58: 65-113.

con primer hemistiquio agudo no puede ignorarse cuando estudiamos la intención de sus dodecasílabos.

Tampoco es la única forma métrica a valorar en relación con los *versos partidos* que nos interesan. Pero el dodecasílabo asimétrico se confirma también como *verso partido* en otros poetas. Fácil es documentarlo siquiera ocasionalmente en autores conocidos y próximos como Claudio Rodríguez, Carlos Bousoño, José Ángel Valente o Francisco Brines.

Volvamos a la poesía de Gil de Biedma. Insistir en la posible aplicación de la *cesura intensa* en las formas del dodecasílabo asimétrico o *de seguidilla* («Y ella se vuelve a mí, quizá esperándome» [dodecasílabo asimétrico 7+5; o endecasílabo 6+5: *melódico* con acentos rítmicos en 4ª, 6ª y 10ª] parece muy oportuno en la lengua poética de *Las personas del verbo*. No es caso único de la posibilidad de doble lectura métrica.

Lo ejemplificaré con su integración centrada en la *petición última* de la oda de 1961 (vv. 69-76) donde, introducido por un primer endecasílabo enfático (A^1, *sic* Baehr; contrástese con Henríquez, 1919, 131 ss.), suma efectos simbólicos y rítmicos:

Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el *salta-taulells* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.

Los endecasílabos de la oda barcelonesa son dominantes en el último movimiento que formula la *petición final*. Si podemos hablar con cautela y rigor de versificación endecasilábica, podemos también considerar su interpretación ideológica desde una lectura del tema y la *versificación libre fluctuante*.

Tres de esos versos del ritual *finale* (los citados vv. 72-74) ofrecen con su *doble lectura* el sugestivo y mejor ejemplo de una provocadora fusión o doble lectura del dodecasílabo asimétrico hispánico de seguidilla –de *cesura intensa* en los dos primeros, leído sin sinalefa el tercero– y ahora emergente (7/5; 5/7; 7/5), unido y contrastado con los endecasílabos (B, B^2 y A [quizá A^1]), representados también después en los dos versos finales.

Introducidos por el epígrafe inicial de la "Oda a las ruinas de Itálica", los endecasílabos áureos, testigos formales de conflictos o nostalgias pasadas y referente

simbólico explícito, son finalmente evocados con la integración, recuperación literal y significativa de uno de los versos del epígrafe de Rodrigo Caro: «este despedazado anfiteatro / de las nostalgias de una burguesía», vv. 75-76 (A [A[1]] y B[2]).

Si reconocemos la presencia agrupada de "versos endecasílabos" con posible doble lectura métrica (vv. 72-74), si entendemos que en la poesía de Jaime Gil resulta de un trabajo intencional, será consecuente preguntarnos por su sentido y proponer su interpretación. En el texto que comento, en la petición final de la oda, parecen dar forma simbólica a la crisis que el poeta expresa con el ritual desclasamiento y la asimilación del sujeto poético dionisíaco al espacio que recorre y lee. Realizan la presencia de una lengua poética tradicional y clásica, fundida con otra irregular e hispánica, de arraigada raíz popular, que emerge contrastiva y final en el poema. Formaliza la provocación métrica.

En mi opinión, Jaime Gil, además de su interés declarado en el verso alejandrino, trabaja los límites de la asimilación/confusión rítmica del dodecasílabo asimétrico y el endecasílabo, practica una "forma libre" de *versificación fluctuante* que con sus varias agrupaciones construye rítmicamente los distintos movimientos. La combinación de heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos se completa en repetidas ocasiones con la integración de la forma asimétrica del verso de trece sílabas o con el verso compuesto irregular, el *dodecasílabo de seguidilla*, reivindicado por Darío y usado por Otero.

El poema de 1961 ofrece reiterados indicios de la reconocida y provocadora voluntad formal de su autor. El texto inmediatamente anterior de "*Trompe l'oeil*" (1961) en que la señalada confusión métrica apoya un sentido muy diferente, tal vez vinculado a la imagen titular del trampantojo, a la crítica de la educación en el engaño y el autoengaño, o los posteriores de "Ribera de los alisos" (1962) y "Pandémica y celeste" (1963-1964) permitirán ejemplificarlo de nuevo numeroso.

Comparte la atención al dodecasílabo asimétrico con poetas anteriores y de su misma generación. No es un caso aislado, pero sí de los más frecuentes, verificables y trabajados. Algún curioso caso anterior e incluso repetido de *verso partido* (7+5/7+5) encuentro en el *Canto General* de Pablo Neruda: «se despiertan llorando **[X]** miles de ellos / encarcelados, piensan **[X]** en Paraguay», IX, *Que despierte el leñador*, II, *Obras completas*, I, 1999: 687.

Contrástese también con el precedente –primer hemistiquio agudo y cesura intensa– en el mismo *Canto general* (1938-1949) («del más inmenso mar, **[X]** el golpe verde» [7+5]) y su versión invertida y esdrújula («Sur del Océano, **[X]** miré cada peñasco» [5+7], *Canto General*, X *El fugitivo*, IX (1948) *Obras*...I, 1999: 711-712).

Los dos últimos ejemplifican la posible *doble lectura*. En ambos la puntuación y la ruptura repetida de la forma visual marcan o sostienen su condición prevalente de versos compuestos, dodecasílabos asimétricos con *cesura intensa*.

Según documenta hoy Baehr (1970: 187), el tema de la *cesura intensa* en los dodecasílabos y en los versos de arte mayor tiene larga tradición entre los estudiosos por lo menos desde Antonio de Nebrija (1492) y llega viva hasta el siglo XX. Un dato conocido que encuentro antes en el *Arte del verso* de Tomás Navarro Tomás o, con otros antecedentes, en Henríquez Ureña (1919: 137-138). De modo que su presencia en la poesía de los años cincuenta no hemos de entenderla limitada al verso alejandrino.

Los mencionados versos partidos de Neruda deben hacernos pensar, de nuevo, en el interés de Darío por el verso asimétrico de la seguidilla. Son un precedente próximo (no único) de los verificables, numerosos dodecasílabos asimétricos de Jaime Gil.

En *Las personas del verbo* serán casos aislados, pero muy frecuentes; repetidos tras sus primeras presencias en poemas de 1956 como "Recuerda" v. 2, o el caso de primer hemistiquio agudo –que puede recordarnos de nuevo el precedente de Otero– de «será como en París, que me perdía» , v. 3 de "Al final", *vid.* vv. 3-5; de "Canción para ese día", vv. 3 y 11 (1956)[26] o en el, cronológicamente inmediato, *verso partido* y final de "El arquitrabe", v. 20 (1956).

Los versos dodecasílabos y los que permiten doble lectura métrica, mucho más frecuentes, reaparecen pronto numerosos en textos centrados biográfica e ideológicamente por crisis morales y ritos de ruptura, como "De ahora en adelante" (1957), vv. 7, 9, 10, 14, 18, 20, 22; en uno, tal vez dos *versos partidos* de "Los aparecidos", *vid.* vv. 2, 10, 28 (1957) o, de nuevo a veces en su forma partida con hemistiquios agudos, en "Noches del mes de junio", v. 23 (1958) y "Ampliación de estudios", vv. 13, 24, 38, 46 (1958), todos ellos poemas de *Compañeros de viaje* (1959).

Lo encontramos más tarde, unido o fundido en continuidad y sucesión como pentasílabo, heptasílabo, endecasílabo y dodecasílabo asimétrico en los vv. 9-12

26.- Los *posibles* dodecasílabos asimétricos de "Canción para ese día" tienen interés y requieren comentario. Me refiero a «Van a dar nuestra hora. De un momento» y «van a decirse ya. Oid. Se escucha». Marcados ambos por la intensificación semántica, por la anáfora que los une y por el punto que establece sus firmes pausas y cesuras, sostienen ambos una lectura lenta o enfática del segundo hemistiquio. El segundo [«la mismísima línea del tiempo... verso que es la síntesis de las formas verbales del texto», *sic* Blesa] solo será dodecasílabo si reconocemos la *cesura intensa* que con el final agudo del primer hemistiquio convierte este en heptasílabo. Puede que sean de los primeros *dodecasílabos asimétricos* en la poesía de Jaime Gil, consciente todavía, años después, del interés métrico de esta composición, según nos señala Túa Blesa. La anécdota que Túa nos cuenta hoy en el coloquio sobre su encuentro con el poeta en un estanco de las ramblas, aconsejaría volver aquí, con tiempo y espacio, sobre ese texto y sus problemas. *Vid.* también la lectura de Blesa, Túa ([1991]1996) "Canción para Jaime Gil de Biedma", *Actas del congreso* Jaime Gil..., *op. cit.*, vol. I: 209-217.

de "París, postal del cielo" (1960), título heptasílabo tomado de un verso del poeta bilbaíno y texto iniciado con la posible evocación del "*Biotz-Begietan*" y de otros poemas de Otero (Lanz, 2001: 168-169); también trabajadamente confundidos con los endecasílabos en poemas posteriores como "*Barcelona ja no és bona...*" (1961), vv. 19, 56 y 73-74; o en "Albada" (1961), vv. 5, 10, 11, 12, 14-17, 27-28, 32-35 y quizá otros...

Se confirman con el *verso partido*, dodecasílabo asimétrico inicial de "Ribera de los alisos" (1962): «Los pinos son más viejos. **[X]** Sendero abajo». Componente y motivo inicial en ese poema que, tal vez, reverbera, resuena después. Reaparecerá en otros dos *versos partidos* que sí permiten la doble lectura: vv. 36 y 64. Un poema construido con heptasílabos, alejandrinos y endecasílabos, pero con otros dodecasílabos (vv. 21, o el 36 *verso partido* que sostiene la lectura del 37, y el 51, el partido 64 y el 65 o el final 72) y numerosos versos con *doble lectura* (vv. 5-6, 14, 28, 30, 40, 54, 56, 58, 63 y 70).

O el caso de "Pandémica y celeste" (1963-1964) en que *podrían leerse* como dodecasílabos asimétricos, consideradas las variantes de hemistiquios agudos y esdrújulos en las dos formas (7+5 ó 5+7), casi una veintena de versos. El trabajado valor rítmico de ese metro en los poemas publicados en *Moralidades* (1966) es perceptible. *Poemas póstumos* confirma después esa atención sostenida[27], verificable en todos sus poemas, que ahora ejemplificaré con "*De vita beata*" y la lectura (5+7) lenta, dilatada de su verso último: «entre las ruinas de mi inteligencia». El verso final de *Colección particular* y de *Las personas del verbo* puede recordarnos todavía, siquiera por razones formales, el v. 38 del biográfico poema de Otero.

Advertir que esa adecuación con el dodecasílabo incide en el elevado número de los que, muchas veces, han de considerarse con razón endecasílabos heroicos, melódicos o sáficos (tipos A^2, A^3 y B^1, B^2...; Baehr, *op. cit.*: 137-139 y 152-157) es muy oportuno en la obra poética de Jaime Gil.

Como en ocasiones señalan los propios poetas, el difícil *versolibrismo* se funda, desde luego, en el trabajo de las formas métricas y estróficas que les interesan más o

27.- Celina Alegre, ajena al *verso de seguidilla*, señaló que el título de más de treinta poemas de *Las personas del verbo* está formado por heptasílabos, al menos el de cuatro por endecasílabos y propone el de tres (?) por versos alejandrinos. Nada dice sobre *dodecasílabos asimétricos*. Estos tardan más en llegar a los titulares. En *Poemas póstumos* localizo dos con la forma invertida 5+7: "Píos deseos al empezar el año" y "Para Gustavo, en sus sesenta años". Pese a la coma que marca la cesura, Alegre lee este último como endecasílabo con sinalefa. *Vid.* Alegre, Celina (1991 [1996]) "Los renglones contados. Notas sobre la métrica de Jaime Gil de Biedma", *Actas del congreso...*, *op. cit.*, vol. I: 121-129.

incluso en una tradición cultural operativa, dominante y muchas veces consciente[28].

Junto a la huella indeleble y dominante del endecasílabo, la fugaz (pero insistente) atención que Pedro Henríquez Ureña dedicó al *verso de seguidilla* desde el artículo sobre el endecasílabo (*RFE*, 1919: 137-138) o su importante trabajo sobre la versificación irregular castellana de 1920 y 1933 (reimpreso en 1961) y después la publicación en 1956 y 1966 de la *Métrica española* o el manual *Arte del verso* (1959, numerosas veces reimpreso) de Tomás Navarro contienen propuestas conocidas por los poetas que estudiamos. Los trabajados ejemplos del *Arte* y otros manuales o monografías anteriores semejantes eran casos familiares para alguno.

Desde luego, no limitan su información métrica. Sería conveniente ampliar esa breve selección bibliográfica con los trabajos de Amado Alonso, Dámaso Alonso o Andrés Bello (1850, reed. *Obras completas*, 1955) y Julio Saavedra Molina (1945 y 1946) entre otros.

VI.- Otras formas cifradas en la poesía de José Agustín Goytisolo

De acuerdo con lo que es una constante en mis estudios sobre poesía, la lectura métrica y la interpretación requieren trabajar sobre poemas, sobre textos complejos y unitarios, única o primera realidad en la que imagen, frase, ritmo y verso se realizan.

Quizá sirva ello para entender lo que he denominado el trabajo en espiral, la sostenida atención a los que he interpretado como poemas fundamentales. La descripción rítmica del verso y de los diversos componentes del poema debe integrarse en la lectura unitaria y completa del texto.

Pero la propuesta inicial del presente estudio obliga a recordar que discutimos tanto un criterio de aplicación general como alguna lectura particular.

La reciente edición permite constatar que, en la versión definitiva, el número de *versos partidos* de José Agustín Goytisolo excede los doscientos casos sea cual sea nuestro criterio en su reconocimiento, no siempre sencillo.

28.- *Vid.* la entrevista de Fernández Palacios, Jesús, "Con Jaime Gil de Biedma, colgados de la poesía", art. cit.: 70 (2002: 173 ss.) Si en ocasiones el trabajo sobre la forma estrófica regular es un ejercicio de recuperación riguroso, en otros casos esta queda reducida a la condición de forma de referencia simbólica desconstruida –*supra* n. 8– o siquiera velada. No siempre puede verificarse de forma tan evidente como en "Hojas de ébano" de César Vallejo (*Los Heraldos Negros*, 1918) o en el mencionado poema de Ángel González (*vid.* "Sobre el hombre y el nombre...", art cit.: 135-136; también Armisén, Antonio (1995) "Notas sobre la génesis, recepción y relaciones intertextuales de la ignorancia de Vallejo. «Los heraldos negros» y su huella en «Los aparecidos» de Jaime Gil de Biedma", *Tropelías*, 5/6: 29-66; para el caso de las liras de san Juan de la Cruz y "Hojas de ébano", *vid.* págs. 49-55. Jaime Gil, con intención, reconoce su interés en el alejandrino y la sextina en su *Retrato del artista en 1956*. También Mangini, Shirley 1979: 47-60.

Será oportuno distinguir los poemas en que el *verso partido* se realiza una o dos veces, como forma excepcional y visualmente destacada, de los reiterados textos particulares en los que se presenta seriado, como forma recurrente, sostenida o incluso regular, característica y propia del poema. En estos casos, estudiar los límites de sus variaciones y desviaciones sería más que oportuno.

Debo acabar. Los 33 versos de "El señalado" no son, según hemos visto, el único caso a considerar si nos aventuramos en los problemas de la composición cifrada. Terminaré presentando tres ejemplos más de la oportunidad de reconocer la condición unitaria de los *versos partidos* y respetar la posible (muy probable) lectura numérica o cronobiográfica de algún verso, de un libro entero y de otros poemas de José Agustín Goytisolo.

A.- El primero se refiere a la posibilidad de leer un verso vallejiano «Pero no sé, no entiendo, me golpea» endecasílabo tripartito y v. 17 en la primera versión de "Como páginas lentas" (*El retorno*, 1955; *Pc*: 856-857). El poeta declara con fuerza su incomprensión ante los *golpes del destino* en un verso cifrado inicialmente por la *data trágica* de la muerte de su madre el 17 de Marzo de 1938.

Diecisiete años más tarde de esa fecha, que convertirá en clave formal de otros textos, el autor publica el poema en su primer libro. La significativa incomprensión del golpe recibido quedaba así, tal vez, marcada silenciosamente por la fecha como cifra obsesiva. Reconocer ahora las posibilidades simbólicas de la *data* de publicación de ese primer libro parece importante. El poeta no pudo ignorarla.

Pero el verso 17 y único de 1955 se convierte después en verso doblemente partido en 1986. Carme Riera comentó (1991: 59 ss.) la alusión a esa luctuosa ocasión en dos poemas: "La guerra" y "Queda el polvo" (*Pc*: 896-898). La *data* había sido explícitamente mencionada tempranamente en el primer libro: «pusieron una fecha: diecisiete de Marzo. Y suspiraron», verso de "Cercada por la vida", *El retorno*, 1955 (*Pc*: 849). En 1986 las correcciones llevan a un alejandrino compuesto: «pusieron una fecha: diecisiete de marzo» (*Pc*: 39).

Son motivo y libro fundacionales cuya fecha de publicación difícilmente pudo ser ajena a la conciencia simbólica, cronológica y biográfica del poeta. "Como páginas lentas" nos lo confirma. Un recuerdo doloroso y constante, dominante en otros poemas de libros posteriores; tema que sí comentó la profesora mallorquina en textos varios y en otros momentos de su estudio; textos que incluso le llevan a hablar de *canzoniere in morte*. *Hay veneno y jazmín..*, 1991: 59-60, 23-31. El último movimiento del poema ([1955] *Pc*: 856-857) subraya y avala esa significativa posibilidad.

Tras los versos iniciales, 17 años después si reconocemos la fecha de su publicación –«Aquel año se me ha quedado muerto / en el corazón, clavado en la memoria // Como páginas lentas, voy contando sus días / hasta el de tu abandono...» vv. 1-4– el poeta en un diálogo órfico repasa las formas temporales del calendario, rituales, litúrgicas, sagradas siempre hasta la fecha declarada en "Cercada por la vida" y el *aniversario silencioso*.

Apura página a página las vías del doloroso recuerdo *in morte* y, nuevo Job frente al mal, como antes Vallejo, declara la incomprensión, su *no saber* ante el lector y en un presente significativo. Leer en "Como páginas lentas" un doloroso *aniversario lírico* es propuesta aventurada, pero al menos los siete primeros versos lo evocan en un año relevante.

Conocer los referentes de su lectura potencia el sentido literario y trágico, universal y bíblico; ayuda en el reconocimiento de su componente enigmático y deíctico: «Hasta aquí me separan / de lo que ya he vivido, / cifras, vientos, lugares / que nunca imaginaba», vv. 14-16. Y, tras la pausa, el último movimiento se inicia con su vallejiana, fundamental incapacidad para entenderlo, con su rechazo de lo ocurrido desde el v. 17.

> Pero no sé, no entiendo, me golpea
> el secreto.
> Si pudieras decirme, por qué fué
> aquel año, aquel día, aquella
> hora!

La lectura de la primera redacción se funda con la cifra numérica que marca como enigma tanto su publicación en la edición de 1955, 17 años después, como el momento de escritura, la *situación poética*, la hora de su incomprensión del mal que lo golpea, situado de nuevo aquí y ahora ante su *data tragica*[29]. Los lectores alcanzaban, desde el presente de la primera lectura y en un año significativo, la ignorancia potenciada, codificada y descrita con el endecasílabo tripartito. Pudo ser un calculado efecto.

29.- El arquetípico primer poema de Vallejo en *Los Heraldos Negros* iniciado por «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!» tiene antecedentes bíblicos, ecos varios e incidencia duradera en la poesía española de postguerra. He comentado el poema y la probable huella de ese mismo texto en "Los aparecidos" (1957) de Jaime Gil de Biedma. *Vid.* "Sobre la génesis, recepción y relaciones intertextuales de la ignorancia de Vallejo... ", art. cit.: 35-40 y 59-66.

Con las correcciones de 1986 (*Pc*: 47) prefiere después la expresividad directa del *verso partido*[30]:

Pero no sé
no entiendo
me golpea

El verso quedará reescrito como endecasílabo roto en tres fragmentos escalonados y sin comas.

Sin embargo su posición numérica ha cambiado. Con otra corrección anterior en los primeros versos, se borra la posibilidad simbólica y silenciosa del que fuera verso 17, verificable en su primera aparición.

La de 1955 fue una lectura posible de su *no saber*, de su incomprensión, de su estupor *diecisiete años después*. Ahora la recuperamos en esa primera versión, errores aparte, con la publicación de 2009. La útil edición de Carme Riera y Ramón García Mateos permite hoy contrastar ambas versiones.

La *fecha fatal*, la fundacional herida que ha de recordarnos siquiera verbalmente el famoso, dispar y preciso antecedente de Petrarca (*Canzoniere*, *sonetti* LXI, vv. 1 ss; CCXI, vv. 12-14; CCCXXXVI, vv. 12-14; *etc.*), la famosa *data sacra*, los poemas de aniversario o la conocida clave *calendariale*, parece tener incidencia en el poema, en su génesis, en la primera forma de la edición de 1955; y después todavía en sus ulteriores correcciones.

En 1986 la lectura directa, la *situación* de lectura de la primera edición, podía parecer irrecuperable o imposible ya. Antes de esa fecha, el poeta había reincidido en esas memorias dolorosas y sus motivos recurrentes con otros textos que, hoy, ayudan a entender mejor su constancia en el tema y a verificar la pervivencia de la cifra simbólica. La presente lectura, hasta aquí, es sólo una reivindicación, una aventurada interpretación de la forma preterida.

B.- El **segundo caso** lo ejemplifican otras presencias (en mi opinión, ahora ya incuestionables) de esa misma *data* que el poeta no olvida.

Me refiero sobre todo a los 17 versos de "O una voz o un gesto" (*Final de un adios*, 1984). Contrástese con Riera 1991: 28 ss. Pero ahora la numeración de 20 versos erróneamente impostada en 2009 (*Pc*: 505) modifica su cifra, altera el texto, impide el

30.- El motivo del acabamiento, el silencio o la luz (claridad/oscuridad) y, tras ellos, la expresividad del *verso partido* como *línea poetica fragmentada* o *línea diseminada* ha merecido breve atención en el *grupo del 27*. *Vid.* López Martínez, M. I., (1988/1989) "Valores gráficos del verso libre...", art. cit., 2ª entrega: 151, 155 ss. y 159 ss.

reconocimiento y lectura del componente marco decisivo en un poema centrado por el recuerdo que, *pese a todo*, se afirma silencioso y vivo («Aún hoy / pasados tantos años»), aunque permanezca encriptado. Desgraciadamente, la cifra en la edición resulta inaccesible a muchos lectores.

Y ello pese a que Goytisolo engasta con ella un texto crítico, que afirma y realiza mediante la escritura de los diecisiete versos su supervivencia personal y formal: el *tema del poema*.

Los recuerdos de amor –no
los de espanto– se escapaban
por caminos cambiantes como azogue:
no poderlos fijar me parecía
más cruel que la explosión
que el bombardeo.
Y para no sufrir
tratando inútilmente de recuperarlos
preferí muchas veces
salir a media noche y escribir
con lápiz rojo en las paredes: *muera*
el tirano abajo los...
Así evitaba
seguirte hasta el inhóspito desmonte
y detenerme allí.
Aún hoy
pasados tantos años si no puedo
revivir una voz o un gesto tuyos
me imagino que sigo
pintando en rojo todas las paredes.

La intensidad elegíaca, potenciada con la cifra solidaria, no impide apreciar los tres *versos partidos* (*posibles* dodecasílabos los dos primeros) que con mayúsculas, puntos y esas roturas quiebran, pautan, delimitan mejor el espacio del discurso, la cuidada forma sintáctica y simbólica del texto. Con la unidad de los *versos partidos*, es necesario todavía, después del 2009, recuperar y reconocer la cifra numérica textual. Sin ella, la lectura será incompleta.

No es tampoco un caso aislado o único, dado que encontramos esa fecha trágica como total de un poema significado de *Claridad* (1961), que reaparece *aún* en 1981 con sus diecisiete versos recuperado tardíamente. Me refiero a "El recuerdo" (*Claridad*, 1961 *et al.*, *Pc*: 1030-1031; *A veces gran amor*, 1981-1991, *Pc*: 473). El

título de 1981 y el propio tema del poema han de hacernos pensar en "O una voz o un gesto" y en la íntima cifra compartida.

Con «los recuerdos de amor» atacados por el tiempo en 1984, la escritura del poeta, ceniza amenazada, evocación tal vez del "abecedario ceniciento" de Blas de Otero (Lanz 2001: 170), había sido recuperada, quizá recordando a Catulo, como autoafirmación quevediana en "Como ciego miré" y "Queda el polvo", *Claridad* (1961). *Pc*: 896 ss.

Odi et amo que se actualizaba «...en mi memoria / en mi pecho, en las hojas / del papel en que escribo» como "polvo de odio" veinte años antes. Y reaparece todavía en cuanto elegíaca expresión de carencia, como protesta visual escrita en rojo o como grito, vicaria forma órfica en lucha constante por el recuerdo amenazado, la necesaria pervivencia silenciosa de una *voz a ti debida.* Delimitar ahora la huella lírica, métrica y formal de la escritura de Otero en la obra de Goytisolo, señalada con razón en muchos otros detalles de su poesía por Riera en 1991, requiere un comentario más extenso.

C.- El **tercer ejemplo** impondría tratar despacio varios temas formales. No es siempre fácil reconocer los límites de aplicación de estos *versos partidos*, seriados o incluso "regulares" en más de un caso.

Cada poema genera su propia gramática. También Utrera Torremocha, 2001: 96. Reconocerlo cuando trabajamos la interpretación unitaria y numérica semeja pertinente. Será obligado en un texto en que el *verso partido* alcanza condición regular y da forma marco a la totalidad significativa.

Pero leer un poema de 10 versos como de 20 parece un error obvio. Pienso en los 10 alejandrinos partidos de "En el entierro de Gabriel Ferrater" (*Bajo tolerancia* [1973-1996]; *Pc*: 227): y también en otros textos disimétricos, o endecasilábicos como "Llegará sigilosa" (*La noche le es propicia*, 1992). Son poemas en los que la forma visual y seriada regulariza, resignifica posiciones en un espacio nuevo y total. Difícilmente habrán de valorarse como versos partidos independientes. La bronca, lapidaria elegía funeral podrá ser leída e interpretada mejor ignorando la numeración que la citada edición nos propone. El lector interesado confirmará fácilmente, texto en mano, que no es caso único.

ORTEGA Y GASSET: LA ¿DESHUMANIZACIÓN? DEL ARTE

Túa Blesa
Universidad de Zaragoza

Reproduzco en el título, obviamente, el de uno de los más, y con razón, famosos ensayos de José Ortega y Gasset, en el que he introducido una interrogación —parcial, sobre uno de los términos, pero que impregna a la totalidad—, con lo que queda ahí expuesto el asunto de estas páginas. Una interrogación que no pretende ser del tamaño de aquella otra que el filósofo dejó en el final de su conferencia "Goethe sin Weimar" según la versión que leyó en Aspen en 1949. La pregunta orteguiana en cuestión era nada menos que «¿Qué es para nosotros el pasado?» y para señalar que no iba ni siquiera a comenzar una respuesta escribió: «Queda, pues, el asunto, en un enorme signo de interrogación que se levanta ante nosotros como un gigantesco lazo de gaucho o de *cow-boy*» (IX, 593)[1].

Llama la atención la comparación, la cual parece claramente motivada por el lugar en el que Ortega disertaba en esa ocasión, destaca en el pasaje la hipérbole, «gigantesco lazo», y más en general la figuración retórica misma, rasgos ambos muy frecuentes en sus textos, como es bien sabido. En efecto, a Ortega debió de parecerle oportuno hablar en ese territorio de Estados Unidos, ya en el *far west*, de *cow-boys*, con lo que estaría cumpliendo con uno de sus propósitos declarados de escritor: «En mis escritos *pongo*, en la medida de lo posible, al *lector*» (*apud* Senabre, "El

1. En todas las citas de Ortega indico simplemente el tomo de las *Obras completas* en que figura y la(s) página(s).