



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TESIS DOCTORAL  
DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

**MÚSICA Y POESÍA  
EN LA OBRA DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO**

FRANCISCO JAVIER AYALA GALLARDO

DIRECTORA

DRA. CARMEN RIERA GUILERA

2021





Universitat Autònoma de Barcelona

**MÚSICA Y POESÍA  
EN LA OBRA DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO**

FRANCISCO JAVIER AYALA GALLARDO

DIRECTORA

DRA. CARME RIERA GUILERA

El autor de la tesis

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'F. Ayala Gallardo', written over a light gray rectangular background.

Fdo. Francisco Javier Ayala Gallardo

VºBº  
La Directora de la tesis

A handwritten signature in purple ink, appearing to be 'Carme Riera Guilera', written over a light gray rectangular background.

Fdo. Dra. Carme Riera Guilera



*How does it feel, how does it feel  
to be on your own with no direction home,  
like a complete unknown,  
like a rolling stone?*

Bob Dylan



## Agradecimientos

*Mis primeras palabras de agradecimiento son para mi Directora de Tesis, la Dra. Carme Riera Guilera, por haber depositado en mí su confianza, por su apoyo y por su paciencia infinita, por sus sabias palabras, de las que siempre he aprendido algo, y por su magisterio y su cariño. El estudio que aquí presento ha sido posible gracias a una beca PIF otorgada por la Cátedra José Agustín Goytisolo, adscrita a la Universitat Autònoma de Barcelona y dirigida por la Dra. Riera, y a una beca de estancia predoctoral concedida por la misma universidad.*

*Le agradezco enormemente su inestimable apoyo y su afectuosa y expansiva amistad a Asunción Carandell, cuyo fondo personal ha estado en todo momento a mi disposición, así como también a Julia Goytisolo. Asimismo, la investigación no se podría haber llevado a cabo sin la colaboración de Montserrat Gutiérrez, encargada del Fondo Personal José Agustín Goytisolo, y del personal de diversas instituciones académicas españolas e italianas: la Biblioteca d'Humanitats de la UAB, la Biblioteca de Catalunya y la Biblioteca Angelo Monteverdi de la Università degli Studi di Roma «La Sapienza».*

*Han sido muchas las personas (amigos, colegas, profesores) que me han acompañado y guiado durante estos últimos cuatro años de trabajo: Guillermo Serés, Beatriz Ferrús, María Machuca, Dolors Poch, Ramón Valdés, Cristina Buenafuentes, Iván Pardina, Marta Prat, Juan Rodríguez, Gonzalo Pontón, Francisca Montiel, Fernando Valls, Agustín Sánchez, Jordi Julià, Margarita Freixas, Gloria Clavería, Matteo Lefèvre, Ramón García Mateos, maestro y amigo, Araceli Iravedra, Marcela Romano, María Payeras y Alba Agraz. A todas ellas les quiero expresar mi más sincera gratitud. Particularmente al profesor Lefèvre, de la Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», por su amistad, y por haberme acogido tan amablemente durante mi estancia en Roma.*

*Del lado de la música, doy las gracias a Paco Ibáñez, a mi buen amigo Tasio Miranda, a Cangrejos, a Andrés Dos Santos, a Goliardos, a Josetxo Goia-Arribé, a Carles Margarit, a Juan Cánovas Ortega, a Juan Matute Cárdenas, a Diego Antequera, a Meko Núñez, a Suso Sáiz, a Antonio Martí Jufresa, y a tantos otros que, con sus canciones, me han estado acompañando en el transcurso de estos años.*



*Quisiera, por último, expresar mi gratitud y mi cariño a todos aquellos que han compartido conmigo —y sufrido a veces— las horas y los días, las luces y las sombras: a mi hermana Antonia, a mi hermano Manuel, a Astrid, a Domi y a Paco, a mis sobrinos y a mis sobrinas, a mis amigos, a Mr. T... y muy especialmente a mi mujer, Carme, y a mi hija Martina. A mis padres, que tanto añoro, y a mi hermano Antonio, por dejarme compartir sus últimos versos. A ellas y a ellos les dedico este trabajo.*

# ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN, 15

CAPÍTULO PRIMERO: FUNDAMENTOS TEÓRICOS, 21

MÚSICA Y POESÍA, LA HISTORIA DE UNA ANTIGUA ALIANZA, 23

CREACIÓN DE UN MARCO TEÓRICO, 26

RITMO ESTRUCTURAL, 26 — LA POESÍA EN LA MÚSICA  
VOCAL, 29 — LA MÚSICA DE LA POESÍA, 34

HACIA UNA PROPUESTA METODOLÓGICA, 38

LECTURAS E INTUICIONES, 40

CAPÍTULO SEGUNDO: MÚSICA Y POESÍA EN EL CONTEXTO DE LOS 50, 43

LA NUEVA ESTÉTICA DEL COMPROMISO, 45

LA NUEVA CANCIÓN Y LOS POETAS, 45 — AUTORES Y  
CANTAUTORES DESDE LA TRANSICIÓN, 55

LA GENERACIÓN DE LOS 50 Y LA DIFUSIÓN CANTADA DE SUS POEMAS, 57

ÁNGEL GONZÁLEZ, 60 — JOSÉ MANUEL CABALLERO  
BONALD, 66 — JAIME GIL DE BIEDMA, 68 — CLAUDIO  
RODRÍGUEZ, 72 — JOSÉ ÁNGEL VALENTE, 73

CAPÍTULO TERCERO: LA MÚSICA EN LA POESÍA DE JOSÉ AGUSTÍN  
GOYTISOLO, 81

LA REFERENCIA MUSICAL EN LA POÉTICA GOYTISOLIANA, 83

DE «CANCIONES OLVIDADAS» A *PALABRAS PARA JULIA Y OTRAS  
CANCIONES*, 93

CAPÍTULO CUARTO: TU CANCIÓN ENTRE SUS CANCIONES.  
GOYTISOLO Y LA MÚSICA, 107

GOYTISOLO, POETA ANÓNIMO, 110

I. «Canción de paz», S. Liberovici y M. Straniero, 114 —  
II. «Soldado no», Francisco Curto, 118

DE CINE, MÚSICA Y POESÍA, 120

III. «Sépalo usted», Patxi Andión, 122 — IV. «Deja la flor», P. Herrero y J. L. Amenteros, 128

#### TROVADOR Y JUGLAR, 132

V. «Palabras para Julia», Paco Ibáñez, 136 — VI. «Érase una vez», Paco Ibáñez, 142 — VII. «Me lo decía mi abuelito», Paco Ibáñez, 144 — VIII. «Cuba qué linda es Cuba», Paco Ibáñez, 148 — IX. «Historia conocida», Paco Ibáñez, 151 — X. «Nana para Alicia» / «La berceuse de Julia», Paco Ibáñez, 155

#### CANCIONES EN LOS ALBORES DE LA TRANSICIÓN, 160

XI. «Canción para ustedes», Alberto Favero, 160 — XII. «La guerra», Quini Sánchez, 166 — XIII. «Historia conocida», Joan Manuel Serrat, 170 — XIV. «Canción de cuna para Julia», Rosa León, 172 — XV. «Nana de la adúltera», Rosa León, 174 — XVI. «Nada más», Amancio Prada, 175

#### LA VOZ Y LA PALABRA, 178

#### GOYTISOLO Y GOLIARDOS, 189

XVII. «Mala cabeza», Goliardos, 190 — XVIII. «Furtivo», Goliardos, 193 — XIX. «Me cuentan cómo fue», Goliardos, 196 — XX. «Con nosotros-Nana», Goliardos, 198 — XXI. «Yo quise», Goliardos, 201 — XXII. «Soldado, sí», Goliardos, 203 — XXIII. «El lobito bueno», Goliardos, 204 — XXIV. «Se pierde como el eco», Goliardos, 207 — XXV. «Muchacha, dame posada», Goliardos, 209 — XXVI. «El pájaro bobo», Goliardos, 213 — XXVII. «La Chana», Goliardos, 219

#### CANCIONES DEL FIN DE SIGLO, 222

XXVIII. «Escoger la libertad», Guillermo de la Torre, 222 — XXIX. «Una historia de amor», Antonio Selfa, 226 — XXX. «Poema baten arrakasta», Mikel Markez, 230 — XXXI. «Ella dio su voto a Nixon», Juan Cánovas, 233 — XXXII. «Non non», Juan Cánovas, 237

#### EN HOMENAJE AL POETA, 242

TEMPESTAD DE AMOR CONTRA LOS CIELOS, 242 — PACO IBÁÑEZ CANTA A JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, 243 — XXXIII. «No sirves para nada», Paco Ibáñez, 244 — XXXIV. «Escucha, abandonada», Paco Ibáñez, 249 — XXXV. «El aire de los chopos», Paco Ibáñez, 252 — XXXVI. «A ti te ocurre algo», Paco Ibáñez, 254 — XXXVII. «Por mi mala cabeza», Paco Ibáñez, 258 — XXXVIII. «Yo amaba aquella casa», Paco Ibáñez, 259 — XXXIX. «Nana de la adúltera», Paco Ibáñez, 261 — XL. «El show», Paco Ibáñez, 263 — CANCIONES & POEMAS

MÚSICO–RECITADOS, 267 — XLI. «Un olor a lluvia», Salva Jiménez, 268 — XLII. «Los momentos de la perdiz», Salva Jiménez, 270 — XLIII. «La nana de Julia», Salva Jiménez, 273 — XLIV. «Se pierde como el eco», Salva Jiménez, 274 — XLV. «Mujer de muerte», Salva Jiménez, 275 — XLVI. «Por rincones de ayer», Salva Jiménez, 278 — RECUERDOS DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO. LA NOCHE LE ES PROPICIA, 279 — XLVII. «Conchita era su nombre», Carles Margarit, 280 — XLVIII. «Era como ir hacia la muerte», Carles Margarit, 284 — XLIX. «Al otro lado del espejo», Carles Margarit, 288 — L. «De azabache», Carles Margarit, 296 — LI. «Un perfume de jara», Carles Margarit, 306 — LII. «Las horas quemadas», Carles Margarit, 310 — LOS HOMENAJES DE LA CÁTEDRA GOYTISOLO, 314 — TASIO MIRANDA CANTA A JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, 317 — LIII. «La flor de jara», Tasio Miranda, 318 — LIV. «Bonita fea», Tasio Miranda, 320 — LV. «Caridad por tus ojos», Tasio Miranda, 323 — LVI. «Muchacha dame posada», Tasio Miranda, 325 — LVII. «No sé qué te pasa», Tasio Miranda, 327 — LVIII. «Por aquellos montes», Tasio Miranda, 329 — LIX. «Tiende el capote ovejero», Tasio Miranda, 332 — LX. «Soldado sí», Tasio Miranda, 335 — LXI. «Qué linda es Pepa», Tasio Miranda, 336 — LXII. «Solo una piedra negra», Tasio Miranda, 340 — LXIII. «Visito las barberías», Tasio Miranda, 344 — LXIV. «¿Te vienes al río?», Tasio Miranda, 347 — LXXV. «La palabra», Tasio Miranda, 348 — CUANDO TODO SUCEDA, 351 — LXVI. «Cuando todo suceda», Cangrejos, 352 — LXVII. «Bolero», Cangrejos, 355 — LXVIII. «En Londres», Cangrejos, 357 — LXIX. «Mujer de muerte», Cangrejos, 362 — LXX. «Bárbara», Cangrejos, 365 — LXXI. «Contempla tu luz», Cangrejos, 369 — LXXII. «El polvo se rio», Cangrejos, 374 — LXXIII. «Nana para negrita», Cangrejos, 376 — LXXIV. «Qué linda es Pepa», Cangrejos, 378 — LXXV. «Los pasos del cazador», Cangrejos, 382

#### VEINTE AÑOS DE CANCIONES (2000–2020), 385

LXXVI. «Bolero para Jaime Gil de Biedma», Silvia Comes y Lidia Pujol, 386 — LXXVII. «Así son», Juan Luis Pineda, 388 — LXXVIII. «La mala cabeza», Perroflauta, 390 — LXXIX. «A veces», Hamish Binns, 392 — LXXX. «Encuentro», Josep Calbet, 402 — LXXXI. «Canción de frontera», Juan Matute Cárdenas, 405 — LXXXII. «Claroscuro», Francesc Moisès, 406 — LXXXIII. «Para ayudar a dormirse a una chica mayor», José Moreno, 410 — LXXXIV. «Escucha abandonada», Josexo Goia–Aribe, 412 — LXXXV. «A ella y a ti os pregunto», Maria Cinta, 414 — LXXXVI. «La berceuse de Julia», Santiago Gómez Valverde, 417 — LXXXVII. «Soldado no», Christiane Courvoisier, 418 — LXXXVIII. «Bilbao song», Javier Alcibar, 419 — LXXXIX. «No necesito desvelo», Javier Alcibar, 426 — XC. «A veces», Javier Alcibar, 427 — XCI. «El oficio del poeta», Vicente Monera, 429 — XCII.

«No cuentos más», Antoni Martí Jufresa, 432 — XCIII. «Es falso», Antoni Martí Jufresa, 436 — XCIV. «A un joven escritor», Antoni Martí Jufresa, 439 — XCV. «Solo el negro», Antoni Martí Jufresa, 442 — XCVI. «Tú tiembles», Antoni Martí Jufresa, 445 — XCVII. «El jardín era sombra», Pablo Andrés Giménez, 449 — XCVIII. «Nana para Julia», Ximena Villaro, 452 — XCIX. «Un día estabas cantando», Ximena Villaro, 453 — C. «El aire huele a humo», José López-Montes, 455 — CI. «El aire huele a humo», Concierto3, 457 — CII. «Como tango», Isabel Latorre, 459 — CIII. «Bolero para Jaime Gil de Biedma», Augusto Serrano, 462 — CIV. «El poema difícil», Céline Blasco, 465 — CV. «Canción de cuna para Julia», Santi Lorén, 467

#### VERSIONANDO A PACO IBÁÑEZ, 468

ME LO DECÍA MI ABUELITO, 470 — CVI. «Me lo decía mi abuelito», Tomás Jiménez y Frank Marty, 471 — CVII. «Me lo decía mi abuelito», Ángel Parra, 471 — CVIII. «Me lo decía mi abuelito», Susana Castro, 472 — EL LOBITO BUENO, 473 — CIX. «Érase una vez», Bárbara y Dick, 474 — CX. «El lobito bueno», Joselein Grimaud, 474 — CXI. «El lobito bueno», Rosa León, 475 — CXII. «Érase una vez», Ángel Parra, 475 — CXIII. «Érase una vez», Susana Castro, 476 — CXIV. «El lobito bueno», Víctor Hugo Santos, 476 — CXV. «El lobito bueno», ChiquitinesTV, 477 — CXVI. «Érase una vez», Depedro, 477 — LA NANA DE LA ADÚLTERA, 478 — CXVII. «La nana de la adúltera», Elle Belga, 478 — PALABRAS PARA JULIA, 479 — CXVIII. «Palabras para Julia», Carlos María Fossati, 481 — CXIX. «Palabras para Julia», Nacha Roldán, 481 — CXX. «Palabras para Julia», Margie Bermejo, 482 — CXXI. «Palabras para Julia», Emma Junaro, 483 — CXXII. «Palabras para Julia», Jorge Berén, 483 — CXXIII. «Palabras para Julia», Rosa León, 484 — CXXIV. «Palabras para Julia», Veneno, 485 — CXXV. «Palabras para Julia», Mercedes Sosa, 486 — CXXVI. «Palabras para Julia», Níquel, 486 — CXXVII. «Palabras para Julia», Kin Krible, 487 — CXXVIII. «Palabras para Julia», Los Suaves, 488 — CXXIX. «Palabras para Julia», Miguel Ángel Gómez Naharro, 489 — CXXX. «Palabras para Julia», Delfor Sombra, 490 — CXXXI. «Palabras para Julia», Lucho González, 490 — CXXXII. «Palabras para Julia», Los de Monteros, 491 — CXXXIII. «Palabras para Julia», Liliana Herrero, 491 — CXXXIV. «Palabras para Julia», Tania Libertad, 491 — CXXXV. «Palabras para Julia», Gian Franco Pagliaro, 492 — CXXXVI. «Palabras para Julia», Falete, 492 — CXXXVII. «Palabras para Julia», Ester Formosa y Adolfo Osta, 493 — CXXXVIII. «La vida es bella, ya verás...», Massimiliano Agelao, 493 — CXXXIX. «Palabras para Julia», Cuarteto Vocal Vox4, 495 — CXL. «Palabras para Julia», Tomás Lipán, 496 — CXLI. «Palabras para Julia», Río Rojo, 496 — CXLII. «Palabras para Julia», Voces de la Tierra, 497

— CXLIII. «Palabras para Julia», Horacio Berdini, 498 —  
 CXLIV. «Palabras para Julia», Gato Eduardo, 498 —  
 CXLV. «Palabras para Julia», Dúo Zaffarraya, 499 —  
 CXLVI. «Julia-pe guarã ñe'e», Ricardo Flecha, 499 —  
 CXLVII. «Palabras para Julia», Alejandro Ávila, 501 —  
 CXLVIII. «Palabras para Julia», Albert Montoliu, 501 —  
 CXLIX. «Palabras para Julia», Alejandro Polemann, 502  
 — CL. «Palabras para Julia», Soleá Morente, 503 — CLI.  
 «Palabras para Julia», Dúo Cadencia y Dúo Cofradía, 503  
 — CLII. «Palabras para Julia», Ángel Parra, 504 — CLIII.  
 «Palabras para Julia», Elle Belga, 504 — CLIV. «Palabras  
 para Julia», Luis Farnox, 504 — CLV. «Palabras para  
 Julia», Diego Arolfo, 505 — CLVI. «Palabras para Julia»,  
 Brian Chambouleyron, 506 — CLVII. «Palabras para  
 Julia», La Hendija Cuarteto, 506 — CLVIII. «Palabras  
 para Julia», Hormigas Suben al Árbol, 507 — CLIX.  
 «Palabras para Julia», Porristas, 509 — CLX. «Palabras  
 para Julia», Reina Roja, 510 — CLXI. «Palabras para  
 Julia», Lucho Roa, 511 — CLXII. «Doce palabras para  
 Julia», Susana Castro, 512 — CLXIII. «Palabras para  
 Julia», CardiaC, 512 — CLXIV. «Palabras para Julia»,  
 Orso Jesenska, 513 — CLXV. «Palabras para Julia», Naike  
 y Paquete, 513 — CLXVI. «Palabras para Julia», Cecilia  
 Rossetto, 514 — CLXVII. «Palabras para Julia», Grupo  
 Suramérica, 515 — CLXVIII. «Palabras para Julia»,  
 Rosalía, 515 — CLXIX. «Palabras para Julia», Francisco  
 Pesqueira, 516 — CLXX. «Palabras para Julia», Jairo &  
 Baglietto, 517 — CLXXI. «Palabras para Julia», Alberto  
 Senda, 517 — CLXXII. «Palabras para Julia», Ser o no ser,  
 518 — CLXXIII. «Palabras para Julia», Ismael Serrano,  
 518 — CLXXIV. «Palabras para Julia», Pocho Galván,  
 519 — CLXXV. «Palabras para Julia», Virginia Altube,  
 520 — CLXXVI. «Palabras para Julia», Enric Hernàez,  
 520 — CLXXVII. «Palabras para Julia», Fernando Pisano,  
 521 — CLXXVIII. «Palabras para Julia Blues», Raquel  
 Molano, 521 — CLXXIX. «Palabras para Julia», Iván  
 Ferreiro, 522 — CLXXX, «Palabras para Julia», J.  
 Leonhart, 523 — CLXXXI. «Palabras para Julia», Eduardo  
 Rollano, 524 — PALABRAS PARA JULIA. VERSIONES NO  
 EDITADAS EN DISCO, 524 — CLXXXII. «Palabras para  
 Julia», Ramon Puigvert y Partidaris, 525 — CLXXXIII.  
 «Palabras para Julia», Sandra Savoia, 525 — CLXXXIV.  
 «Palabras para Julia», Veneno, Muchachito y Peret, 526 —  
 CLXXXV. «Palabras para Julia», Antonia Contreras, 527  
 — CLXXXVI. «Palabras para Julia», Antonio Ranki y  
 Bebe, 527 — CLXXXVII. «Palabras para Julia», Huylca,  
 528 — CLXXXVIII. «Palabras para Julia», Rebekah  
 Delgado, 529 — CLXXXIX. «Palabras para Julia»,  
 Rolando Sartorio, 529

CONCLUSION, 547

APÉNDICES, 563

APÉNDICE I. REFERENCIAS MUSICALES EN LA POESÍA DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, 565

APÉNDICE II. ÍNDICE DE LA POESÍA MISICALIZADA DE LOS 50 (AUTORES Y OBRAS CITADAS), 575

ÁNGEL GONZÁLEZ, 575 — JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, 576 — JAIME GIL DE BIEDMA, 576 — CLAUDIO RODRÍGUEZ, 577 — JOSÉ ÁNGEL VALENTE, 577

APÉNDICE III. ÍNDICE DISCOGRÁFICO DE LA POESÍA MUSICALIZADA DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, 579

APÉNDICE IV. JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO. ÍNDICE DE CANCIONES NO EDITADAS EN DISCO, 584

APÉNDICE V. JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO. ÍNDICE DE LOS POEMAS MUSICALIZADOS, 587

RESUMEN, 605

ABSTRACT, 609

BIBLIOGRAFÍA, 613

LIBROS, MONOGRÁFICOS, PÁGINAS, REVISTAS Y PERIÓDICOS, 615

CORRESPONDENCIA Y DOCUMENTACIÓN PERSONAL (FONDO JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO), 627

## INTRODUCCIÓN

El estudio de las relaciones entre la poesía y la música constituye un desafío por cuanto se abre a un terreno de contornos difusos. La teoría Estética, la Historia del Arte, la Filosofía y la Musicología han abordado la cuestión desde una multiplicidad de enfoques que en nada ha contribuido a definir las pautas del análisis interdisciplinar, mientras que en el ámbito de las investigaciones literarias la mayor parte de las aproximaciones han sido exclusivamente temáticas. Ambas, la música y la poesía, son artes en el tiempo unidas inextricablemente desde el germen mismo de su creación, y en la materialización del canto poético la poesía recobra su esencia lírica: el poeta bebe del venero de la tradición y de su verso brota el canto que el aedo, el juglar o el cantautor le ha dirigido durante siglos al pueblo, en un círculo de complicidades que no ha dejado de expandirse y diversificarse en la tradición occidental hasta llegar a nuestros días.<sup>1</sup> De esta convicción nace justamente la presente tesis doctoral, cuyo principal objeto de estudio es una significativa parcela de la vasta obra poética de José Agustín Goytisolo, la correspondiente a sus textos musicalizados: una de las muestras más representativas del diálogo que, a partir de los años sesenta, se produce, también en España e Iberoamérica, entre la poesía y la canción popular. Mi trabajo atiende con mayor dedicación a lo que, a juicio de músicos y compositores, constituye la obra lírica del poeta y que se convierte en el principal altavoz de su propia labor literaria.

En la primera parte se establece el marco teórico sobre el que se sustenta el estudio de las relaciones entre la música y la palabra poética. Ante la dispersión de horizontes críticos, he optado por ofrecer una selección de aquellas contribuciones que, desde la perspectiva de la música vocal y de su relación con el texto lírico, fundamentan el alcance epistemológico del trabajo. En particular, dedico especial atención a los estudios de Kramer, donde constata la dificultad de elaborar un análisis sincrónico de estas dos disciplinas artísticas desde el punto de vista de la semiótica. A

---

<sup>1</sup> Es curioso observar, sin embargo, cómo cuando en 2016 el músico de folk norteamericano Bob Dylan recibe el Premio Nobel de Literatura, la opinión pública se divide entre quienes aplauden la decisión tomada por la Academia Sueca y quienes la critican: para estos últimos, defensores del viejo orden que excluye de las «artes nobles» la canción popular, resulta inconcebible que el premio se le haya concedido a un cantautor; para los primeros, en cambio, Dylan encarna la tradición en habla inglesa de la poesía de los letrados y es, en este sentido, heredero de una práctica milenaria en la que el texto poético no se concibe sin música. Al margen de la polémica, el premio supone un reconocimiento sin precedentes, en mi opinión, y otorga cierto título de oficialidad a la canción popular entre las manifestaciones literarias.



partir de la idea esencial de temporalidad que define tanto la experiencia musical como la literaria es posible establecer importantes correspondencias de tipo genérico: ambas manifestaciones se desarrollan en una especie de continuidad variable que supone un desplazamiento del significado, en un proceso que es esencialmente rítmico. Al hilo de las reflexiones de Lévi–Strauss, se incide en el significativo papel que juega el receptor en la interpretación última de la obra, a partir de una concepción que ocupa un lugar preeminente en la reflexión estética de la segunda mitad del siglo XX.

Por lo que respecta al paradigma de la música vocal, que es el que aquí más interesa, tomo como punto de inicio, fundamentalmente, las consideraciones de Nicolas Ruwet, que parte de una concepción unitaria del análisis interdisciplinar; especialmente para el caso concreto de la poesía musicada, donde lo que se observa es una hibridación de dos lenguajes claramente diferenciados en una única realidad autónoma más amplia. La coexistencia entre ambas manifestaciones y la interferencia de la una sobre la otra en modo alguno supone un sometimiento de la palabra poética a la forma musical. Son más bien los elementos técnicos de la música los que se ponen al servicio del poema. Ruwet apunta, de hecho, hacia una concepción dialéctica de las relaciones entre la música y el texto, lo cual se traduce en un amplio abanico de posibilidades que van desde la convergencia hasta la disonancia. Partimos de la base, por tanto, de que es posible explorar las relaciones de transformación entre ambos sistemas, aunque no sin dificultades, puesto que cada uno de ellos posee significantes propios que no se definen sino por su relación con los demás significantes del mismo sistema. A partir del principio de *expansión*, al que Rossana Dalmonte acude siguiendo la definición que Martinet propone para la fonología, se estudian las implicaciones que, entre la música y el texto, se dan a nivel fónico, gramatical y semántico en el poema musicado, y que son las que rigen el análisis del corpus que manejamos en el último bloque del trabajo.

Dedico también otro capítulo al estudio de las relaciones de los poetas del Medio Siglo y sus respectivas poéticas con la música. Me voy a detener inicialmente en las vinculaciones con la Nueva Canción, movimiento que en España eclosiona a principios de la década de los sesenta, y en el papel crucial que esta desempeña en la difusión de la poesía de algunos de los poetas del grupo. Los cantautores vienen a solucionar uno de los problemas que la poesía comprometida sigue arrastrando a mediados de esa década, como es el del desequilibrio entre sus pretensiones

mayoritarias y la escasa recepción de los textos, y a su vez se dotan de un instrumento de prestigio, como es el poema, que le aporta calidad y valor estético a las canciones. Con la llegada de la Transición y la diversificación de la oferta musical, vinculada en parte al progresivo desarrollo de los *mass media*, la canción de autor se desplaza hacia un público cada vez más periférico. Los poemas, sin embargo, se siguen cantando. A partir de la década de los ochenta, y especialmente en los noventa, serán otros los estilos y nuevas las sensibilidades —algunas de ellas hasta entonces completamente ajenas al aliento poético— que poco a poco van acercándose a la poesía.

El segundo capítulo se cierra con una breve incursión en el estudio de la divulgación que, a través de la música, ha tenido la obra de cinco de los poetas del Medio Siglo: Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente. Me he detenido también en sus respectivas aproximaciones al cuarto arte, que en algunos casos —véase el de González, Caballero o Valente— nos desvelan un interés por el hecho musical que va más allá de lo poético. No lo he hecho, en cambio, en el análisis de los textos. Lo que he pretendido es más bien ofrecer una visión de conjunto que permita configurar un marco contextual y comparativo adecuado para comprender mejor la dimensión real de la poesía musicalizada de Goytisolo (189 canciones escritas sobre 76 poemas) y su importancia en el contexto de la música popular contemporánea. Quedan abiertas para futuros estudios algunas de las aristas relacionadas con la música en este selecto grupo de poetas: tal vez una de las más apremiantes sea catalogar y analizar los textos escritos exprofeso para ser cantados, y que, por no formar parte de ningún corpus poético, han sido completamente desatendidos por la crítica (esta faceta de letrista es especialmente relevante en poetas como Caballero Bonald o Valente). Las tres fuentes básicas de las referencias discográficas que en este segundo capítulo aparecen han sido los repertorios publicados por la SGAE, las revistas musicales y los trabajos de autor, algunos de los cuales me acompañan desde hace años. Para la constitución del corpus que analizo en el cuarto bloque, dedicado a la poesía musicalizada de Goytisolo, he contado además con la inestimable ayuda de Asunción Carandell, viuda del poeta, quien en su fondo personal conserva muchas de las grabaciones ya descatalogadas o inéditas, además de un buen número de partituras de las canciones compuestas a partir de los textos del barcelonés.

Los dos últimos bloques están enteramente dedicados al análisis de la música en la poética goytisoliana, en una doble vertiente, que atiende tanto a la presencia de la

temática musical en su obra (Capítulo Tercero) como a la representación poética a través de la música, principalmente de la canción popular contemporánea (Capítulo Cuarto). Por lo que respecta al estudio de la alusión, me he centrado en las referencias musicales más significativas, que en Goytisolo hallan su más genuino modo de expresión no solo en la glosa o en el remedo de las formas populares —aspecto este ampliamente analizado por la crítica—, sino también en una manifestación del canto que podríamos calificar de liberadora, y en la que se dejan oír con fuerza los ecos machadianos. En este sentido, es de destacar el contacto directo del poeta con las fuentes populares, así como la adopción temprana de unos modelos tradicionales a partir de los cuales Goytisolo construye una propuesta lírica renovadora. Como se verá, en su poesía la alusión musical se organiza en una red de simbologías e imágenes fundadas en la recreación, abstracta y perfectamente integrada en el entramado poético, de la música o de la representación melódica de la voz. Conectan con la vertiente más popularista, a la vez que con la dimensión más profundamente universalista y humana de su obra.

En el cuarto bloque, que constituye la parte central de la tesis, se han analizado en profundidad los elementos rítmicos que, a la luz de las musicalizaciones, intervienen en la configuración poemática. En paralelo, se han explorado también, a partir de epistolarios y recortes de prensa, las relaciones profesionales y de amistad entre los músicos y el poeta, así como la amplia difusión de su obra a través de la música. He seguido en este caso un enfoque histórico. A tenor de la continua revisión a la que Goytisolo sometía sus textos y de las sucesivas reediciones de sus poemarios, se ha optado por seguir un criterio cuasi cronológico que nos ha permitido poner en orden las diferentes variantes del poema cantado; especialmente en aquellas composiciones que han sido musicalizadas en más de una ocasión. Soy consciente del problema que supone tratar de estudiar, desde la perspectiva de la estilística, un género híbrido como es el del poema musicado, y del riesgo y de la dificultad que entraña el acercamiento multidisciplinar en este caso, puesto que impone una doble exigencia, la musical y la literaria. Por eso recomiendo que, para una mayor comprensión de los textos analizados, se complemente la lectura, siempre que sea posible, con la audición de las canciones.

Esta cuarta parte se ha organizado en diez capítulos, en los cuales doy cuenta de los distintos episodios que, a mi juicio, vertebran en el tiempo la relación de la música con la palabra poética del barcelonés. Analizo, en consecuencia, los primeros

contactos de Goytisolo con la música, que se producen a raíz de la publicación de uno de sus poemas —«Canción de paz», publicado posteriormente con el título «Soldado no»— en el Cancionero de Einaudi; su participación en las bandas sonoras de *Che che che* (1971), de Javier Aguirre, y de *Cantando a la vida* (1968), dirigida por Angelino Fons y protagonizada por Massiel; las primeras musicalizaciones de Paco Ibáñez, entre ellas «Palabras para Julia», y la enorme influencia que el músico ejerce tanto en el poeta como en la percepción sonora de su poesía, que pasa a convertirse a partir de ese momento en todo un referente lírico para la canción de autor; las piezas interpretadas por Alberto Favero, Quini Sánchez, Joan Manuel Serrat, Amancio Prada o Rosa León en los últimos años de la dictadura y en los primeros de la Transición, años en los que el texto poético empieza a abrirse a nuevos estilos y a otras formas de interpretación musical; «La voz y la palabra», el espectáculo que estrenan conjuntamente Goytisolo e Ibáñez en 1993, y que los lleva a cosechar éxitos por medio mundo; la relación amical del poeta con Ramón García Mateos y con el grupo Goliardos, que da lugar a las once canciones de *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo* (1994), el primer disco dedicado íntegramente a la poesía de Goytisolo; las últimas piezas escritas antes de la muerte del poeta, en un período de una gran actividad literaria, y que nos muestran un progresivo acercamiento de la canción de autor a su poesía de tono menos lírico; los homenajes póstumos que, con la música como telón de fondo, se le han dedicado al poeta: el de Paco Ibáñez en su álbum de 2002, el de Salva Jiménez en sus *Canciones & Poemas músico–recitados* (2003), el de Carles Margarit en conmemoración del décimo aniversario de la muerte del poeta, y los diversos homenajes de la Cátedra que lleva su nombre y que nos acercan a las musicalizaciones de Tasio Miranda y de Cangrejos. Los dos últimos capítulos de este cuarto bloque están dedicados al análisis de las canciones publicadas durante los últimos veinte años, después de la muerte del poeta, y al de las versiones surgidas a partir de las piezas compuestas por Ibáñez. En su conjunto, no solo avalan la enorme difusión que, a través de la música, ha tenido, y aún sigue teniendo, la poesía de José Agustín Goytisolo, sino que a su vez constituyen una eficaz puerta de entrada, escasamente transitada por la crítica, a la investigación del ritmo poético.



CAPÍTULO PRIMERO  
FUNDAMENTOS TEÓRICOS



## MÚSICA Y POESÍA, LA HISTORIA DE UNA ANTIGUA ALIANZA

Bajo el signo de la analogía, de una ancestral correspondencia, hallamos la evidencia de un progresivo distanciamiento, de un impulso antagónico de atracción y repulsión, de vuelta a los orígenes y de configuración de una propia identidad, que es el que ha caracterizado las relaciones entre la música y la poesía a lo largo de la historia.<sup>2</sup> En la antigüedad helenística, la música, que nace indisolublemente unida a la danza, al rito y al festejo, se concibe como una manifestación a la vez orgiástica y divina y el texto lírico no es más que un acompañamiento o consecuencia: «poesía sin música es incomprendible [...] Incluso cuando, como en toda la época central de la poesía griega, es el texto el que orienta a la música y no al revés».<sup>3</sup> El carácter esencialmente popular de estas tres manifestaciones —danza, música y poesía, esta última con su prístino carácter de oralidad—, consolida el sentido unitario de estos tres elementos en su fase embrionaria.<sup>4</sup> El distanciamiento no se producirá hasta que la palabra escrita no vaya ganando en relevancia, en un proceso que, en la tradición culta, no se consolida hasta el Renacimiento.<sup>5</sup> Es entonces cuando la música y la

---

<sup>2</sup> Una sucinta panorámica de estas relaciones la ofrece James Anderson Winn, *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven, Conn., and London, Yale University Press, 1981. *Vid.* también Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

<sup>3</sup> F. Rodríguez Adrados, «Música y literatura en la Grecia antigua», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. III, 1980, p. 136. Véase también el clásico de Koller, *Musik und Dichtung im Alten Griechenland*, Bern, Francke, 1963; o los estudios más recientes de Chailley, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979; West, *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992; y Bélis, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999; todos ellos centrados en el papel de la música en la antigua Grecia.

<sup>4</sup> *Vid.* Francisco Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Gredos, 1976. e hecho, en la tradición popular no se produce nunca un divorcio entre estas tres manifestaciones artísticas.

<sup>5</sup> Es determinante, en este sentido, el paso del contrapunto lineal a la armonía simultánea como base de la composición musical. Es un período marcado por el desarrollo de estilos sensibles al texto en la música vocal, estableciéndose una relación sin precedentes con la expresión poética del sentimiento.



poesía empiezan a construir una identidad plenamente individualizada, a reconocerse mutuamente e influenciarse.<sup>6</sup> La tradición trovadoresca representa, en este sentido, el último gran momento de unión entre la música y la palabra.<sup>7</sup>

La construcción de discursos teóricos independientes llega aún más tarde. Aunque sus primeros reflejos los vislumbramos en la Antigüedad,<sup>8</sup> no se materializa plenamente hasta la llegada del período ilustrado y el nacimiento de la Estética como ciencia. Los estudios de crítica comparada músico-poética nacen con esa pretensión universalista que ve en «lo bello» la máxima expresión de la teoría estética.<sup>9</sup> En un primer momento, la prevalencia es de la palabra frente al lenguaje musical; y ello a pesar del creciente desarrollo técnico y compositivo que la música experimenta durante los siglos XVI, XVII y XVIII. El fuerte logocentrismo imperante, sustanciado en la mimesis y que le concede una mayor preeminencia a la referencialidad explícita de la materia literaria, resulta decisivo. La música, forma pura y semánticamente ambigua, se desarrolla mediante una serie de técnicas emuladoras de la palabra, bien sea adaptándose al continente lírico del texto, este es el caso de la música vocal (misas, salmos, motetes, madrigales...); o bien sea desarrollando un conjunto de convencionalismos, imitativos en muchos casos de la naturaleza, para expresar sentimientos o estados de ánimo; es lo que sucede con la música instrumental.

A finales del siglo XVIII, la necesidad de hallar una «definición general y omnicomprendiva del arte» constata la dificultad de integración de la música en un sistema unitario, lo que lleva a que la concepción estética de la *imitatio* entre en crisis.<sup>10</sup> La noción de *mimesis* va siendo progresivamente sustituida por un nuevo concepto, el de *expresión*,<sup>11</sup> y la música va convirtiéndose en una forma de arte supremo, la única, tal vez, capaz de expresar las cualidades más insondables del alma.

---

Vid. Lawrence Kramer, «Música y poesía: Introducción», en *Música y literatura. Estudios comparativos y semilógicos*, Madrid, Arco Libros, 2002, p. 48-49.

<sup>6</sup> Vid. Calvin S. Brown, «The Relations between Music and Literature as a Field of Study», *Comparative Literature*, 22, 2, pp. 97-107.

<sup>7</sup> James A. Winn (1981), *op. cit.*, pp. 74 y ss. Con el *Ars Nova* empieza el florecimiento de diversos tipos de repertorios polifónicos de un nivel de exigencia técnica tal que lleva a un progresivo perfeccionamiento de la música instrumental.

<sup>8</sup> Piénsese, por ejemplo, en *Sobre la música*, de Pseudo-Plutarco (s. II d. C.), que «constituye el único tratado de historia de la música que nos han transmitido los griegos» (Chailley, Jacques, *Compendio de Musicología*, Madrid, Alianza, 1991, p. 91).

<sup>9</sup> Vid. Isabelle Piette, *Littérature et Musique, contribution à une orientation théorique 1970-1985*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1987.

<sup>10</sup> Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, C. Guillermo Pérez de Aranda (trad.), Madrid, Alianza, 1994, p. 28.

<sup>11</sup> Vid. Victoria Llorca Llopert, *La memoria de las musas. Aspectos metodológicos del comparatismo interartístico*, Barcelona, Tizona, 2011, pp. 23-24.

Este cambio de paradigma se consolida con el Romanticismo.<sup>12</sup> Los románticos rechazaron cualquier tipo de imposición de carácter filosófico o moral, para llegar, por medio de la más pura contemplación, a la liberación de las funciones utilitarias del arte.<sup>13</sup> Sin embargo, la aspiración de crear un sistema unitario para todas las manifestaciones artísticas implica, a su vez, una necesaria individualización. De entre las diversas propuestas taxonómicas del momento, destacaremos una en particular por la influencia que va a ejercer sobre gran parte de las reflexiones posteriores: es la de Lessing, en su *Laokoon* (1766), quien no solo cuestiona la tradicional preeminencia —todavía basada en el criterio de mimesis— de las artes visuales sobre las verbales, sino que además reclama establecer un criterio de especificidad a partir de la distinción fundamental entre artes espaciales (escultura y pintura) y artes temporales (música y poesía), distinción que llega hasta nuestros días.

El pensamiento estético del período romántico —desde Goethe a Schelling— se manifiesta en una suerte de permanencia, tanto en los pensadores de la crisis decimonónica (Schopenhauer, Kierkegaard y, sobre todo, Nietzsche) como en los herederos de la *Romantischule* (Freud, Heidegger, la Escuela de Frankfurt y Gadamer); unos y otros no hacen sino evidenciar la indisoluble unidad entre la reflexión estética y la reflexión sociopolítica e histórica en general. Como señala Aranda Torres: «la estética contemporánea no es sino la versión, lúcida y transparente, de la problemática abisal del hombre actual».<sup>14</sup> El proceso iniciado en el Romanticismo culmina con el inicio de las Vanguardias, que representan «el último estadio de la Modernidad estética», la conquista de la emancipación artística mediante la ruptura y el triunfo de lo nuevo como elemento dinamizador.<sup>15</sup> La poesía se convierte así en una forma de expresión privilegiada que arraiga en la nihilidad característica de la cultura moderna, «en la falta de valor y fuerza creadora de los

---

<sup>12</sup> Para el estudio de las relaciones entre música y literatura en el período romántico, *vid.* M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953; John Hollander, *Images of Voice: Music and Sound in Romantic Poetry*, Cambridge, Heffer, 1970; Chapple, Frederick y Schulte (eds.), *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, Lanham, University Press of America, 1992; Donovan y Elliot (eds.), *Music and Literature in German Romanticism*, New York, Cadmen Books, 2004.

<sup>13</sup> *Vid.* Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, R. Barce Benito (trad.), Barcelona, Idea Books, 1999.

<sup>14</sup> Cayetano Aranda, *Introducción a la estética contemporánea*, Almería, Universidad de Almería, 2004, pp. 10-11.

<sup>15</sup> Alba Agraz, *La música en la poesía española de vanguardia: relaciones interartísticas (1918-1930)*, tesis doctoral, dir. J. San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2019, p. 91. Véase también el artículo de Fubini, «Indeterminación y estructura en la vanguardia musical», en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, C. Guillermo Pérez de Aranda (trad.), Madrid, Alianza, 1994, pp. 131-147.

viejos ideales estéticos»,<sup>16</sup> para intentar construir, sobre las ruinas del lenguaje, una nueva realidad dotada de significación estética.

## CREACIÓN DE UN MARCO TEÓRICO

### RITMO ESTRUCTURAL

Música y poesía. Ambas parecen reclamar una conciliación que sepa no dejar de lado sus respectivas particularidades, sus distintas formas de devenir en el tiempo. Y lo cierto es que, y en esto coincidimos con Lawrence Kramer,

sorprendentemente, los avances del siglo XX en interpretación literaria y análisis musical han hecho poco por favorecer un método interdisciplinar. Hablando con franqueza, no existe ninguno. De hecho, la formalización gradual de la técnica de cada disciplina, con su especialización correspondiente, ha desviado la atención de las cuestiones que rodeaban a las palabras y la música y que el siglo XIX consideraba apremiantes.<sup>17</sup>

Al hilo de lo expuesto por Kramer, estamos abocados a incidir en la dimensión mimética de cada una de estas dos manifestaciones artísticas, en cómo cada una de ellas logra comunicar significaciones externas, emerjan estas de la realidad o de la ficción. Ello supone asumir la función connotativa del lenguaje y una referencialidad que nace de la combinatoria de elementos formales (la rima, el metro, el ritmo, los recursos estilísticos, el juego armónico, la melodía, el timbre, la instrumentación...), algunos específicos de la música o de la poesía, y otros compartidos. Como es bien sabido, en el lenguaje musical, incluso en la música vocal o programática, el significado es «no predicativo e inexacto»;<sup>18</sup> evocador, en cualquier caso, de un sentimiento complejo y hasta cierto punto abstracto, pre-verbal pero explícito en cuanto a su estructura combinatoria. En la poesía, en cambio, el significado es predicativo, alusivo, y denotativo a la vez que connotativo, puesto que también intervienen elementos que el lector asume como una forma de «conocimiento tácito»

---

<sup>16</sup> Cayetano Aranda, *Introducción a la estética contemporánea*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>17</sup> Lawrence Kramer, «Música y poesía: Introducción», *op. cit.*, p. 33. Véase también Joseph Kerman, «The State of Academic Music Criticism», en *On Criticizing Music*, Kingsley Price (ed.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981, pp. 38-54.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 36.

—componentes métricos, rítmicos, fonéticos y sintácticos—. <sup>19</sup> Asimismo, tanto en la poesía como en la música la realización del significado es cinemática, lo cual contribuye a dificultar aún más el análisis sincrónico de ambas artes desde el punto de vista de la semiótica. De ahí que algunas de las aportaciones que se han hecho desde la óptica del análisis de la imitación de estructuras y técnicas musicales en la literatura —en la línea, por ejemplo, de la taxonomía de Scher—, <sup>20</sup> se muevan en un terreno, cuando menos, resbaladizo. Ello nos lleva a plantearnos si no se trata pues de una disyuntiva irreconciliable. ¿Es verdaderamente inviable establecer un discurso unitario entre la música y la palabra poética? Creemos que no, y es lo que trataremos de dilucidar en las próximas páginas.

Volvamos al principio, a la idea esencial de temporalidad, a ese transcurrir en el tiempo que define la experiencia musical y literaria. <sup>21</sup> La lectura de un poema, como la audición de una pieza musical, se desarrolla en una especie de continuidad variable y multiforme, que supone un desplazamiento del significado y que es la que nos ayuda a identificar los distintos segmentos de una misma obra (versos o líneas, frases, estrofas, elementos temáticos, progresiones armónicas y melódicas, secciones, etc.). Ello nos permite reconocer las analogías y los contrastes, sean estos temáticos o

---

<sup>19</sup> Es Michel Polanyi quien acuña el concepto de *conocimiento tácito*, a partir de la constatación de que el conocimiento tiene un componente estrictamente personal que interviene de forma decisiva en la interpretación de las distintas partes que forman un todo. *Vid.* M. Polanyi, *The Tacit Dimension*, Gloucester, Peter Smith, 1983.

<sup>20</sup> La propuesta taxonómica de Scher parte de una división tripartita de las relaciones interdisciplinares. El crítico húngaro contempla tres posibilidades en cuanto a la naturaleza del objeto de estudio: *Literature in Music*, *Music and Literature* y *Music in Literature*. En el primer caso, el análisis parte de la relación que en la música se establece con lo literario (por estar inspirada en una obra literaria, porque pretende reproducir en música un texto, etc.). En el segundo caso, se centra en ambas manifestaciones artísticas por igual, y la prevalencia por una u otra viene determinada por el propio objeto de estudio; en términos generales, dirige su interés hacia la música vocal. Por último, en *Music in Literature* se toma como punto de partida el texto literario para analizar en él la impronta de lo musical (bien sea temática o estructural). En este último apartado, Scher distingue tres formas mediante las cuales lo literario puede acercarse a lo musical: la *Word Music*, centrada en los recursos fonéticos del texto; el calco de técnicas y estructuras musicales; y, finalmente, la *Verbal Music*, que parte de las relaciones que se dan en el plano temático. *Vid.* Steven Paul Scher, «Notes Toward a Theory of Verbal Music», *Comparative Literature*, 22, 2, 1970, pp. 147-156 y «Literature and Music», en J. P. Barricelli y J. Gibaldi (eds.), *Interrelations of Literature*, New York, MLA, 1982, pp. 225-250.

<sup>21</sup> Gil de Biedma nos dirá: «La poesía no es precisamente lo que sucede cuando se escribe el poema, poesía es el acto de ejecutar el poema. Un poema se hace para ser leído. El poema es poema mientras se lee porque es tiempo y tempo», en Harold Alvarado Tenorio, «Jaime Gil de Biedma, el poeta social de los años 50», *El Tiempo*, 14 de enero de 2020 (entrevista publicada originalmente en el suplemento literario *La Libertad de Barranquilla*, 22 de mayo de 1984). Disponible en: <<https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/entrevista-al-escritor-jaime-gil-de-biedma-451786>> (8 de octubre de 2020). Véase, en este sentido, el interesantísimo trabajo de Dolors Poch, «José Agustín Goytisolo y su generación: estilo de poesía y estilo de recitado», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación*, *Prosemas*, n.º 5, 2020, pp. 25-51, en el que analiza la lectura que tres de los poetas de la Generación de los 50 (Gil de Biedma, Ángel González y Goytisolo) hacen de sus propios textos.

formales, a medida que se van produciendo. La intensificación o relajación de las sensaciones es parte de un proceso activo.<sup>22</sup> Estamos, por tanto, ante un hecho esencialmente rítmico —rítmico en un sentido amplio de la palabra— en el que cada elemento queda definido por los que lo preceden, y que no culmina hasta el cierre poemático o hasta la última cadencia. Ahora bien, ¿pueden converger cabalmente en su estructura rítmica un poema y una composición musical? Me inclino a pensar que sí, a lo menos en la música vocal, que es la que aquí nos ocupa, y muy especialmente en la poesía musicalizada, donde el ritmo estructural tiende a confluir. De hecho, podríamos concluir que una «buena musicalización» lo es en tanto que consigue ajustar la música al ritmo estructural del texto, y ello aun cuando se han visto modificados —como, efectivamente, ocurre en muchos casos— algunos de los mecanismos gramaticales del poema (mediante supresiones, repeticiones, cambios de orden en la estrofa o en el verso).<sup>23</sup> En estos casos, se trata de un proceso bidireccional, puesto que también es el texto el que se adapta al ritmo estructural de la música, obedeciendo normalmente a patrones genéricos o estilísticos, que son los que suelen motivar estos cambios. Pensemos, por ejemplo, en la creación de un estribillo a partir de la repetición de alguno de los fragmentos del poema, una alteración del ritmo que supone una intensificación selectiva e intencionada de un segmento determinado. En la medida en que el músico «acierte», esto es, en la medida en que no atente contra el ritmo definitorio del texto, contra ese juego de fuerzas que inviste la obra de ciertas formas de expectación y deseo, logrará realzar o atenuar el ritmo estructural de la pieza cantada. Se produce, en este sentido, un proceso de convergencia que es determinante para la apreciación estética del entramado compositivo entre la música y la literatura.

Es Lévi-Strauss quien, esta vez desde la perspectiva de la antropología, más insiste en uno de los aspectos significativos del proceso fructivo que envuelve a la

---

<sup>22</sup> Esta idea se enmarca en lo que la psicología ha venido a llamar teoría reflectora de las sensaciones. Vid. Alexander R. Luria, *El cerebro en acción*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1984; y *Sensación y percepción*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1987.

<sup>23</sup> Con esta afirmación no quisiera incurrir en reduccionismos. Es obvio que el concepto de belleza aplicada al arte tiene un fuerte componente de subjetividad. Dificilmente podríamos llegar a un consenso unánime sobre qué es una buena o una mala musicalización y, sin embargo, es una realidad que hay canciones mejores que otras, igual que hay buenos y malos poemas. Tal vez la poesía es, en este sentido, uno de los géneros que menos discusión admite. Pensemos, sin ir más lejos, en «Palabras para Julia», que, sin ser, a mi juicio, uno de los mejores poemas de Goytisolo, se convierte en la voz de Ibáñez en una canción de una incuestionable belleza, como demuestran las numerosas versiones que se han compuesto de esta pieza en los últimos cincuenta años. Cada compositor resuelve con más o menos éxito el diálogo que se produce entre la música y la palabra, pero es, en definitiva, el oyente el que, a partir de sus propios códigos interpretativos, de su propio flujo interno de emociones, lo valora.

obra musical; esto es: la dimensión inconsciente, tanto a nivel individual como colectivo. El oyente se percibe a sí mismo a través de la pieza musical, lo cual no significa que esta actúe solo a modo de estímulo generador de ensoñaciones embriagadoras, sino que la propia estructura del discurso y su articulación, su forma de ensamblarse originariamente con nuestra naturaleza fisiológica y con la tradición cultural, es lo que realmente le permite al oyente que pueda descubrirse a sí mismo a través de ella. Ello no hace sino invertir los papeles entre el emisor y el receptor, «ya que, a fin de cuentas, es el segundo el que se revela como significativo gracias al mensaje del primero: la música se vive a sí misma a través de mí y yo me escucho a mí mismo a través de ella».<sup>24</sup> Y lo mismo ocurre en poesía. Esta concepción, que ocupa un lugar preeminente en la reflexión estética de la segunda mitad del siglo XX, enlaza con los conceptos de conectividad y consistencia en la construcción, relacionados ambos con lo que en psicología de la percepción ha venido a llamarse ley de la buena continuidad.<sup>25</sup> Esta ley pone de manifiesto la propensión a comprender mejor aquellos elementos —díganse segmentos textuales o compositivos en nuestro caso— que se complementan y tienden a formar un todo unitario. Aplicada a la música y a la poesía, implica una sensación consciente de continuidad que se proyecta en la obra y que participa a la vez de ella, viniendo a constatar la forma temporal del movimiento rítmico.

## LA POESÍA EN LA MÚSICA VOCAL

La supuesta incompatibilidad —esa oposición que señala Schloezer—<sup>26</sup> entre el sistema cerrado de la música y el abierto del lenguaje literario no siempre supone, como él afirma, una completa asimilación de la palabra por parte de la obra musical. Cuando escuchamos un poema musicalizado, algo en el sentido del texto ha variado con respecto al que era antes de su conversión en melodía. En la obra vocal se produce una hibridación de dos lenguajes claramente diferenciados en una única realidad variable. No hay más que ver cómo, a lo largo de la historia de la música,

---

<sup>24</sup> Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, Milán, Bompiani, 1966, p. 35; en Enrico Fubini, «Significado y estructura de la música», en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Ed. cast. de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 80.

<sup>25</sup> Vid. Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

<sup>26</sup> Vid. Boris de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach. Essai d'Esthétique Musicale*, Paris, Gallimard, 1979, p. 360 y ss.

diferentes textos han servido a una misma forma musical, o cómo textos idénticos han sido musicados de muy distinto modo —veremos algunos ejemplos en el último apartado de este trabajo—, para darse cuenta de que no existe una correspondencia exacta entre la música y la palabra.<sup>27</sup> Según apunta Ruwet:

El análisis saussureano del signo, retomado y desarrollado por Trubetzkoi, Lévi-Strauss y Lacan, la concepción del lenguaje como un «sistema de diferencias», la idea de que el significante estructura el significado (Saussure habla de la «masa amorfa del significado») debería llevarnos a reconsiderar de manera más precisa la comparación entre lenguaje y música.<sup>28</sup>

El planteamiento del lingüista belga nos lleva a considerar que no estamos ante dos sistemas absolutamente incompatibles —como afirmaba Schloezer—, sino más bien al contrario; lo evidencian las innumerables piezas vocales compuestas a partir de textos poéticos. Vayamos a algunos ejemplos concretos extraídos de la poesía musicalizada de Goytisolo: tomemos la ya citada «Palabras para Julia», publicada inicialmente por Paco Ibáñez en *La poésie espagnole de nos jours et de toujours* 3; o «Historia conocida», en la versión esta vez de Joan Manuel Serrat, que ve la luz en el álbum *1978*. Escojo a propósito dos obras de una indudable calidad estética y escritas sobre textos poéticos de gran valor. El mérito de estas canciones, como ocurre con la mayor parte del repertorio popular y aun con un buen número de obras célebres, reside en el encuentro de un texto y una música que, tomados en conjunto, multiplican su propia autonomía estética. Al oír estas canciones, cualquier oyente que conozca el castellano va a percibir, simultáneamente y de forma clara, tanto la música como el sentido de la letra. De hecho, participará de ambas informaciones, la musical y la poética, a un mismo tiempo. Obsérvese que, lingüísticamente, en las secuencias «Tú no puedes volver atrás porque la vida ya te empuja...» o «Es una historia conocida, amigos, todos la recordamos...» las funciones fonológicas, morfo-sintácticas y semánticas coinciden exactamente con las que hallaríamos en un contexto de habla no poético.<sup>29</sup> A nivel fonológico, por ejemplo, la música va a hacer uso de las funciones

---

<sup>27</sup> Se sigue aquí a Nicolas Ruwet, «Función de la palabra en la música vocal», en *Música y literatura. Estudios comparativos y semilógicos*, Madrid, Arco Libros, 2002, p. 64.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 67. Para una aproximación a la problemática musical desde la óptica de la lingüística, *vid.* George P. Springer, «Language and Music: Parallels and Divergencies», en Morris Halle (coord.), *For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, La Haya, Mouton de Gruyter, 1956.

<sup>29</sup> Al referirme a «un contexto de habla no poético» no estoy aludiendo a la oposición crociana entre «poesía» y «no poesía» (*vid.*, Benedetto Croce, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923), sino más bien al hecho de que ante el texto poético (oral o escrito) somos siempre conscientes de hallarnos ante una creación estética.

apelativas, expresivas y representativas, e incluso de procedimientos culminativos, como los acentos, y demarcativos, como los silencios o el timbre; y va a servirse también, como el lenguaje verbal, de los acentos de intensidad.<sup>30</sup> Ambas manifestaciones coexisten en la música vocal, produciéndose una interferencia manifiesta de la una sobre la otra en el plano configurativo. La función distintiva de los elementos acústicos del lenguaje —oposiciones de altura, duración e intensidad— es, en este sentido, determinante: a ella apela la gran libertad de utilización del material sonoro con fines musicales de la poesía, puesto que, tanto en el sistema verbal como en el sistema musical, tan solo una pequeña porción de los recursos sonoros de la voz es utilizada con finalidades puramente significativas; y de ahí que la obra vocal pueda constituir un todo unitario sin que la palabra deba necesariamente someterse a la música. A ello cabría añadir la relación que el lenguaje artístico establece con la realidad, relación mucho más elástica que la del lenguaje ordinario o científico y, por este motivo, de una semanticidad de muy distinto orden: el lenguaje artístico, precisamente a causa de su carácter polisémico, tiende a buscar otro tipo de veracidad, a mirar el mundo bajo una perspectiva distinta.<sup>31</sup>

Como señalan Josa y Lambea, «en cuanto al maridaje entre música y texto, empezamos diciendo que, para que la íntima relación existente entre arte literario y arte musical pueda materializarse a la perfección en obra de arte sintetizada, se ha de dar un proceso de servidumbre de los elementos técnicos de la música en relación al sentido del texto poético».<sup>32</sup> La música debe, en definitiva, «hacer lo que la letra pide».<sup>33</sup> Respecto de la adecuación de la pieza al ritmo del verso, «o lo que es lo mismo, a la culminación, por parte del compositor, de una auténtica prosodia musical»,<sup>34</sup> Navarro Tomás apunta que «el mismo género de percepción de los apoyos del acento, organizados bajo un orden más o menos flexible, sirve de base rítmica

---

<sup>30</sup> Jenaro Talens, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 97-98.

<sup>31</sup> Para el concepto de «semanticidad», *vid.* E. Fubini, «Lenguaje y semanticidad de la música», en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, C. Guillermo Pérez de Aranda (trad.), Madrid, Alianza, 1994, pp. 53-64.

<sup>32</sup> Lola Josa y Mariano Lambea Castro, «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los siglos de oro», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (New York, 16-21 de julio de 2001), Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coords.), vol. 2, 2004, pp. 313-314.

<sup>33</sup> Pedro Cerone, *El melopeo y maestro. Tractado de musica teórica y pratica* (ed. facsímil de la de Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), Bologna, Forni editore, vol. 2, 1969, p. 695.

<sup>34</sup> Lola Josa y Mariano Lambea Castro, 2004, *op. cit.*, p. 314.



común en la prosa, en el verso, en el canto y en la música»; y aún añade: «No se ha dicho sin fundamento que el verso es una frase cantada».<sup>35</sup>

Pensemos no solo en la poesía musicalizada, sino también en las obras polifónicas del siglo XV —de hecho, en toda la polifonía occidental, en formas como el motete, el órgano o el madrigal— o en la canción estrófica. Es también el caso de las canciones de John Dowland y de muchos de los *lieder* de Schubert, donde encontramos una dialéctica de la reiteración y de la variación que solo se explica si tenemos en cuenta, conjuntamente, ambos sistemas.<sup>36</sup> Sin embargo, ¿cómo debe concebirse esta relación si es preciso renunciar tanto a la asimilación de un sistema por parte del otro como a la idea de una homología? Nicolas Ruwet apunta hacia una concepción dialéctica de estas relaciones y afirma que si la música, considerada al margen del sentido de las palabras, «constituye un todo», ambos sistemas, el de la música y el del texto, engendran en conjunto una realidad más amplia, «cuyo sentido es a su vez otro». Además reconoce que, «de una obra a otra, las relaciones entre palabra y música pueden variar, yendo de la convergencia hasta la contradicción, pasando por toda clase de desplazamientos, de compatibilidades, de complementariedades».<sup>37</sup> El suyo es un planteamiento que toma como punto de partida la idea de que es posible explorar las relaciones de transformación entre ambos sistemas, aunque no sin dificultades, puesto que los significantes de cada uno de ellos no se definen sino por su relación con los demás significantes del mismo sistema. La concomitancia entre los dos poemas de Goytisolo y las músicas de Ibáñez y Serrat está, por tanto, supeditada a las estructuras de la lengua castellana y del sistema tonal—armónico, respectivamente. Por consiguiente, debemos acceder a las estructuras más sutiles, sobre todo a nivel estilístico, de la lingüística y la musicología en conjunto, para ofrecer una base objetiva a las impresiones subjetivas que nos han

---

<sup>35</sup> Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 31.

<sup>36</sup> Esta coexistencia en la música vocal de dos sistemas semióticos es lo que González Martínez define como «heterosemioticidad» (en *El sentido de la obra musical y literaria: aproximación semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999). *Vid.* también los más recientes trabajos de Gribenski sobre la prosodia en la música vocal: Michel Gribenski, «Littérature et Musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations», *Labyrinthe*, n.º 19, 2004/3, pp. 111-130; y «Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives)», *Fabula/les colloques: Littérature et musique* (Jornada de estudio 21/03/2009, Paris, ENS, T. Picard (coord.), 2010. Disponible en: <<https://www.fabula.org/colloques/document1254.php>> (22 de julio de 2020).

<sup>37</sup> *Vid.* Nicolas Ruwet, «Función de la palabra en la música vocal», *op. cit.*, p. 78.

de permitir, por ejemplo, discernir si un poema musicalizado por tal o cual músico está más o menos logrado.<sup>38</sup>

En última instancia, una concepción dialéctica de las relaciones entre la música y la poesía debe posibilitar la creación de un sistema de compatibilidades e incompatibilidades que pueda dar cuenta del hecho de que un mismo texto admita diferentes versiones. De forma intuitiva, entendemos por qué ciertos poemas —como «Palabras para Julia» o como tantos otros de Lorca o Miguel Hernández, dos de los poetas más musicalizados de la literatura universal—<sup>39</sup> han dado lugar a un número tan grande de versiones: son textos que expresan sentimientos universales que, bajo distintas formas, son asumidos por un sinnúmero de experiencias individuales que encarnan múltiples lecturas e interpretaciones. Igualmente significativa ha sido en el pasado la asunción de una misma música por parte de textos diversos, fiel reflejo de los estilos y condicionamientos culturales de cada periodo artístico. La música vocal representa un caso único en ese tejido de sistemas que viene a configurar las relaciones entre la música y la palabra en la medida en que aúna en una misma temporalidad dos manifestaciones artísticas claramente diferenciadas. La poesía le pone nombre a aquello que la música, con su alta carga de emoción pura, «solo» alcanza a expresar con sonidos. De esta íntima fusión, encarnada en la voz como instrumento de la palabra, nace una alianza basada en el compromiso implícito de que allí donde no llegue una, llegará la otra.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Especialmente interesante nos parece, en este sentido, la tesis, ya clásica, sugerida por Morris, en la que se distinguen tres niveles de relación semiótica: la semántica, o relación con los objetos a los que son aplicables los signos lingüísticos; la pragmática, o relación con los intérpretes; y la sintáctica, o relación con los demás signos del sistema lingüístico al que pertenecen. *Vid.* Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Rafael Grasa (trad.), Barcelona, Paidós, 1985. Véase también la taxonomía de LaRue, donde establece un claro paralelismo entre las relaciones armónicas y el lenguaje hablado. LaRue identifica las palabras, la gramática y la sintaxis con los acordes, las progresiones y la tonalidad del lenguaje musical. *Vid.* Jan LaRue, *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona, Labor, 1989.

<sup>39</sup> *Vid.* Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March, 1998, así como las monografías de Fernando González Lucini dedicada a Hernández, *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!*, Madrid, Ediciones Autor, 2010; o su proyecto de recopilación y catalogación sobre las musicalizaciones de Lorca, publicado en internet bajo el título «Universo musical en la obra poética de Federico García Lorca».

<sup>40</sup> *Vid.* Nicolas Ruwet, «Función de la palabra en la música vocal», *op. cit.*, pp. 91-92.

A lo largo de la historia, el estudio de las relaciones entre la música y la poesía ha preocupado tanto a músicos y poetas como a teóricos y filósofos, que han intentado darle una explicación fehaciente a esa intrínseca unión entre ambas artes. La cuestión se ha abordado unas veces desde la óptica de la metafísica, otras de la musicología, o desde el punto de vista de la filología, analizando los recursos técnicos (formales y/o temáticos) que intervienen en la forma poética una vez puesta en música. Cada uno de estos planteamientos ha incidido en distintos aspectos de ese juego de concomitancias y desavenencias que tradicionalmente ha caracterizado las relaciones entre la música y la palabra.<sup>41</sup> Detengámonos por el momento en el último de ellos, el filológico, en esa «música de la poesía» a la que metafóricamente se ha aludido tantas veces.

Como es bien sabido, uno de los rasgos esenciales de la poesía es —y en ello, ciertamente, no difiere de la música— el ritmo; un ritmo que puede expresarse en cualquiera de los distintos planos del lenguaje (fonético–fonológico, morfo–sintáctico o léxico–semántico). La recurrencia fónica, por ejemplo, la disposición de los sonidos mediante diferentes recursos retóricos en el poema (aliteraciones, paronomasias, onomatopeyas, etc.), también mediante la rima, responde a mecanismos análogos a los utilizados por la música, aunque sirviéndose de los materiales propios de la lengua. Lo mismo sucede con el ritmo acentual o con el metro. Estos tres elementos juntos nos permiten percibir la cadencia sonora del poema, su música interna. Obsérvese que son mecanismos perfectamente ostensibles aun sin entenderse el texto. Piénsese, si no, en la emoción que puede despertarnos la audición de una pieza cantada en un idioma desconocido para nosotros. En estos casos, la obra pone en conexión dos totalidades parciales, pero la imposibilidad de comprender las palabras no nos priva de concebir un todo completo en el plano musical, en el plano puramente sonoro y no conceptual. La audición de una obra en una lengua extranjera comporta una integración de la voz en el entramado instrumental de la obra: se pierde el componente semántico, pero se mantiene la estructura fónica y rítmica del texto. El oyente maneja, en efecto, una realidad menos compleja, pero no por ello carente de estímulos. Ciertamente, el solo hecho de tratarse de una obra vocal ya evidencia el

---

<sup>41</sup> Desde los años 50 del pasado siglo se ha hecho un esfuerzo por abordar el estudio sistemático de las artes bajo una única disciplina, recogiendo contribuciones de diversos campos del saber, como la lingüística, la psicología, la semiótica, la etnología o la antropología, entre otras. Véase, por ejemplo, el libro de Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1953.

rasgo lingüístico, implícito aquí en la voz, que nos permite establecer una clara distinción con respecto a la obra instrumental. Además, tanto la traducción de un poema como la de una canción supone una indudable pérdida, sobre todo porque, en el plano lingüístico, las cualidades musicales (fónicas y rítmicas) de la lengua original van a ser variadas, y eso ya de por sí supone un empobrecimiento.<sup>42</sup> Como señala Dogana, «el sonido y las figuras fonológicas de la poesía son tan inefables como la música en tanto que tienen que encontrarse en una intersección entre el significado y las características fonosimbólicas de las palabras».<sup>43</sup>

La buena lectura de un poema debería, por tanto, subrayar todos los elementos rítmicos y fónicos del texto, incorporando aquellas inflexiones de la voz que fueran necesarias para que estos se hicieran patentes. El verso existe al margen de la recitación, pero, precisamente por ello, no todas las lecturas son pertinentes. Como afirma Dalmonte, «la lectura está implícita en el texto y no debería traicionarlo».<sup>44</sup> Si esta afirmación se hace extensible al poema musicalizado, nos encontramos con que las mejores adaptaciones deberían ser aquellas que potencian las cualidades rítmicas y sonoras del texto, las que aun introduciendo cambios, no lo traicionan. Se supone que los cambios en la estructura rítmico-fónica del poema buscan siempre mejorar la función musical del texto y que esta es una transformación que forma parte del proceso natural de adaptación del poema a su nuevo medio sonoro. Es evidente, con todo, que nos hallamos ante dos realidades bien diferenciadas, la del poema original, pensado para ser leído, y la del poema musicalizado. Estas dos realidades son a veces coincidentes, otras solo complementarias, pero pueden llegar a ser también discrepantes o incluso incompatibles. En este tipo de apreciación cualitativa de la obra, intervienen tanto el componente semántico y simbólico del texto como la semanticidad propia de la música, esto es, la atribución de un significado extramusical, sentimental y emotivo a determinados procedimientos musicales. Fubini lo explica en estos términos:

En el curso de su milenaria historia, la música se fue cargando de un buen número de significados extramusicales, tomados prestados, en primer lugar, de los

---

<sup>42</sup> Vid. Nicolas Ruwet, «Función de la palabra en la música vocal», *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>43</sup> Ferdinando Dogana, *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonético*, Milán, Angeli, 1983; fragmento extraído de Rossana Dalmonte, «El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía», en *Música y literatura. Estudios comparativos y semilógicos*, Madrid, Arco Libros, 2002, p. 97.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 98.

textos poéticos a los que aquélla acompañaba y, en segundo lugar, de las circunstancias en las que aquélla se ejecutaba [...] La importancia de estos *topi* recurrentes es notable, si bien no se trata de propiedades eternas de la música — como muchos estudiosos han intentado hacérselo ver—, sino simplemente de asociaciones creadas históricamente, que se transforman y se remodelan continuamente como consecuencia de ir variando las circunstancias y las personalidades. Es el músico quien emplea estas fórmulas de modo pasivo al hilvanar en su conjunto el léxico musical que le ofrece la tradición y el ambiente circundante, y al adaptar dicho léxico con mayor o menor cuidado a las exigencias que vienen impuestas por el libreto; es el músico quien sabe renovarlo y recrear nuevas asociaciones y nuevas convenciones.<sup>45</sup>

Ello explicaría, por ejemplo, que un poema de tono hilarante no tienda a asociarse con la estructura armónica de un bolero, a no ser que la fusión se haga con una clara intención paródica, y ello pasa porque, consciente o inconscientemente, el bolero nos remite a un tipo de texto más bien intimista —tal vez de tema amoroso— y que acostumbra casi siempre a poner el énfasis en la emotividad de la vida cotidiana.<sup>46</sup>

A lo largo de la historia, los músicos que han adornado con sus melodías los textos líricos han trabajado el material sonoro lingüístico como algo propio, y lo han hecho siempre con la intención de que el poema, en inextricable unión con la música, alcance su máxima expansión.<sup>47</sup> Ocurre incluso cuando el poeta ha escrito su obra — como acostumbra a suceder— ignorando la forma en la que el músico va a tratar de expandir estos componentes rítmicos y sonoros. Este proceso se manifiesta a todos los niveles: fonológico, gramatical y semántico. Ya hemos analizado algunos aspectos relacionados con el nivel fónico. La correlación de las figuras gramaticales es, aunque mucho menos directa, no menos importante. La comparación interdisciplinar se fundamenta en este caso en un análisis de los mecanismos estructurales basado en una concepción geométrica de la obra —resultado de la «red de intersecciones gramaticales y paralelismos» internos— y en la sensación de energía en aumento o descenso que resulta de la combinación de las diferentes figuras gramaticales del poema.<sup>48</sup> Estos dos principios son aplicables tanto a la estructura musical como a la poética, esta última claramente diferenciada del lenguaje coloquial, por cuanto posee

---

<sup>45</sup> Enrico Fubini, «Semanticidad y formalismo», en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, C. Guillermo Pérez de Aranda (trad.), Madrid, Alianza, 1994, p. 72.

<sup>46</sup> Vid. Carmen V. Vidaurre, «Aproximaciones analíticas a las letras del bolero: un enfoque literario», en César Portillo, Vicente Garrido y Jorge A. Chamorro, *El bolero: historia musical, estructura y discursos performativos*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005, pp. 53-69.

<sup>47</sup> Para el concepto de «expansión» aplicado a la relación entre música y poesía, vid. Rossana Dalmonte, «El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía», *op. cit.*, pp. 96-115.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 102.

un sentido de perfección formal exclusivo de la obra artística. A partir de la teoría de Gestalt, Dalmonte postula que «si la música afecta a todas las partes del poema de la misma manera y si la música conserva las funciones de cada uno de los elementos intactas, la música asume la Gestalt del poema como expandido en otra dimensión espacio-temporal». Se toma aquí como punto de partida la idea de que, en la mayor parte de las musicalizaciones, las modificaciones introducidas por el músico en el poema (repeticiones, supresiones y cambios) no llegan a alterar las funciones gramaticales del texto. Sí se varía la coherencia interna en su conjunto, pero esta variación es casi siempre necesaria, puesto que el poema ha pasado de una dimensión estrictamente visual (la de la página) a una dimensión puramente auditiva (la de la canción), en la que las palabras y los silencios se prolongan y el texto tiende a volverse más elástico. Desde esta perspectiva, el cambio gramatical está destinado a mantener la proporción y la funcionalidad del texto en su nuevo medio sonoro sin perturbar sus líneas principales, sino más bien expandiéndolas a través de algunos de sus materiales concretos.

Por último, a nivel semántico es evidente que la poesía acentúa el carácter ambiguo del lenguaje gracias a su naturaleza polisémica.<sup>49</sup> Tanto las figuras sonoras como las gramaticales establecen una red de conexiones entre las palabras del poema que genera figuras semánticas o «figuras de sentido».<sup>50</sup> Estas figuras semánticas o áreas de significado son una novedad en el universo semiótico, ya que ningún esquema prefigurado determina su constitución a partir de la asociación entre los entramados fónico, gramatical y semasiológico. La imposibilidad de acotarlas dificulta su trasvase del poema a la partitura, y es por ello por lo que Dalmonte propone un análisis en el que el acercamiento se lleve a cabo exclusivamente desde el terreno musical y dejando de lado el soporte verbal. Esta perspectiva nos permite insistir en algunos de los aspectos generales relacionados con la semántica de la música: en el hecho de que la obra adquiere diferentes significados en las diferentes culturas o estilos musicales, o incluso en relación con la propia experiencia de un oyente o de un grupo social determinado, lo cual viene a confirmar que el significado está sujeto a interpretación y que no tiene, por lo tanto, un valor universal; en que la complejidad misma de la pieza musical puede articular diferentes tipos de relación en

---

<sup>49</sup> Vid. Roman Jakobson, «Linguistics and Poetics», en *Style in Language*, Thomas A. Sebeok (ed.), New York and London, MIT, 1960, pp. 350-377.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 108.

una misma obra, dependiendo de la consideración estructural de la que partamos; en que la respuesta emocional, con independencia del material musical, puede estar relacionada con el pensamiento o el prejuicio de un oyente que, por ejemplo, tiene una expectativa determinada ante un estilo musical concreto; o en el hecho de que una «figura de sentido» puede crearse por analogía con una experiencia tanto musical como extramusical —en cuanto a la primera, Dalmonte nos remite, por ejemplo, a los estudios de Noske sobre la figura musical de la muerte;<sup>51</sup> por lo que toca a la segunda, a las investigaciones de Stefani en el terreno de la experiencia común a partir de determinados esquemas musicales<sup>52</sup>—.

## HACIA UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

El objetivo de este trabajo es examinar las relaciones entre la música y la poesía en José Agustín Goytisolo, uno de los poetas más influyentes de la segunda mitad del siglo XX y uno de los más musicalizados de su generación. A mi modo de ver, tanto en su vida como en su obra, Goytisolo encarna la figura del trovador moderno. Desde que la música llamara por primera vez a la puerta de su poesía —y eso fue muy pronto, a finales de la década de los 50—, el camino que se abre ya no ha dejado de ser transitado. Algunos de sus poemas más famosos («Soldado no», «El lobito bueno», «Por mi mala cabeza», «Palabras para Julia») han llegado incluso a integrarse en la tradición musical, una tradición que hallamos ya, no lo olvidemos, en el germen mismo de su obra poética: en sus nanas, en sus letrillas y canciones de corro, en el ritmo de su verso corto; y no solo el de *Claridad*, también el de las composiciones de *Los pasos del cazador* (1980), la mayor parte compuestas a finales de la década de los cincuenta. De hecho, podríamos afirmar que, en la obra de Goytisolo, la expresión de lo musical alcanza su mayor realización mediante esa expresión de lo popular. No hallamos en él un acercamiento a lo musical más puro y genuino;<sup>53</sup> y la música, como

---

<sup>51</sup> Frits R. Noske, *The Signifier and the Signified. Studies on the Operas by Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977.

<sup>52</sup> Gino Stefani, *La competenza musicale*, Bologna, Clueb, 1982.

<sup>53</sup> Su interés por la música como disciplina al margen de la poesía no es, en cambio, el de otros poetas de su generación, como Caballero Bonald o Ángel González: Caballero Bonald es un destacado flamencólogo y ha ejercido como productor musical de renombre (vid. Diego A. Manrique, «El disquero desconocido», Madrid, *El País*, 22 de abril de 2013. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2013/04/22/actualidad/1366583016\\_081917.html](https://elpais.com/cultura/2013/04/22/actualidad/1366583016_081917.html)>; y Ángel González, no

en correspondencia, no ha dejado de cantar sus versos: para la posteridad quedan las composiciones de Ibáñez, Serrat, Miranda, León, Prada, Andión, Sosa, y de tantos y tantos otros, que aún siguen manteniendo viva su llama poética.

El corpus de textos que manejamos incluye, si no todas, la gran mayoría de las piezas compuestas a partir de los poemas del barcelonés durante los últimos sesenta años. También aparecen los textos recitados sobre acompañamiento musical, aunque estos no formen capitulito aparte, por no tratarse propiamente de musicalizaciones. Con la intención de obtener una muestra lo más extensa y variada posible de registros poéticos, se ha procurado acceder tanto a la música editada como a la no editada. El doble objetivo de este trabajo ilustra ampliamente la «concepción dialéctica» que, según Ruwet, define las relaciones entre la música y la palabra: de un lado, estudiar las implicaciones del poeta con la música (tanto biográficas como en el plano temático y estilístico de su obra); del otro, examinar las vinculaciones de la música con su poesía (mediante el análisis de las musicalizaciones compuestas a partir de sus textos).

Con todo, mi contribución no va a ser uniforme en ambos campos, puesto que la aproximación va a ser más filológica que musicológica. Aun y habiéndose partido de un corpus musical, la música constituye tan solo la puerta de entrada a lo poético. El objeto fundamental de estudio va a ser, por tanto, el poema, destacar las cualidades estilísticas del texto, sus propiedades rítmicas inherentes, esas que con la musicalización emergen y tienden a expandirse, y que el músico ya parece haber intuido en la lectura previa del poema (porque en estas canciones la música se pone al servicio de un texto que tiene unas características, cuando menos para el músico o el compositor, especiales; se podría decir que el músico ve una canción allí donde otros «solo» han visto un poema). Esta cuestión ha concitado algunas preguntas previas: en primer lugar, ¿qué motiva la elección de un poema u otro? y ¿qué elementos del texto intervienen en dicha elección? Es más, ¿qué mecanismos facilitan o dificultan la adaptación del poema a ese nuevo sistema híbrido que supone la pieza cantada? A las motivaciones de índole temática, se suman las de corte estilístico, que en el poema se expresan mediante un conjunto de elementos rítmicos de muy distinto orden (métrico, acentual y, siguiendo los tres ejes descritos en su artículo por Dalmonte, fonológico, gramatical y semántico).

---

solo tocó varios instrumentos a lo largo de su vida, sino que trabajó también como crítico musical en *La voz de Asturias*.



El enfoque biográfico, frecuente en los estudios tradicionales de historia de la literatura, es uno de los cinco a los que —en el dominio de la «música en la literatura» de Scher— alude Isabelle Piette. Aquí va a ser complementario al del análisis de la poesía musicalizada: nos va a permitir reseguir las relaciones personales y artísticas que Goytisolo mantuvo con aquellos músicos y compositores cuyas canciones son objeto de estudio, contribuyendo a establecer el marco referencial de un análisis estilístico elaborado siempre sobre la base del diálogo crítico interdisciplinar.<sup>54</sup> En la línea de lo que Piette denomina «investigación temática», se analizarán, por último, los elementos más representativos de la alusión musical en la poética goytisoliana. Fundadas en la evocación de la música y el canto, estas referencias no se sustentan en la representación de la obra musical, sino más bien en una recreación, abstracta y siempre integrada en la construcción poética, de la música o de la presencia melódica de la voz. No tienen, por tanto, encarnadura sonora, sino que parten de la contemplación metafísica. En Goytisolo, son manifestaciones que conectan con la vertiente más popularista de su obra y con la dimensión más amplia, universalista — y, por qué no decirlo, filantrópica— de su creación poética. Ambos son elementos motrices en la asunción poética por parte de la música. La dimensión popularista, esencial en el estudio de la lírica goytisoliana, se manifiesta en algunos textos —como también en Lorca o en Alberti— mediante la alusión popular o la inclusión de letrillas; y no solo, como ya hemos señalado, en *Los pasos del cazador*, también en algunos poemarios anteriores. Este tipo de citas basadas en fragmentos extraídos de la música vocal —que Edgecombe recoge bajo el término genérico de *contrafactum*—<sup>55</sup> nos emplaza al estudio de una intertextualidad que abre una vía directa entre el poema y la música, entre el texto culto y su referente popular, fuente tradicional de la que emana.

## LECTURAS E INTUICIONES

Las páginas precedentes nos han permitido observar cómo muchas de las aportaciones al comparatismo músico-literario provienen de planteamientos o metodologías procedentes de otros campos del saber, como la filosofía, la psicología

---

<sup>54</sup> Aunque con un encauzamiento literario. La no inclusión de partituras como refuerzo del comentario musicológico responde precisamente a dicho encauzamiento, y a la voluntad de no condicionar ninguna de las facetas del análisis a una lectura tan especializada como es la musical.

<sup>55</sup> *Vid.* Rodney S. Edgecombe, «Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue», *Mosaic*, 26, 1993, pp. 1-20.

o la semiótica. Este hecho, que sin duda ha contribuido enormemente a la reflexión teórica, ha supuesto a menudo también una cierta inoperancia crítica. El «melocentrismo» excesivo y el análisis restringido de los aspectos literarios flanquean el terreno de la investigación interdisciplinar. Entre ambos extremos se abren, sin embargo, múltiples horizontes. Y ello pese a que la crítica, más allá de unos presupuestos básicos, ha sido incapaz de establecer una única metodología para el conjunto de las manifestaciones del diálogo interartístico. Además, la multiplicidad de enfoques ha ido acompañada de una casi total desatención hacia las expresiones musicales de tipo popular o consideradas menos «cultas». Lo vemos incluso en el caso de la canción de autor, donde hallamos el germen de lo que luego han sido otras manifestaciones musicales de tono muy diverso, pero que sigue estudiándose más desde la perspectiva social e ideológica que estética; aun habiendo conseguido acercar —y ahí tiene sin duda mucho que decir el poema— la música popular a las sensibilidades más refinadas e intelectualmente comprometidas.

No solo cada autor, cada conjunto de textos, incluso cada pieza autónoma se rige por unos códigos interpretativos propios. En la poesía musicalizada se produce además una doble articulación, una especie de doble autoría: el compositor pone en funcionamiento unos u otros resortes del poema según su propia lectura de la obra. Tanto es así que, desde la perspectiva del objeto heterosemiótico, el poema musicalizado no es más —ni menos— que la materialización musical de una visión personal del texto lírico —la del músico, una visión parcial pero privilegiada en cuanto al conocimiento del componente rítmico, y que nos aporta datos fehacientes, ya que nos remite a una lectura efectiva de los versos del poema y no a una simple conjetura teórica de cómo estos deberían leerse—;<sup>56</sup> visión además que, como ya hemos señalado, tiende, indefectiblemente, a expandir los elementos rítmicos del texto, lo cual nos es de gran ayuda para el análisis.

Tres lecturas que podríamos definir de caleidoscópicas se entrecruzan en estas páginas: la del poeta, la del músico y la lectura crítica. Tres lecturas —aunque la

---

<sup>56</sup> Ni los propios poetas leen sus versos siempre igual. Ellos parecen ser los primeros en dudar de la existencia de una lectura canónica del texto lírico. Respetar siempre y de un mismo modo los silencios, incluso la pausa versal, o modular la voz acomodándola sistemáticamente a la pauta métrica, no garantiza una lectura correcta del texto poético. De las varias lecturas «posibles» de un poema (no hay tantas lecturas posibles como lectores hay) el músico escoge una para convertirla en melodía. El estudio de la poesía musicalizada nos impele, en este sentido, a abandonar el marco puramente teórico y conjetural —basado en la lectura unívoca del poema— y nos invita a abordar el análisis del ritmo poético desde una óptica más amplia que debe ser capaz de explicar, cuando esto ocurra, las diferentes lecturas que, mediante la música, se le han dado a un mismo texto.

última solo debe dar cuenta de las otras dos— profundamente imbricadas entre sí: la lectura del poeta es como la lectura de un Dios creador, pero en la letra cantada es la voz del músico, en su papel de «traductor», la que finalmente se impone. Ambas intuiciones, la del compositor y la del poeta, resultan complementarias. Lo que afirma Dámaso Alonso para la poesía, y con sus palabras cerramos esta primera parte introductoria, podríamos hacerlo extensible también a la música:

Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuitas [...] A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones, la del autor y la del lector. La obra es registro, misterioso depósito de la primera, y dormido despertador de la segunda. La obra supone esas dos intuiciones, y no es perfecta sin ellas. Exagerando la dirección de nuestro concepto, diríamos que la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser operante.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 2008, p. 35.

CAPÍTULO SEGUNDO

MÚSICA Y POESÍA

EN EL CONTEXTO DE LOS 50



## LA NUEVA ESTÉTICA DEL COMPROMISO

### LA NUEVA CANCIÓN Y LOS POETAS

El nacimiento de la Nueva Canción en España coincide en fechas con la consolidación de un nuevo grupo de poetas que empiezan a publicar en torno a la segunda mitad de la década de los cincuenta. Son los denominados poetas del Medio Siglo o Generación de los 50, entre los que se encuentran José Ángel Valente, Alfonso Costafreda, Ángel González, Jesús López Pacheco, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo y, por supuesto, los tres poetas más representativos de la Escuela de Barcelona, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo.<sup>58</sup> Cuando el 9 de diciembre de 1961 se celebra en la Ciudad Condal la «sesión extraordinaria dedicada a la *Poesía de la Nova Cançó*», recital que supone el pistoletazo de salida de la canción de autor en nuestro país,<sup>59</sup> los poetas de los 50 ya habían empezado a apartarse de los postulados de la poesía social para acercarse a una nueva propuesta estética del compromiso. Como señala Lanz:

El progresivo desplazamiento de la comunicación poética a un segundo plano con respecto al conocimiento que acontece en el poema, como lo definitorio del ejercicio poético, en las propuestas teóricas de los autores más jóvenes en la segunda mitad de los años cincuenta, conlleva el progresivo cuestionamiento de la estética del realismo social tal como se había concebido en los años anteriores, pues se niega la preexistencia de un elemento que deba ser comunicado por el poema. La concepción de la poesía como un modo de conocimiento supone la superación tanto del modelo idealista derivado de la concepción romántica de la actividad artística, como del modelo realista, acogido en sus últimas estribaciones al modelo estático del social-realismo. Incide además en la dinamicidad tanto del acto poético, de la estructura del poema, como del propio acto de lectura. De este modo, se comprende

---

<sup>58</sup> A esta primera hornada de poetas se anexionarían más tarde Francisco Brines y Claudio Rodríguez.

<sup>59</sup> Sea dicho con toda la cautela. Cabría citar también la publicación del artículo de Lluís Serrahima titulado «Ens calen cançons d'ara» (*Germinàbit*, 1958), considerado por muchos como el manifiesto fundacional del movimiento. Además, a nadie se le escapa que Paco Ibáñez, aunque residiendo en Francia, había comenzado ya a cantar en 1956.

que ni el poema es un objeto dado, intransformable y, por lo tanto, sólo comunicable como totalidad, ni el mundo es algo definido con anterioridad a su formulación textual; la concepción del poema como construcción se proyecta de este modo sobre la visión del mundo como estructura abierta y, en consecuencia, susceptible de ser construida, de ser transformada. La legibilidad del mundo revierte, así, en su *constructibilidad*.<sup>60</sup>

Los jóvenes poetas de la Generación de los 50, que empiezan a publicar a la par que aparecen los nuevos libros de Hierro, Celaya, Nora u Otero, asumen de inicio el compromiso político y ético de sus predecesores, aunque lo hacen desde una perspectiva más individualizada —o, cuando menos, más alejada del espíritu colectivista de la poesía social y, en este sentido, menos testimonial— y caracterizada por su fuerte componente crítico. Su propuesta poética no será ya ni tan referencial (hablará del mundo e intentará influir en él, pero de otro modo) ni tan unívoca (y ello aun cuando el poema se preste a diferentes interpretaciones, privilegiándose una por encima de las otras). Supone además una renovación formal: tiende a la «sencillez expresiva» y acerca lo lírico a lo narrativo y al lenguaje coloquial,<sup>61</sup> aunque algunos de estos cambios ya se venían gestando en los poemarios que Otero y Celaya publican en la segunda mitad de los cincuenta,<sup>62</sup> y que constituyen un modelo estilístico para esta nueva generación de escritores. En los poetas de la Generación de los 50, este proceso se puede constatar sobre todo a partir de 1960, año de la publicación de la antología de Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, clave en lo que fue el lanzamiento del grupo de Barcelona, núcleo embrionario de la nueva promoción.<sup>63</sup> No menos importantes habían sido, no obstante, el homenaje a Machado en Collioure (22 de febrero de 1959) o las Conversaciones Poéticas organizadas por

---

<sup>60</sup> Juan José Lanz, «Palabras de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 39-62.

<sup>61</sup> Vid. José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix-Barral, 1960, pp. 103-104.

<sup>62</sup> En *Cantos Iberos* (1955), *De claro en claro* (1956) y *Las resistencias del diamante* (1958), de Gabriel Celaya; o en *Pido la paz y la palabra* (1955), *Ancia* (1958), *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964), de Blas de Otero.

<sup>63</sup> Vid. Carme Riera, *La Escuela de Barcelona, Barcelona, Anagrama, 1988*, pp. 182-208. También Carme Riera y María Payeras (eds.), *1959: de Collioure a Formentor*, Madrid, Visor, 2009; y VV. AA., «Collioure, 1959», *Ínsula*, 745-746, enero de 2009.

Cela en Formentor (del 18 al 25 de mayo de 1959). Como apunta Caballero Bonald en su conferencia inaugural del congreso «El grupo poético del 50, 50 años después»:<sup>64</sup>

La conmemoración en Collioure, en el 59, del vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado, fue un episodio de muy especial relevancia dentro de la gestación de ese concreto grupo generacional y de lo que vino a llamarse, no sin alguna mordacidad de alta madrugada, la «operación realista». En Collioure nos reunimos prácticamente todos los escritores de dentro y fuera de España —más bien de Barcelona y París— implicados en la actividad antifranquista. Allí acaba fraguándose por así decirlo la estrategia corporativa del grupo del 50. No fueron sólo poetas, claro, sino novelistas y ensayistas los que se alinearon por junto en aquella casi unánime aceptación de los postulados sartrianos del *engagement*. Sin duda que fue eso —el compromiso antifranquista— el principal factor de cohesión entre esos escritores, ya que en ningún caso las afinidades literarias dejaron de ser episódicas y, desde luego, muy poco significativas.

El giro hacia el realismo crítico que tiene lugar durante estos años se forja en gran medida a partir de una dialéctica burguesa basada en la «mala conciencia» de clase y en la necesidad de conformar una suerte de modelo ético ficcional acorde con el proceso de concienciación del sujeto lírico.<sup>65</sup> En efecto, «el primer aglutinante del grupo poético del 50 fue de orden político, o mejor dicho, moral».<sup>66</sup> La poesía social, inducida por las circunstancias históricas y por la mecánica de la lucha de clases —que en nuestro país se prolonga más que en ningún otro lugar de Europa, fruto de las circunstancias—, iba a ir dejando paso poco a poco a una nueva expresión poética caracterizada, fundamentalmente, por la suficiencia de su palabra. En una entrevista para el suplemento literario *La Libertad de Barranquilla*, Jaime Gil señalaba:

Ahora el poema nos conduce a una certeza de la fragilidad existente en la propuesta de realidad que hace el comercio y las ideologías. La poesía ofrece imágenes del mundo, ni contradictorias ni unívocas, que son la otra realidad, ni verdadera ni falsa, pero otras realidades. Unos saberes y conciencias de que la llamada realidad es apenas una creación del sujeto, de nosotros que deseamos el mundo... La poesía entonces es uno de los instrumentos más eficientes para abolir aduanas, para derruir lugares de observación y vigilancia, para derribar las costumbres y las modas, y nos hace entrar en una verdadera comunión entre las palabras y los hechos, las palabras y lo que ellas nombran.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Actas del congreso celebrado en el Palacio de Villavicencio del Alcázar de Jerez de la Frontera los días 17, 18 y 19 de noviembre de 1999, publicadas en VV. AA., *El grupo poético del 50, 50 años después*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000, p. 10.

<sup>65</sup> Lanz, *op. cit.*, p. 51.

<sup>66</sup> Es Caballero Bonald quien lo señala, en VV. AA., *El grupo poético del 50, 50 años después, op.cit.*, p. 11.

<sup>67</sup> Harold Alvarado Tenorio, «Jaime Gil de Biedma, el poeta social de los años 50», *op. cit.* Sobre los vínculos del género lírico con la tradición autobiográfica y con el concepto de «autoficción», *vid.* Laura



El compromiso, la toma de posicionamiento, se pondría de manifiesto mediante el propio acto de escritura, en las tensiones del lenguaje y en la forma del poema. De hecho, «el “compromiso” no es el resultado de un acto de conciencia del escritor, sino de un acto de lenguaje. El lenguaje del poema, liberado de toda transitividad, se transforma en un instrumento de conocimiento y construcción de la realidad, que halla sentido y justificación en él». <sup>68</sup> Desde esta dialéctica del conocimiento es desde donde el poema intenta transformar la realidad. Es lo que Roland Barthes llamará «la responsabilidad de la forma», rasgo esencial de esta nueva escritura. <sup>69</sup>

Que existe un sentimiento mayoritario tras esa voluntad de transformación, es innegable. Muy pronto, los poetas se darán cuenta de que, para que se produzca una mayor concienciación social y política, es necesario llegar «a la inmensa mayoría»; y para ello es preciso vincular la poesía a medios de difusión masiva. <sup>70</sup> Gabriel Celaya, en el prólogo a su *Poesía urgente* (1960), lo expresaba en estos términos:

El acceso a esa «inmensa mayoría», sin la cual nuestra poesía no será nada, salvo bizantinismo, no puede lograrse con una revolución literaria. Los recursos técnicos, y en especial la posibilidad de hacer audibles y no sólo legibles nuestros versos, gracias a medios como el micro, el altavoz, la radio, etc., son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir de la lectura a solas. <sup>71</sup>

Y Blas de Otero redunda en la misma idea años más tarde:

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden — podrían: y más la propia voz directa— rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía. <sup>72</sup>

Lo que para los poetas sociales se vislumbraba solo como una posibilidad en

---

Scarano, «Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción», *CELEHIS: Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*, 20 (22), 2011, pp. 219-239.

<sup>68</sup> Lanz, *op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>69</sup> Vid. Ester Pino Estivill, «La recepción crítica de Roland Barthes en España y en Argentina», en Claude Coste & Mathieu Messenger (dir.), *Revue Roland Barthes*, nº 2, octubre 2015, «Barthes à l'étranger». Disponible en: <[http://www.roland-barthes.org/article\\_pino\\_estivill.html](http://www.roland-barthes.org/article_pino_estivill.html)> (24 de septiembre de 2020).

<sup>70</sup> Vid. Claude Le Bigot, «La responsabilidad de la forma o la piedra de toque del compromiso poético», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 84.

<sup>71</sup> Gabriel Celaya, *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 25-26.

<sup>72</sup> Blas de Otero, *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alianza Editorial, 1980 (1.ª ed. Madrid, Alfaguara, 1970), p. 37.

ciernes, como algo eventual —y de ahí la matización de Otero en el uso acotado del condicional «podrían»—, a mediados de la década de los noventa, justo antes del estreno de «La voz y la palabra», es ya un hecho consumado. En una entrevista publicada en el diario *El País* dos días antes del estreno del espectáculo en Barcelona, Goytisolo abunda en la idea de que una parte del futuro de la poesía pasa por su difusión cantada:

Hace muchos años que se dice que el futuro de la poesía y de la literatura es malo, y es cierto porque la gente tiene prisa y leer una novela cuesta mucho. No le puedes meter 800 páginas a un tipo que tiene prisa. Pero poner una casete en un coche u oír una canción en la radio es mucho más fácil, y en esa canción le puedes meter un poema que le deje clavado y tenga que aparcar el coche en la cuneta y ponerse a pensar. Una parte del futuro está ahí. Una canción tiene un poder que no tiene una novela: el poder ser memorizada entera.<sup>73</sup>

Meses más tarde, en septiembre de 1994, en una entrevista conjunta con Paco Ibáñez realizada en Mar del Plata, el poeta barcelonés vuelve a hacer hincapié en el importante papel que cumple la canción como principal vía de divulgación oral de la poesía:

La poesía no es una escritura que se agota en sí misma, y por lo tanto su finalidad va mucho más allá de lo estético y de su divulgación escrita. El hombre piensa con palabras y tiene que poner en palabras esa realidad para captarla, para hablar de los otros, y, en última instancia, un poema se justifica como tal cuando llega al lector. El apoyo de la canción en este sentido es formidable. La gente entiende los textos por el oído, por la música, y a partir de allí se atreve a comprar el libro. La venta de mis libros se ha disparado a partir de las canciones de Paco.<sup>74</sup>

En la reflexión de Goytisolo, hallamos implícita una noción funcional de la música, que la convierte en atalaya del discurso poético. Sin embargo, tanto para Celaya, como para Otero o Goytisolo, el principio básico de una poesía mayoritaria no podía plantearse al margen del compromiso ético. Es más, era el compromiso ético el que justificaba esa necesidad de llegar con la poesía a todas partes. Para lograrlo, los poetas debían conseguir que su obra se divulgara por otros cauces diferentes al libro: en una era todavía previa a internet, los discos, la radio y la televisión, principalmente. La prosperidad económica que empieza a vivir España en los años sesenta, su tímida apertura al exterior, sienta las bases de una cultura poética que, ya a

---

<sup>73</sup> Miquel Jurado, «Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo. Cantautor y poeta», *El país*, 13 de marzo de 1994, p. 36. El artículo se puede consultar íntegramente en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (GoyP\_0659) de la UAB.

<sup>74</sup> Marcela Romano, «Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez», *Celehis*, IV, n.º 4-5, 1995, p. 324.

finales de la década, no solo se extendía por la vía tradicional del libro, sino que lo hacía también por la de los medios de comunicación masiva. Entre tanto, el Régimen dictatorial que, de forma fatal, se perpetuaba *sine die* empezaba a ser visto por buena parte de la clase media emergente

como una circunstancia de escaso rendimiento en la existencia diaria. En este punto, la poesía social de temática netamente española perdía una panoplia de temas, que fueron sustituidos por otros de carácter menos local, relativos al anticapitalismo y antinorteamericanismo, las solicitaciones de la revolución cubana y, en general, los movimientos de insurgencia marxista en Iberoamérica, la guerra fría, el ecumenismo religioso...<sup>75</sup>

El progresivo abandono de la temática nacional, o más bien el viraje que esta fue tomando, coincide con el momento de eclosión de la Nova Cançó que apuntábamos al inicio de este capítulo. La canción de autor —también llamada canción protesta o testimonial, no entraremos ahora en una cuestión, como es la terminológica, que ha suscitado no poco debate—,<sup>76</sup> la Nueva Canción que nace en estos años,<sup>77</sup> asume —junto a la reivindicación de las lenguas e identidades subyugadas por el Régimen, aspecto este de primer orden en el caso de Cataluña, Galicia y el País Vasco— los nuevos temas de la poesía. Obsérvese que ambos movimientos se producen en paralelo: el declive de la poesía social y el nacimiento de una nueva poética del compromiso, y la irrupción de la Nueva Canción, que supone, hasta cierto punto, una ruptura con los planteamientos temáticos de las canciones de lucha y de los cantos revolucionarios.

El proceso de apertura de la sociedad española al mundo supone, además, una paulatina modificación de los gustos musicales: los cantantes y estilos de moda en Europa y América empiezan a tener cada vez una mayor presencia en la radio y a ocupar las portadas de las revistas de actualidad. En este sentido, el influjo de la

---

<sup>75</sup> Ángel L. Prieto de Paula, «La canción de autor y las exequias de la poesía social», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 400.

<sup>76</sup> Véase al respecto Roberto Torres Blanco, «"Canción protesta": definición de un nuevo concepto historiográfico», *Cuadernos de historia contemporánea*, n.º 27, 2005, pp. 223-246.

<sup>77</sup> Son varios los autores que trazan la historia de este movimiento, desde su inicio hasta pasada la transición. *Vid.* Francisco López Barrios, *La Nueva Canción* en castellano, Madrid, Júcar, 1976; Jean-Jacques Fleury, *La nueva canción en España*, 2 vols., Barcelona, Hogar del Libro, 1978; Víctor Claudín, *Canción de autor en España (Apuntes para su historia)*, Madrid, Júcar, 1981; Antonio Gómez, «¿Es posible el folklore?», en Víctor Claudín, *Pueblo que canta*, Madrid, AMP y Zero, 1983, pp. 23-31; Fernando González Lucini (ed.), *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols., Madrid, Grupo Zero y Ediciones de la Torre, 1984-1987; y Luis Torrego Egido, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1999.

*chanson* francesa de posguerra es el que con una mayor fuerza se deja notar en España, aunque también se asumen otros esquemas provenientes de allende del océano Atlántico, tanto de la *Beat Generation* como de los cantautores latinoamericanos. Las canciones de Edith Piaf, Léo Ferré, Charles Aznavour, Georges Brassens o Yves Montand —junto a la música italiana y americana— se convierten muy pronto en un modelo.<sup>78</sup> Y no solo para los cantautores, también para la educación sentimental de los poetas, en un momento en el que París se ha erigido en capital mundial de la cultura. Aún así, una parte muy importante del repertorio de esta nueva generación de intérpretes, y este es un rasgo definitorio de la Nueva Canción en España, estará compuesta por las musicalizaciones de textos de poetas españoles e iberoamericanos, tanto clásicos como contemporáneos; la otra serán composiciones escritas *ad hoc* para ser cantadas.<sup>79</sup>

Los movimientos de reivindicación y recuperación del folklore que a través de la música surgen en Iberoamérica tienen también un gran impacto en España. En torno a la revolución cubana, aparece la Nueva Trova, con una canción reivindicativa inspirada en el folklore autóctono y que se nutre de la poesía de tono más coloquial, de Sábines a Benedetti. Los cantautores más representativos del movimiento son Silvio Rodríguez, Noel Nicola y Pablo Milanés. En Chile, la Nueva Canción que se desarrolla en los sesenta y setenta viene a dar respuesta «al perfilamiento de una nueva conciencia nacional, determinada por valores culturales más que estrictamente geográficos».<sup>80</sup> Su impacto en España, de la mano de Violeta Parra o Víctor Jara, es de los más relevantes. Y no menos paradigmático es el caso de Argentina, donde la recuperación del folklore tiene en Atahualpa Yupanqui y Mercedes Sosa a dos de sus máximos exponentes.

Es evidente que, tanto en España como en Latinoamérica, los cantautores desempeñaron un papel crucial en la difusión de la poesía. La Nueva Canción venía a solucionar, o cuando menos a atenuar, uno de los principales problemas que seguía arrastrando la poética comprometida a mediados de los sesenta: el desajuste entre su

---

<sup>78</sup> Vid. Ana Luna Alonso, «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens, *VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española): Cádiz, 11-13 de febrero de 1998*, vol. 1, 2000, pp. 205-212. Véase también el interesante estudio sobre el fenómeno de la *chanson* francesa publicado por David Looseley, *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg Publishers, 2003.

<sup>79</sup> Ángel L. Prieto de Paula, «La canción de autor y las exequias de la poesía social», *op. cit.*, p. 401.

<sup>80</sup> Juan Orrego-Salas, «Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción chilena», *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 33-34, 1985, 5-13.

pretensión mayoritaria y su escasa recepción; y el problema no parecía solo atribuible a la ambigüedad semántica a la que obligaba la censura, puesto que la anfibología se mantuvo también en la canción protesta. De una u otra forma, el tratamiento de ciertos temas, considerados hasta entonces tabú en los despachos oficiales por los órganos de control del Régimen, pasó a ser más habitual: los pocos versos de una canción «envuelta en la etiqueta del folclore o de lo intrínsecamente español (ritmos, géneros musicales y vestuario autóctonos)» no siempre se veía con malos ojos,<sup>81</sup> lo cual no fue óbice para que se siguiera aplicando en muchos casos la censura.

La pieza cantada presentaba además algunas otras ventajas sobre el poema escrito: el texto se veía notoriamente reforzado por su musicalización (como ya apuntábamos en el capítulo anterior, en su interacción con la música el poema tiende a expandirse); el componente melódico y rítmico de la música facilitaba su transmisión y la divulgación de su mensaje; además, la estructura normalmente estrófica de las letras, así como las posibles modificaciones introducidas en los poemas —muchas de las cuales acostumbran a incidir en la reiteración—, favorecían el proceso memorístico. Los múltiples canales de difusión de la música promovieron, asimismo, el acercamiento social a la poesía desde distintas ópticas y atendiendo tanto a la diversidad individual como colectiva que empezaba a fraguarse en la España de los 60.<sup>82</sup> Fundamental fue también el carácter popular e híbrido de las canciones y su entronque con la tradición oral, que las alejaba de una esfera elitista y minoritaria. Por otra parte, y aunque parezca paradójico, la canción de autor se dotaba de un instrumento de prestigio cultural, como es el poema, y su calidad y su valor estético contribuirían enormemente a que la música llegara no solo hasta el público más intelectualmente comprometido.<sup>83</sup> Como señala Ibáñez, la canción que de la literatura emerge es una canción que «tiene que levantarse a sí misma respecto de las otras [...] porque no permite palabras flojas. Si tú la cantas mil veces, dos mil veces, diez mil

---

<sup>81</sup> Javier García Rodríguez, «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX. Propuestas teóricas y metodológicas», *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, n.º 4, 2017, pp. 128.

<sup>82</sup> Robert D. F. Pring-Mill, «La toma de conciencia en la poesía de compromiso hispanoamericana», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Antonio Vilanova Andreu (coord.), vol. 1, 1992, p. 34, 3n. *Vid.* también del mismo autor: «Cantas–Canto–Cantemos: las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad», *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 34, 1983, pp. 318-354. También Serge Salaun, «La canción de protesta: quelques mécanismes de base», *Discours et idéologie*, 1, París, Séminaire de PUER d'Etudes Ibériques, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1981, pp. 111-119.

<sup>83</sup> La canción de autor es, en este sentido, una canción «distinta» de la de consumo, que «exige respeto e interés», y que «significa, además, aunque sea a nivel de una cultura de masas, una opción “cultiva”; en Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 320.

veces, y no te hartas de ella, algo tiene que tener, un cierto arte por el cual cada palabra está en su sitio».<sup>84</sup>

De las palabras de Ibáñez se desprende una concepción unitaria de la poesía y el canto, ambos entendidos como una misma práctica que se sustancia por diferentes vías complementarias. Sin embargo, «resulta evidente que la entronización de la comunicación masiva en nuestra cultura contemporánea» polemiza, entre otras cuestiones, «con el concepto acuñado como “literatura” y sus tradicionales modos de producción, circulación y recepción».<sup>85</sup> Desde su naturaleza híbrida, la canción de autor desplazó el paradigma de la poesía oral hacia «los nuevos medios de transmisión sonora» que estaban llamados a producir «un cambio en la poesía de signo inverso al que la revolución técnica de la imprenta produjo en su día, y mucho más radical, desde luego, que el de una a otra escuela poética».<sup>86</sup> De ahí que tanto los escritores como la crítica literaria se cuestionaran cuál iba a ser el principal canal de transmisión de la poesía en el futuro, si el escrito o, como sucede en la tradición popular, el oral.

Otro de los poetas de posguerra —uno de «Los celestiales»—, Luis F. Vivanco, manifestaba que «si el futuro de la humanidad pertenece a la técnica y a la cultura de masas, aquélla se ha puesto ya de parte de la poesía oral y ésta la necesita».<sup>87</sup> Tanto es así que la cuestión de la oralidad —una «oralidad secundaria», si se quiere—<sup>88</sup> es, nos parece, una de las que mejor explica el que algunos poetas hayan sido más musicalizados que otros: no cabe duda que, así como la poesía de Alberti o Lorca, dos de los poetas más cantados de la lírica española de todos los tiempos, es más oral —y no solo más neopopular— que la de Guillén o Cernuda,<sup>89</sup> también la de Goytisolo o Ángel González tiene un mayor componente de oralidad que la de Barral o Rodríguez. En el primer grupo, los que Romano denomina «poetas despiertos a los “vientos del pueblo”», encontraríamos, además de a los cuatro autores mencionados, a poetas como Otero, Celaya, Vallejo, Neruda, León Felipe, Gil de Biedma, Machado o

---

<sup>84</sup> Marcela Romano, «Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez», *op. cit.*, pp. 325-326.

<sup>85</sup> Marcela Romano, «A voz en cuello: La canción “de autor” en el cruce de escritura y oralidad», en Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari (eds.), *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994, p. 55.

<sup>86</sup> Gabriel Celaya, *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 1979, p. 174.

<sup>87</sup> Luis Felipe Vivanco, «La poesía del futuro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 186 (junio 1965), pp. 466-467.

<sup>88</sup> Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987 (*passim*).

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 467.

García Montero; entre los segundos están los escritores cuyos textos se han movido «en cotos más restringidos»: Góngora, Quevedo, Espronceda, Bécquer, Rosalía de Castro, Ausias March, los poetas de cancionero, Octavio Paz, Borges...<sup>90</sup> La preferente adscripción de los cantautores a las poéticas de tono social, popular y crítico ha inclinado claramente la balanza de la producción musical del lado de los primeros.

Otro factor importante es, claro está, el de la identificación tanto estética como ideológica de cada cantautor con unos escritores y unos géneros determinados. No se puede obviar el valor simbólico que, unido a unas convicciones políticas y a un magisterio ético, adquieren muchos de los poetas escogidos. Ambos aspectos, el estético y el ideológico, definen por igual las relaciones entre la poesía y la canción de autor: porque en ese diálogo interartístico no todo se reduce al rastreo semiológico, sino que se produce también un cruce de intenciones dialogantes, de insurgentes subjetividades y de anhelos compartidos. No es nada nuevo, teniendo en cuenta la fecunda y variada genealogía de las poéticas orales en nuestras letras. En la cultura panhispánica —y tal vez la crítica no haya insistido lo bastante en ello—, estas prácticas engarzan con las del romancero tradicional y la poesía cancioneril.<sup>91</sup> Desde esta perspectiva, la canción de autor supone, por tanto, un regreso a los modos de «circulación y apropiación» sostenidos durante siglos por la tradición popular.<sup>92</sup>

Ahora bien, ¿en qué medida esta Nueva Canción llegó a cumplir con su intención mayoritaria? ¿Pudo realmente el canto intervenir con éxito en el ámbito político y social, o quedó acotado, como en su momento ya había pasado con el arte trovadoresco, a unos círculos eruditos más o menos minoritarios? Favorecida por el desarrollo del capitalismo, se produce en la sociedad española, a medida que va acercándose la Transición, una mercantilización de la cultura con importantes consecuencias sobre la percepción que el intelectual empieza a tener de sí mismo y de su papel en la sociedad; incluso en el caso del *intelectual colectivo* —según el modelo propugnado por Gramsci—, aquel que, aun perteneciendo al pueblo y a su cultura, no pudo evitar una cierta «romantización» del arte, o investirse de una supuesta aura de

---

<sup>90</sup> Marcela Romano, «En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 414.

<sup>91</sup> Vid. Ángel Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 27.

<sup>92</sup> Marcela Romano, «En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría», *op.cit.*, p. 416.

superioridad moral, erigido, como estaba, en adalid de las voces acalladas.<sup>93</sup> Por otro lado, la participación en el espectáculo comunitario que era la canción española de los sesenta y principios de los setenta propició un receptor que fue, a su vez, espectador de una práctica híbrida en la que tanto lo estético como lo ideológico confluían con lo espectacular.<sup>94</sup>

#### AUTORES Y CANTAUTORES DESDE LA TRANSICIÓN

Con el «pacto del silencio y del olvido», sellado a mediados de octubre de 1977, la sociedad española inicia un proceso, sin precedentes en nuestro país, de transición hacia la democracia. La muerte de Franco, los nuevos horizontes de esperanza y libertad que se abren después de décadas de represión, relegan la canción de autor a un segundo plano. Algunas de sus reivindicaciones pierden vigencia y los intereses de la tan anhelada «inmensa mayoría» se alejan cada vez más de cualquier atisbo de incitación al pensamiento o la crítica, para irse acercando poco a poco a la mal llamada cultura del entretenimiento. Los *mass media* imponen gradualmente su ley y, más que un medio, empiezan a ser un fin en sí mismos. La diversificación de la oferta musical contribuye además a que la canción de autor se desplace hacia un público más periférico y ya no tan interesado por la política como por la cultura en general.

Durante los años de la transición, la canción de autor, que ya en sus inicios había reivindicado a poetas como Lorca, Hernández o Machado, convertidos en auténticos iconos de la lucha contra el Régimen, da un paso al frente en su labor de recuperación de la memoria histórica, y lo hace no solo acudiendo a los poemas de los autores homenajeados, sino también a los textos escritos ex profeso en su honor por otros poetas: como «Historia conocida», la composición que Goytisolo le dedica a Hernández y que fue musicalizada primero por Ibáñez, en 1971, y siete años después por Serrat. Junto a la voz de los olvidados por la dictadura se recuperan también otras voces, principalmente las relacionadas con la reivindicación de los derechos de la mujer y con la crítica a la globalización y al capitalismo, aspectos ambos abordados también con una amplia hondura lírica por Goytisolo. De hecho, esta concomitancia de intereses nos da una de las claves, tal vez la más significativa, del por qué su

---

<sup>93</sup> Héctor Fouce y Juan Pecourt, «Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, 2008.

<sup>94</sup> *Vid.* Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989, pp. 237 y ss.



poesía ha sido tan del gusto de los cantautores. La otra, y a ella nos dedicaremos con especial atención en la última parte de nuestro trabajo, es la estilística.

En la década de los ochenta, los nuevos movimientos musicales surgidos en democracia, algunos de ellos convertidos en productos de consumo, promueven diferentes formas de integración del discurso poético, inéditas hasta el momento. No es que asuman el papel de los cantautores, ni mucho menos; las suyas son más bien aproximaciones aisladas y que responden a intereses específicos, pero que, por su número y por el grado de diversificación que adquieren, resultan, miradas en conjunto, de una gran relevancia. Para bien o para mal, contribuirán con el tiempo a que el cultivo de la poesía quede integrado en el ejercicio de las prácticas democratizadas y de los artefactos de similar a los que nos tienen acostumbrados las estrategias publicitarias.<sup>95</sup> La Movida Madrileña fue el movimiento contracultural que mejor definió el espíritu de cambio de la transición, caracterizado por la falta de compromiso político, por una clara tendencia al consumismo y por el hedonismo y el culto estético, elementos todos ellos definitorios de una juventud que era el reflejo de la modernización de España, y de una libertad que ya no se buscaba sino que podías deleitarte en ella.<sup>96</sup> Son unos años críticos para la canción de autor, para esa «canción social y antropológica» que parece no tener ya nada nuevo que ofrecer. González Lucini habla de «tiempo sabático», un tiempo de búsqueda de la propia identidad, de reubicación, «bajo el impacto de la nueva situación social y política vivida en el país».<sup>97</sup>

La renovación del compromiso entre los cantautores y los poetas se constata en las muchas colaboraciones conjuntas que van a mantener en democracia: no solo entre Ibáñez y Goytisolo o entre Ibáñez y Alberti; también entre Pedro Guerra y Á. González; entre Serrat y Benedetti; o entre Sabina y García Montero, Caballero Bonald y Benjamín Prado, por solo poner algunos ejemplos destacados. Conciertos como el del 25 de junio de 2004, que se presenta bajo el lema «Recuperando Memoria», en homenaje a los republicanos y republicanas que habían padecido la

---

<sup>95</sup> Para una perspectiva histórica de la poesía publicitaria en España, *vid.* Álvaro Ceballos Viro, «Flores del árbol de la publicidad. La poesía publicitaria en España», *Circulations publicitaires*, n.º 18, mayo de 2016.

<sup>96</sup> Fernando García Naharro, «Cultura, subcultura, contracultura: “Movida” y cambio social (1975-1985)», *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Universidad de La Rioja, 2012, p. 306. Véase también una visión de conjunto sobre la cultura de la transición en Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

<sup>97</sup> Fernando González Lucini, *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, *op. cit.*, p. 175.

Guerra Civil y la dictadura franquista; o como el del 11 de febrero de 2017 en el Palau Sant Jordi, en el que cincuenta artistas —y más de quince mil espectadores— se reúnen para reivindicar los derechos de los refugiados, ponen de manifiesto la plena vigencia del compromiso ético, político y social de la canción de autor en la España del siglo XXI.<sup>98</sup>

## LA GENERACIÓN DE LOS 50 Y LA DIFUSIÓN CANTADA DE SUS POEMAS

La difusión que a través de las canciones tuvieron los textos escritos por los poetas de la Generación de los 50 fue tan desigual como heteróclitas son sus poéticas. En algunos casos —sucede con Goytisolo, por ejemplo, o con López Pacheco—, la poesía pasa a incorporarse muy pronto al repertorio musical (sus poemas aparecen en el cancionero de Einaudi, publicado en 1962), pero en otros muchos las primeras musicalizaciones son más bien tardías o, como ocurre con los poemas de Barral, prácticamente inexistentes. No es hasta la segunda mitad de la década de los sesenta, coincidiendo con la publicación de los primeros discos de Ibáñez, que se produce la verdadera eclosión de la canción de autor en España. Alentados por el éxito en Francia de sus musicalizaciones, otros muchos cantautores empiezan a utilizar los textos de los poetas españoles e hispanoamericanos como base de su reivindicación. La poesía social y la nueva poética de la experiencia que a mediados de los sesenta ya habían empezado a cultivar los jóvenes escritores del Medio Siglo se integran, en este sentido, a una propuesta musical renovadora y plenamente actualizada, lo que supone un paso más hacia la regeneración a la que la canción de autor aspira durante estos primeros años de su andadura.

Paco Ibáñez es sin duda uno de los principales catalizadores de este proceso. Sin su contribución a la canción de autor no solo la poesía no hubiera alcanzado el nivel de popularidad que alcanzó, sino que, posiblemente, tampoco hubiese emergido, con la fuerza que lo hizo, el movimiento de la Nueva Canción en España. Un somero repaso a sus tres primeros discos nos permite constatar cómo su acercamiento a la

---

<sup>98</sup> En él participan artistas de la talla de Miguel Ríos, Paco Ibáñez, Luis Eduardo Aute, Bebe, Luis Pastor, Pedro Guerra, Ismael Serrano, Lluís Llach, Ana Belén, Víctor Manuel, Javier Álvarez, Labordeta, o Ruper Ordorika, además de los poetas Ángel González, Benjamín Prado, Luis García Montero o Manuel Rivas.

poesía de posguerra se produce de forma gradual, primero a través de la poesía social y, más tarde, de la nueva estética del compromiso iniciada por los poetas de la Generación de los 50. En 1964, Ibáñez publica su primer trabajo discográfico, *Paco Ibáñez. La poésie espagnole de nos jours et de toujours, 1*, un álbum, ilustrado por Salvador Dalí, en el que musicaliza textos de Góngora y García Lorca. El álbum se convierte en un símbolo de resistencia cultural y en un ejemplo claro de hasta dónde pueden llegar, conjuntamente, el discurso musical y el poético. El escritor, músico y periodista Henri-François Rey, destaca el acierto por parte de Ibáñez en la elección e interpretación de los poemas que forman parte del disco:

Se necesitaban los dedos precisos de Paco Ibáñez, y su rigor, para musicar los lamentos de Lorca y de Góngora. Hacía falta tener el sentido del silencio y también de la nota que estalla en el silencio. Era preciso amar al amor para llegar a ensamblar esas brillantes palabras con esas maravillosas notas.<sup>99</sup>

Con la publicación de su segundo álbum, *Paco Ibáñez. La poésie espagnole de nos jours et de toujours, 2* (1967), el cantautor amplía su repertorio de poetas contemporáneos. Junto a los textos de Góngora, Quevedo o Miguel Hernández musicaliza también los de algunos poetas vivos, como Rafael Alberti, Gabriel Celaya y Blas de Otero, resiguiendo un recorrido que va desde los clásicos del barroco español (Góngora y Quevedo) a los representantes de la poesía social (Celaya y Otero), pasando por el neopopularismo de la Generación del 27 (Alberti) y su «genial epígono» (Hernández).

No será hasta 1969, año en el que ve la luz el tercer y último álbum de la serie, *Paco Ibáñez. La poésie espagnole de nos jours et de toujours, 3*, cuando Ibáñez cante a los nuevos poetas de la Generación de los 50. Junto a los tres textos de Goytisolo que aparecen en el disco («Palabras para Julia», «Érase una vez» y «Me lo decía mi abuelito»), el cantautor musicaliza «Nana de la mora», una preciosa canción de cuna escrita por José Ángel Valente. El éxito de los poemas de Goytisolo en la voz de Ibáñez es inmediato; sobre todo el de una de sus canciones: «Palabras para Julia». En una carta de finales de junio de 1971 —sobre ella volveremos más abajo—, enviada por el poeta a su hija desde París, donde está colaborando con Ibáñez en la traducción de los poemas de Brassens, Goytisolo escribe: «Julia, aquí lo de tu canción es un lío,

---

<sup>99</sup> Texto extraído del dossier «Paco Ibáñez» (Disponible en: <<https://blogs.vitoria-gasteiz.org/medios/files/2017/03/6-Dossier-Paco-Ibanez1.pdf>>). También disponible en la página web del cantautor ([www.aflordetiempo.com](http://www.aflordetiempo.com)).

la canta medio París, es espantoso». La canción alcanza una popularidad sin precedentes. Tanto es así que Ibáñez decide incorporar a su repertorio nuevas musicalizaciones de textos del poeta catalán: tres en concreto, de las cuales dos se mantienen aún hoy inéditas («Mala cabeza» y «Qué linda es Pepa»), mientras que la otra, «Historia conocida», aparece publicada en dos discos en directo, el del concierto *Del Olympia al Palais des Sports*, y el de *Le concert memorable de Paco Ibáñez au Teatro Opera Buenos Aires, 1971*, ambos registrados en el mismo año —aunque este último no ve la luz hasta 2002—. Finalmente, de Jaime Gil de Biedma musicaliza «Apología y petición», canción que además de aparecer en el álbum de la gira argentina, se edita también, con el título «Triste historia», en *A flor de tiempo* (1978).<sup>100</sup>

Consideramos que la publicación de estos tres primeros discos de Ibáñez fue determinante en la configuración de un canon poético de la canción de autor en lengua castellana y, por tanto, que la inclusión en su repertorio, a partir de 1969, de los textos de los poetas de la Generación de los 50 sienta un precedente incuestionable. Prueba de ello es la divulgación que canciones como «El lobito bueno» o «Palabras para Julia» han tenido en Latinoamérica, donde se han integrado en algunos repertorios tradicionales, llegando incluso a ser interpretadas en las escuelas, como si de tonadas populares se tratara. Tanto el gusto por lo conversacional y lo cotidiano como el lirismo de la poesía musicalizada de los autores del 50 son aspectos que entroncan con el espíritu eminentemente comunicativo de la música popular contemporánea, que ha hecho definitivamente suya la palabra poética de este nutrido grupo de escritores: José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Claudio Rodríguez, José Manuel Caballero Bonald. Una breve incursión en el estudio de la divulgación de su obra a través de la música y de sus distintas aproximaciones al cuarto arte ya nos permite atisbar la importancia que el hecho musical tiene en sus respectivas poéticas, así como el destacado papel de la canción como elemento difusor de su poesía. Con todo, lo que se pretende es ofrecer una visión de conjunto que ayude a configurar el marco contextual y comparativo adecuado para el posterior estudio de las relaciones con la música en la obra de Goytisolo. Las páginas que siguen son, en este sentido, un prolegómeno al análisis

---

<sup>100</sup> Se trata, sin embargo, de una versión muy reducida del texto: además de introducir algunos cambios, suprime cuatro de las siete estrofas del poema.

tanto de los textos cantados del poeta barcelonés como de los vínculos que mantiene su obra con lo musical.

## ÁNGEL GONZÁLEZ

Es tan evidente la presencia de la música en la poesía de Ángel González —no menos de veinte poemas dedicados explícitamente a esta temática y otros muchos con alusiones—,<sup>101</sup> que prácticamente todos los especialistas en su obra han abordado esta cuestión fundamental. Desde el excelente estudio de Emilio Alarcos, *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*, en el que ya se aludía a «una estructura y un desarrollo musicales de los contenidos» en su obra,<sup>102</sup> hasta los más recientes trabajos de Andrew P. Debicki, María Payeras o Enrique Baena, todos ellos destacan la musicalidad de su producción lírica y la profunda relación que unía al poeta con la música.<sup>103</sup> Como el propio González señala, en un artículo publicado en *Anthropos* en 1990, su interés por la música empieza muy pronto, en su más tierna infancia:

Desde niño sentí un enorme interés por la música. La primera vez que oí tocar un piano creo que estuve a punto de sufrir un desvanecimiento, sentí una sensación como de mareo, y tendría yo entonces tres o cuatro años. Por desgracia, en mi casa no había instrumentos musicales, nadie en mi familia se interesó por la música. La falta de instrumentos musicales en casa fue durante mi infancia una especie de catástrofe, que traté de remediar como pude.<sup>104</sup>

Primero tocó la guitarra, después el violín, y más tarde insistió con las «flautas, marimbas y teclados», ejerció la crítica musical en *La voz de Asturias* durante algún tiempo e incluso llegó a escribir algunos valeses y una habanera.<sup>105</sup> Sin embargo, la música se convierte para González en «una presencia evasiva, intangible», en «una

---

<sup>101</sup> Vid. José Enrique Martínez Fernández, «Música y pintura en la poesía de Ángel González», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, 2014, pp. 127-144.

<sup>102</sup> Emilio Alarcos Llorach, *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1969, p. 61.

<sup>103</sup> Andrew P. Debicki, en *Ángel González*, Madrid, Júcar, 1989; María Payeras, tanto en su ensayo «La poética de Ángel González», *Mayurqa. Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, n.º 19. Palma de Mallorca, 1979-1980, previo a su tesis doctoral, dedicada al poeta ovetense, como en *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Tenerife, La Página Ediciones, 2009; y Enrique Baena (quien también dedicó su tesis a la poesía de Ángel González), en *Metáforas del compromiso (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra, 2007.

<sup>104</sup> Ángel González, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Para que yo me llame Ángel González», *Anthropos*, 109, 1990, p. 28.

<sup>105</sup> Vid. Jesús Fernández Palacios, «Sonata Ángel González para violonchelo», *Campo de Agramante: Revista de Literatura*, n.º 7, primavera-verano 2007, p. 19.

especie de manzana de Tántalo» inalcanzable. Hasta tal punto es así, que el poeta define su relación con el cuarto arte como «la historia de una frustración», aunque acto seguido reconoce que «quizá de una manera no consciente, mi dedicación a la poesía obedeció tal vez a la intención de hacer con las palabras lo que con sonidos puros me estaba vedado».<sup>106</sup> De esta forma, aquel que pudo haber sido músico o pintor acabó convirtiéndose en poeta, y su obra en una de las más plásticas y musicales de su tiempo, colmada unos matices y unas tonalidades que son «fiel reflejo de su buen oído y de su aguda mirada».<sup>107</sup> Las numerosas musicalizaciones de sus textos, muchas de ellas integradas en trabajos discográficos dedicados enteramente a su obra, así lo atestiguan.

Las primeras canciones compuestas a partir de sus poemas aparecen publicadas en el álbum *El hombre nuevo cantando*,<sup>108</sup> registrado por Pedro Ávila en 1970 en París. El cantautor, fuertemente influido por los primeros discos de Paco Ibáñez, se inicia en la musicalización de los poetas españoles acudiendo a las composiciones de Rafael Alberti, Miguel Hernández, Blas de Otero y Ángel González. Del poeta ovetense canta tres canciones, en este su primer trabajo discográfico: «Capital de provincia» y «Alga quisiera ser» (sobre el poema «Alga quisiera ser, alga enredada»), ambos textos pertenecientes a la sección «Sonetos» de *Áspero mundo* (1956),<sup>109</sup> y «Donde pongo la vida», poema publicado en el libro *Sin esperanza con convencimiento* (1961), con el título «Donde pongo la vida pongo el fuego».

En 1985, tras su retorno de México, Ávila reanuda la amistad iniciada con González dos décadas antes y emprende la musicalización de nuevos textos suyos. Su álbum *Acariciado mundo* (1987) está exclusivamente dedicado a la poesía de González. Además de los tres poemas musicados en *El hombre nuevo cantando*, el cantautor interpreta, de *Áspero mundo*, «La lluvia no te moja» (sobre el poema «La lluvia»), «Tras la ventana, el amor», «Voz que soledad sonando», «Sin aliento» (sobre el poema «Me he quedado sin pulso y sin aliento»), «Vengo de guerrear», «Lúbrica

---

<sup>106</sup> Ángel González, «Prólogo», en *La música y yo*, Madrid, Visor, 2002, p. 8.

<sup>107</sup> Jesús Fernández Palacios, «Sonata Ángel González para violonchelo», *op. cit.*, p. 15.

<sup>108</sup> Pedro Ávila, *El hombre nuevo cantando*, Le Chante du Monde, 1970. A los pocos meses, Edigsa edita el disco en España con dos canciones menos que no consiguieron pasar la censura, «La soledad», sobre un texto de Blas de Otero, y «No soy un pueblo de bueyes», basada en el poema «Vientos del pueblo me llevan», de Miguel Hernández. *Vid.* F. González Lucini, «Carátulas con historia. Pedro Ávila, “El hombre nuevo cantando”», *Cantemos como quien respira* (blog), 21 de marzo de 2011. Disponible en: <<http://fernandolucini.blogspot.com/2011/03/caratulas-con-historia-pedro-avila-el.html>> (14 de octubre de 2020).

<sup>109</sup> *Vid.* Ángel Luis Luján Atienza, «Los sonetos de Ángel González: tradición literaria y experiencia», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, 2014, pp. 61-83.

Polinesia» (sobre el poema «Geografía humana») y, finalmente, de *Prosemas o menos*, «Amor mío» (sobre el poema «Carta») y «Vean lo que son las cosas», y de *Sin esperanza con convencimiento*, «Para nada ahora» (sobre el poema «Trabajé el aire»).

Todavía en los años setenta, se publican dos canciones más compuestas a partir de los poemas de González. Son «La paloma», sobre un poema de *Tratado de urbanismo* (1967), una composición con una fuerte carga política y en la que el poeta recrea la famosa canción popular hispanoamericana «Ay chinita que sí / Ay que dame tu amor / Ay que vente conmigo, / chinita, / a donde vivo yo»,<sup>110</sup> interpretada en su día, entre otros, por el Trío Los Panchos o por Marisol; y «Vals de las solas», sobre un poema del mismo libro titulado «Vals del atardecer». Ambas canciones las canta el dúo hispano-argentino Claudina y Alberto Gambino, la primera en el que es su álbum de debut en España, *Aquí donde nos ven* (1974), junto a piezas de Viglietti, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, o la musicalización de «Tener de todo un poco», de Gloria Fuertes; y la segunda en *Llamas* (1978), uno de los últimos discos publicados por el dúo durante su primera etapa sobre los escenarios. Tres décadas después, en 2008, volverán a cantar juntos y editarán el álbum *Corre poeta, corre*, en el que incluirán la musicalización de un nuevo poema de González, en este caso el titulado «Siempre lo que quieras», de su poemario *Breves acotaciones para una biografía* (1971).

La mayor parte de las musicalizaciones que se han realizado sobre la poesía de González llegan con el nuevo milenio. En 2000, la cantante Luisa Pérez edita su álbum *Calambur. Luisa canta a Ángel González*, donde presenta doce musicalizaciones, compuestas por Gaspar Payá, sobre poemas de Ángel González, la mayor parte pertenecientes al libro *Áspero mundo*: «Para que yo me llame Ángel González», «Voz que soledad sonando», «En este instante, breve y duro instante», «Pétalo a pétalo memorizó la rosa» (de *Prosemas o menos*), «Todos ustedes parecen felices», «Revelación» (de *Prosemas o menos*), «Geografía humana», «Calambur» (de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*), «Mientras tú existas», «Poema para imaginarte con exactitud» (de *Tratado de urbanismo*, con el título «Soneto para imaginarte...»), «Tras la ventana, el amor» y «Me basta así» (de *Palabra sobre palabra*).

---

<sup>110</sup> Antonio Jiménez Millán, «Tratado de Urbanismo, de Ángel González», *Cahiers d'études romanes*, n.º 19, 2008, p. 88.

En 2002, Enric Hernàez incluye en su disco *Oh poetas salvajes* dos poemas suyos, «Sé lo que es esperar», de *Sin esperanza con convencimiento*, y «Mientras tú existas», una de las «Canciones» de *Áspero mundo*. Y, al año siguiente, el poeta emprende una exitosa gira con el cantautor canario Pedro Guerra, de la cual surge el libro CD *La palabra en el aire*, reeditado en 2018. En este álbum se alterna la recitación de los poemas por parte del propio autor con las musicalizaciones, hasta trece en total: «Estos poemas» (publicado en la sección «II. La luz a ti debida» del libro *Otoños y otras luces*), «Así nunca volvió a ser» (del libro *Breves acotaciones para una biografía*), «Por aquí pasa un río» (de la sección «Acariciado mundo», de *Áspero mundo*), «Me he quedado sin pulso y sin aliento» (uno de los «Sonetos» de *Áspero mundo*), «Tango de madrugada» (de la sección «Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas» de *Tratado de urbanismo*), «Donde pongo la vida pongo el fuego» (de *Sin esperanza con convencimiento*), «Habanera» (sobre el poema «La paloma (*Versión libre*)»), publicado en la sección «Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas» de *Tratado de urbanismo*), «En este instante breve y duro instante» (otro de los «Sonetos» del libro *Áspero mundo*), «Son las gaviotas, amor» (publicado en la sección «Acariciado mundo» del poemario *Áspero mundo*), «Mientras existas» (sobre el poema «Mientras tu existas», una de las «Canciones» de *Áspero mundo*), «Vals del atardecer» (de *Tratado de urbanismo*), «Me basta así» (de *Palabra sobre palabra*) y «A veces, en octubre, es lo que pasa» (de la sección «Poemas elegiacos» del libro *Muestra, corregida y aumentada...*).

También en 2003 se edita, con motivo del *IV Congreso Internacional de la Lengua. Valladolid 2003*, el álbum *Poesía necesaria*, en el que diecinueve cantautores (entre ellos, Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, Rosa León, Adolfo Celdrán, Ismael Serrano, o María Dolores Pradera) ponen música a otros tantos poemas de Celaya, Hernández, Salinas, Lorca, Gil de Biedma, García Montero, Claudio Rodríguez, Blas de Otero... En el disco se incluye la canción de Amancio Prada «Calambur», sobre el poema del mismo título publicado en la sección «Poesía sin sentido» de *Muestra, corregida y aumentada...* Al año siguiente, cantarán composiciones de Ángel González el músico y poeta Moncho Otero, que incluye en su primer álbum, *Los hombres no supieron*, una musicalización del poema «A veces, en octubre, es lo que pasa», y el cantautor y político Enrique Moratalla, que canta en su segundo disco, *Fabiola II*, «Siempre lo que quieras».



En 2004 se edita también el tercer álbum dedicado íntegramente a la poesía de González, titulado *Voz que soledad sonando (Música para la poesía de Ángel González)*. Lo presenta el tenor asturiano Joaquín Pixán, acompañado por Alejandro Zabala al piano, Salvador Parada al acordeón y el Coro Talía, bajo la dirección de Silvia Sanz. Se trata de dieciocho canciones compuestas por diferentes compositores: Enrique Truan le pone música a «Trabajé el aire», «Tras la ventana, el amor», «Voz que soledad sonando», «Narración breve» y «Vengo de guerrear»; Jorque Muñiz a «Revelación», «Oda a la noche o letra para tango» y «Vals de atardecer»; Ramón Prada a «Tango de madrugada», «Calambur» y «Entonces»; Milena Perisic a «Luna de abajo», «Ciego», «Aquí o allí» y «Levantaste la voz para decirlo» (sobre el poema «V» de la sección «III. Glosas en homenaje a C. R.», sección dedicada a Claudio Rodríguez que forma parte del poemario *Otonos y otras luces*); José Luis Marco a «Son las gaviotas, amor...» y «Tras la ventana» (sobre el poema «Tras la ventana, el amor, de *Áspero mundo*); y, finalmente, Juan Durán a «Canción, glosa y cuestiones». En el libreto que acompaña al disco, Ángel González explica cómo se gestó el proyecto y expone algunas de sus opiniones en torno a la relación entre la música y la poesía:

Este disco se hizo a propuesta de Joaquín Pixán; una propuesta que yo, conocedor de su profesionalidad y de su solvencia como cantante, no vacilé en aceptar. El fue quien lo diseñó en sus líneas maestras, quien convocó a un grupo de notables compositores y logró interesarlos en mi poesía, y quien eligió a los intérpretes que lo acompañan en esta empresa. Se trata de un proyecto colectivo que, para realizarse, exigió muchas horas de trabajo y grandes dosis de entusiasmo. A todos los que participaron en tal empeño quiero manifestarles mi gratitud, y muy especialmente a Joaquín Pixán, cuya voz es el exponente principal, último y admirable del proyecto que él mismo ideó.

No voy a opinar yo acerca de lo que es y contiene este disco. Temo que, si lo hiciera, acabaría incurriendo en vaguedades más perturbadoras que útiles para el auditor. Supongo que no es fácil poner música a las palabras; poner palabras a la música me parece aun más difícil. Y quiero decir que la música es una realidad inasible o inefable, imposible por lo tanto de traducir con palabras. La música solo se explica en su propio lenguaje. No se puede decir lo que es la música o una música; quien quiera saberlo que la escuche.

Pues lo que se trata de una realidad inefable, quizá sean las palabras de los poetas las únicas que, en sus aproximaciones imaginativas, nos permitan intuir con más hondura el secreto y el misterio de la música. «Quien canta convierte las palabras en pájaros», escribió Benjamín Prado. No está mal. Ese verso sugiere de manera muy certera la sorpresa, la altura y la belleza evanescente que pueden alcanzar las palabras cuando una buena canción las devuelve a su sitio que es el aire. Ya lo había dicho otro poeta: "las palabras son aire y van al aire". Allí están de nuevo mis palabras, en el alto espacio en el que ahora las sitúa la espléndida voz de Joaquín Pixán. Que tengan feliz vuelo.

Cuatro años después, Pixán edita un nuevo trabajo discográfico dedicado a la poesía de González, *Cinco versiones musicales para tres poemas inéditos de Ángel González* (2008). En él se presentan hasta cinco versiones de esa trilogía de textos que el poeta vino a llamar «La liga verde», formada por «En el campo de San Roque» y por dos poemas inspirados en canciones populares asturianas, «Al alba» (sobre «A dónde vas a dar agua») y «Las naranjas y la mar» (sobre la canción «A la mar fui por naranjas»). Participan en la composición del disco Joaquín Pérez Fuertes, Zulema de la Cruz, Milena Perisic, Jorge Muñiz, Félix Sierra y Antón García Abril, además de un nutrido elenco de músicos, entre los que se encuentran Julio Muñoz (piano), Justo Sanz (clarinete), Guillermo Pastrana (violonchelo), José Ángel Hevia (gaita), o el Coro Talía.

En 2009, es el cantautor y productor Paco Ortega el que le rinde homenaje al poeta asturiano, un año después de su muerte, con el álbum *El éxito de todos mis fracasos*, en el que incluye diez canciones escritas a partir de poemas suyos: «Adiós, hasta otra vez o nunca», «Por aquí pasa un río», «Son las gaviotas» (sobre el poema «Son las gaviotas, amor») y «Muerte en el olvido», de *Áspero mundo*; «Canción amiga» (sobre el poema «Canción de amiga») y «Ciego», de *Otoños y otras luces*; «Autorretrato de los 60 años», de *Deixis en fantasma*; «Eso era amor», de *Breves acotaciones para una biografía*; «Ayer fue miércoles» (sobre el poema «Ayer»), de *Sin esperanza con convencimiento*; y «Final conocido», de *Procedimientos narrativos*.

Entre otros, se acercan también a la poesía de González: Poetas en la Calle, que en su cuarto disco, *Un toke kanalla* (2008) le ponen música al poema «Eso era amor»; Roy Brown, uno de los miembros más destacados de la Nueva Trova puertorriqueña, que en su disco *Electrochócame* (2009) canta «Mírame mirarte», canción compuesta sobre el poema titulado «La luz a ti debida», publicado en *Otoños y otras luces*; Daniel Mata, que incluye una musicalización del poema «Artritis metafísica», de *Prosemas o menos*, en el tercer álbum de su proyecto Daniel Mata en el Callejón del Gato, titulado *...Poesía cantada* (2010); el cantante asturiano Luisma, que en *El azar de tus dados* (2012) le pone música a dos poemas, «Muerte en la tarde», de *Áspero mundo*, y «Trabajé el aire», de *Sin esperanza con convencimiento*; Miguel Poveda, quien en 2015 edita *Sonetos y poemas para la libertad*, un álbum en el que colabora Pedro Guerra, que es el encargado de componer los temas, y el poeta Luis García Montero, además de los músicos Miguel Ríos, Ana Belén y Joaquín Sabina, y en el

que el cantaor presenta, junto a Ana Belén y Miguel Ríos, una magnífica versión de «Donde pongo la vida, pongo el fuego»; el grupo madrileño de pop jazz DuMMie, que presenta, también en 2015, un videoclip de la canción «Todos ustedes parecen felices...», compuesta sobre los versos del poema homónimo de González e interpretada, en este caso, por el cantante Quique González; o la propia Ana Belén, que en su álbum *Vida* (2018) canta —con música de Pablo Milanés— el poema «Alga quisiera ser, alga enredada» (con el título «Alga quisiera ser»).

### JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

La estima que el poeta jerezano José Manuel Caballero Bonald siente y ha sentido siempre por la canción de autor y por el flamenco se deja ver tanto por las abundantes relaciones que, a lo largo de su vida, ha mantenido con músicos y compositores como por sus numerosos ensayos dedicados a la música.<sup>111</sup> En el terreno de la promoción musical, destaca el proyecto que —junto a Charo García— Caballero pone en marcha a mediados de los setenta y que se materializa en la creación del sello Pauta, vinculado a la compañía discográfica Ariola. El sello nace con dos propósitos claros: de un lado, producir y promover «una línea discográfica de alta calidad en el ámbito de la “canción de autor”»;<sup>112</sup> del otro, desarrollar un catálogo dedicado exclusivamente al flamenco en el que se conjuguen «la calidad, la transformación y el compromiso social y político en defensa de la democracia y los derechos humanos».<sup>113</sup> Ambos objetivos se cumplen con creces y el proyecto se convierte en un importante foco de irradiación cultural durante la transición.

En la esfera de la canción de autor, el sello edita algunos discos de memorable recuerdo, como los de la famosa trilogía de Aute: *Rito* (1973), *Espuma* (1974) y

---

<sup>111</sup> De entre ellos, citaré solamente: *El baile andaluz*, Barcelona, Noguer, 1957; *Cádiz, Jerez y los Puertos*, Barcelona, Noguer, 1963; *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona, Lumen, 1975; el «Prólogo» a la *Memoria del Flamenco*, de Félix Grande, Madrid, Espasa-Calpe, 1979; *Andalucía*, Barcelona, Lunewerg, 1989; el «Prólogo» a *El Cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, siguiрийas, soleares*, de Pierre Lefranc (Publicaciones de la Universidad de Sevilla y de la Universidad de Niza, 2000); y «Copla flamenca: fuentes cultas y populares», en Pedro Manuel Piñero (coord.), *De la canción de amor medieval a las Soleares*, en memoria de Manuel Alvar, editado por la Universidad de Sevilla y la Fundación Machado (2004). Vid. Manuel Ríos Ruiz, José M.<sup>a</sup> Velázquez-Gaztelu y Francisco Gutiérrez Carbajo, «Caballero Bonald y el flamenco», en *Actas del VIII Congreso-homenaje José Manuel Caballero Bonald*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2006, pp. 47-75.

<sup>112</sup> Fernando González Lucini, «Caballero Bonald, premio Cervantes 2012-2: del sello discográfico “Pauta” y otras colaboraciones», *Cantemos como quien respira*, 23 de abril de 2013. Disponible en: <<http://fernandolucini.blogspot.com/search/label/Jos%C3%A9%20Manuel%20Caballero%20Bonald>> (16 de octubre de 2020).

<sup>113</sup> *Ibid.*

*Sarcófago* (1975); los discos de Maria del Mar Bonet *Cançons de festa* (1976) y *Alenar* (1977); el álbum de Paco Ibáñez dedicado a Neruda y del Cuarteto Cedrón interpretando a Raúl González Tuñón (1977); *Viure* (1977), de Joan Isaac; *Está despuntando el alba* (1976), de Los Juglares cantando los poemas de Miguel Hernández; o el histórico *Forgesound* (1976), compuesto por Luis Eduardo Aute y Jesús Munárriz. La participación de Caballero Bonald en todos ellos fue muy destacada: así, por ejemplo, tradujo al castellano los textos de Joan Isaac, produjo el disco de Los Juglares, coordinó y presentó el de Paco Ibáñez y el del Cuarteto Cedrón, y contribuyó a tender puentes entre la canción de autor y el flamenco.<sup>114</sup> No menos destacable es su colaboración con Aute en la composición de la pieza dedicada a Antonio Machado «La palabra más tuya», que la cantante Rosa León grabó a mediados de los setenta en su álbum *Al alba* (1975) y que el propio Aute incluye, más de tres décadas después, en su libro CD titulado *Trovadores de silencios* (2010).

En el ámbito del flamenco, Caballero Bonald impulsa la publicación de un buen número de trabajos discográficos para el sello —hasta treinta y cinco ha contabilizado Ismael Chataigné en su estudio dedicado a la relación entre música y literatura en la obra del poeta jerezano—:<sup>115</sup> como los de Manuel Gerena, *Cantes andaluces de ahora* (1975) y *Abre las puertas pueblo* (1976), o los de Manuel Soto Sordedera y Diego Clavel, para los que compone algunos textos. Para este último escribió, por ejemplo, los del álbum *La raíz del grito* (1975), ilustrado en portada por Guinovart y en el que participan Manolo Brenes y Pedro Peña a la guitarra. Y eso sin olvidar que, anteriormente, en 1968, el poeta ya había publicado su *Archivo del Cante Flamenco*, una antología de setenta y siete piezas recopiladas, grabadora en mano, por las viejas tabernas y lugares de reunión donde todavía era posible escuchar el flamenco en toda su esencia primigenia; o que iba a ser también él, Caballero Bonald, quien escribiría en su totalidad los textos de *Bandera de Andalucía* (1977), el primer trabajo discográfico de un entonces jovencísimo José Mercé. Su producción letrística es, de hecho, extensísima, siendo esta una de las vertientes más interesantes y menos estudiadas de su obra.

---

<sup>114</sup> *Ibid.* Solo a título anecdótico, puso, por ejemplo, en contacto a Bonet con el guitarrista Paco Cepero, quien finalmente participó en la grabación del disco *Alenar*, registrado por la cantante mallorquina en octubre de 1977.

<sup>115</sup> Ismael Chataigné Gómez, *Literatura y música en José Manuel Caballero Bonald* (tesis doctoral), Universidad de Sevilla, 2017, pp. 471-474.

Más recientemente, el poeta ha colaborado con Joaquín Sabina, con el que ha compuesto al alimón la pieza «Dos horas después», integrada en el álbum *Alivio de luto* (2005); o con el cantaor Juan Peña «El Lebrijano», tanto en su disco *Encuentro* (1988), grabado con la Orquesta Andalusí de Tánger, como en *Tierra* (2001), dos obras para las que José Manuel Caballero también escribió los textos ex profeso. Entre sus poemas musicalizados se encuentran: «Preguntas», interpretado por el cantautor Paco Damas en su álbum *Que a todas las balas se les haga de noche* (2011); y «Versículo del Génesis», una de sus primeras composiciones, a la que Vicente Monera pone música. Caballero Bonald ha escrito además textos para algunos libretos, como los que acompañan a los álbumes *Once canciones de amor y una reina* (2004), de Paco Damas, y *Olla de grillos* (2002), de Juan Luis Pineda. En los últimos años, al poeta jerezano se le han rendido distintos homenajes provenientes del mundo del flamenco: destacaremos el que, en 2016, con motivo de su noventa aniversario, le rinde su ciudad natal y que se materializa en la publicación de un libreto CD titulado *Jerez canta a Caballero Bonald*, donde se recoge una selección de letras flamencas escritas por Caballero e interpretadas por una decena de artistas locales de reconocido prestigio, entre los que se encuentran Jesús Méndez, José Mercé, David Lagos, Manuel Moneo, Tomasa La Macanita, o Vicente Soto.

#### JAIME GIL DE BIEDMA

De Jaime Gil de Biedma conocemos su juvenil devoción por la *chanson* francesa, atestiguada en no pocas referencias poéticas,<sup>116</sup> y la vinculación de su poesía con las tradiciones orales, recitadas o cantadas.<sup>117</sup> así como la afición de su padre por la música: «Mi padre Luis Gil de Biedma y Becerril era un empresario que trabajaba con grandes consorcios de la época. Le gustaba la equitación, la velocidad, tenía motos y fabulosos automóviles de moda. Se había recibido de abogado en Madrid, tocaba al

---

<sup>116</sup> Teniendo en cuenta el relativamente limitado repertorio de textos de su obra poética, son numerosas las alusiones directas, tanto en títulos de poema («Elegía y recuerdo de la canción francesa») como en recurrencias textuales: «las primeras canciones de Brassens» (91), «arisca, vil y bella / canción francesa de mi juventud» y «ya no somos los mismos, / aunque a veces nos guste una canción» (126), más «C'est une chanson / qui nous ressemble», que es cita de Kosma y Prévert (cito por *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982). Vid. Túa Blesa, «La poesía de Jaime Gil de Biedma, leída desde "Canción final"», *LIX-LX*, 2002, p. 1877.

<sup>117</sup> Vid. Marcela Romano, «Ut Musica Poiesis: de la melodía esencial a la canción popular en Valente y Gil de Biedma», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación, Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 169-178.

piano y cantaba piezas de jazz». <sup>118</sup> Luis Eduardo Aute es uno de los primeros en acercarse a la poesía de Gil de Biedma. Su figura está, de un modo u otro, ligada a la de don Luis Gil de Biedma y Becerril: el padre del cantautor, Gumersindo Aute, había trabajado en Tabacos de Filipinas poco antes de que Jaime Gil —hijo del director de la compañía— se estableciera definitivamente en Manila en calidad de abogado y secretario general de la empresa. Allí nace el cantautor. Años más tarde, Aute evoca sus encuentros en Barcelona con el poeta: «casi siempre en Bocaccio, solía estar con Salvador Clotas, y hablábamos de poesía y de Filipinas». <sup>119</sup> En una de esas reuniones, Gil de Biedma le propone a Aute musicalizar, junto a textos de Machado, algunos poemas suyos, con la intención de que los cante Marisol: «había escuchado su último disco, que reunía nueve canciones compuestas por Aute exclusivamente para ella, y se había decidido a hacer realidad una idea que desde hacía tiempo le rondaba la cabeza: que Marisol le pusiera voz a sus versos». <sup>120</sup> Ni que decir tiene que Pepa Flores, Marisol, convertida en niña prodigio durante los sesenta, representaba todo un fenómeno mediático en la España de la transición. Sin embargo, cuando Aute y Gil de Biedma se reúnen con ella, hacia mediados de 1984, la cantante ya está a punto de abandonar definitivamente el mundo del espectáculo.

En la carpeta del proyecto, donde se puede leer «Inéditas. Canciones o poemas: Jaime Gil de Biedma. Para Pepa Flores», aparecen un conjunto de poemas —«Ha venido a esa hora», «La vida a veces» (sobre «T’introdiure dans mon histoire...», de *Poemas póstumos*, 1968), «A una dama muy joven, separada»— con tachones, correcciones o estrofas reescritas a mano por el poeta, para adaptar los textos a la música: «Me había dado los poemas corregidos a mano por él, con la intención de que fueran más fácilmente adaptables a canciones. Yo había empezado a trabajar ya en las músicas. Aquella noche quedamos en poner en marcha el disco, pronto. Pero Pepa, en situación crítica con Gades, ya no quería grabar». <sup>121</sup> Después vendría su separación del bailarín y su retirada definitiva de los escenarios, con lo que el proyecto no llegó a materializarse. Ahí queda, sin embargo, la musicalización que del poema «Mañana de

---

<sup>118</sup> Harold Alvarado Tenorio, «Jaime Gil de Biedma, el poeta social de los años 50», *op. cit.*

<sup>119</sup> Joana Bonet, «Aute y Gil de Biedma: una historia de Manila», Barcelona, *La Vanguardia*, 8 de agosto de 2015. Disponible en: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20150808/54435707854/aute-gil-de-biedma-historia-manila.html>> (19 de octubre de 2020).

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

ayer, de hoy» (*Moralidades*, 1966) hizo Aute y que, junto «La palabra más tuya», de Caballero Bonald, registró la cantante Rosa León en su álbum *Al alba* (1975).<sup>122</sup>

Más de una década después, en 1986, Enrique Alirangues graba la canción «Niña Isabel», basada en el poema de *Moralidades* «A una dama muy joven, separada». Primero lo hace en *single* y al año siguiente la incluye en su álbum *Hay que practicar* (1987). También María Dolores Pradera, acompañada en este caso por el tenor José Carreras, interpreta otro de los poemas inicialmente musicalizado por Aute, y con el mismo título además, «La vida a veces»: se trata de «T'introduire dans mon histoire...», que Pradera incluye en su álbum doble *María Dolores* (1989). Con la misma música, compuesta por Antoni Pareda, y mismo título («La vida a veces») registra la pieza años más tarde la cantante Nuria Walls; lo hace en el disco *Delirios de amor* (2001). Y, aunque con diferente música, también recurre al mismo epígrafe el grupo Goliardos, en una versión no editada en disco, en la que se combina el canto con el recitado y que guarda algunas similitudes con la versión que de este mismo tema graba, también en 2011, Alejandro Martínez, en su álbum *...que te voy a enseñar un corazón infiel. Alejandro Martínez canta a Jaime Gil de Biedma*.

Antes, en los años noventa, el cantante Loquillo había musicado también dos poemas: el primero es «No volveré a ser joven» (de *Poemas póstumos*), que aparece publicado en el álbum *La vida por delante* (1994) —título que recoge parte del verso cuarto del poema «...yo vine / a llevarme la vida por delante»—, donde Loquillo canta doce composiciones compuestas por Gabriel Sopena; y el segundo «Durante la invasión» (de *Moralidades*), igualmente con música de Sopena y que el músico

---

<sup>122</sup> Curiosamente, la canción se edita sin la autorización expresa del poeta. En una carta, fechada en Barcelona el 10 de setiembre de 1975 y dirigida a José Manuel Caballero —que fue el productor del disco—, Gil de Biedma escribe:

Querido Pepe,

hace pocas semanas me encontré con un antiguo conocido, que responde al inverosímil nombre de Tato Escayola y es ejecutivo de una empresa discográfica. Este individuo me contó que una cantante —Rosa León— había grabado para ellos un *long-play* en el que se incluían algunos poemas míos. Naturalmente, me interesé por la cuestión de los derechos de autor y le dije que no recordaba haber dado autorización ninguna a ninguna Rosa León.

Escayola me aconsejó entonces que me dirigiera a ti, que eras el que lo había organizado todo.

Si me escribes unas líneas sobre este asunto y me explicas cómo está la cuestión de derechos, te lo agradeceré mucho.

Recuerdos a Pepa y un fuerte abrazo de tu viejo amigo

Jaime

*Vid.* Antonio Jiménez Millán, «Quince cartas de Gil de Biedma a Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n.º 5, 2005, pp. 17-54.

incluye en el álbum *Con elegancia* (1998). De este mismo año es el disco *Silvia Comes & Lidia Pujol*, en el que el dúo catalán interpreta hasta cuatro canciones sobre textos de Jaime Gil: «Peeping Tom», «Mañana de ayer, de hoy» y «Canción de aniversario» (los tres de *Moralidades*), con música de Walter García, y «T'introduire dans mon histoire», con música de Javier Cardona. También musicalizó y grabó varios poemas de Gil de Biedma el cantautor catalán Joan Isaac, hacia 1997, en un momento en el que estuvo planteándose la posibilidad de empezar a cantar en castellano; sin embargo, por coherencia con su trayectoria profesional, vinculada desde sus inicios al movimiento de la Nova Cançó, el músico desechó finalmente la idea y no publicó su trabajo.<sup>123</sup> Da buena cuenta de los contactos que el poeta mantuvo con algunos de los artistas más destacados de la Nova Cançó la traducción que de las letras del disco de Jaume Sisa *Nit de Sant Joan/Noche de San Juan* (1981) hizo Jaime Gil al castellano.

Otros artistas que se han acercado a la obra de Gil de Biedma son: el cantante y político andaluz Enrique Moratalla, que incluye una musicalización del poema «Ha venido a esa hora» (de *Poemas póstumos*) en su disco *Corazón transeúnte* (2000) — título que recoge el undécimo verso de la composición—; Esteban Valdivieso, miembro del movimiento cultural Manifiesto Canción del Sur, quien en 2006 canta, en el álbum *Poetas de todas las Al-Ándalus*, «Happy ending» (*Moralidades*); o Luis Emilio Batallán, que en su disco *Tu retrato* (2007) incluye cuatro poemas de Jaime Gil: «Vals de aniversario» (con el título «Feliz aniversario»), «Albada», «Contra Jaime Gil de Biedma» (poema que Batallán canta junto a Joaquín Sabina) y «Ha venido a esa hora» (con el título «Fue otra época»). En 2011 se publica el que es hasta ahora el trabajo más completo realizado sobre la obra del poeta catalán, *...que te voy a enseñar un corazón infiel. Alejandro Martínez canta a Jaime Gil de Biedma*, del compositor y pianista Alejandro Martínez. El disco reúne un total de diez canciones, todas ellas escritas a partir de textos del poeta: además de «T'introduire dans mon histoire...», el músico interpreta «Ruinas del Tercer Reich» (con música de Patricio Barandiarán), «Peeping Tom», «Albada», «Contra Jaime Gil de Biedma», «La novela de un joven pobre», «Años triunfales», «Loca», «Idilio en el café» y «Canción final». También Miguel Poveda, en su álbum *Sonetos y poemas para la libertad* (2015), en el

---

<sup>123</sup> Fernando González Lucini, «Canción y literatura. Base de datos: Jaime Gil de Biedma», *Cantemos como quien respira*, 13 de marzo de 2011. Disponible en: <<http://fernandolucini.blogspot.com/search/label/Jaime%20Gil%20de%20Biedma>> (20 de octubre de 2020).



que ya incluía la musicalización de una de las composiciones de González, canta el poema «No volveré a ser joven».

Por último, en el ámbito teatral destacan dos obras: *Una noche con Jaime Gil de Biedma (las rosas de papel)*, dirigida e interpretada por Pep Munné, quien actúa acompañado por la guitarrista y cantante Silvia Comes, autora de la música original del montaje; y *Las personas del verbo contra Jaime Gil de Biedma*, dirigida por Joan Ollé y presentada en el Teatre Lliure de Barcelona entre los días 3 y 28 de mayo de 2017. En esta última obra, interpretada por Mario Gas, Pep Munné e Iván Benet, la música, compuesta por Judit Farrés, Walter García y Joan Manuel Serrat (que presenta una magnífica musicalización del poema «No volveré a ser joven»), juega de nuevo un papel esencial.

#### CLAUDIO RODRÍGUEZ

En Claudio Rodríguez, como en Jaime Gil de Biedma, existen vinculaciones familiares a la música: su madre había sido tiple en la Coral de Zamora. Tal vez de ahí nazca su interés por la canción infantil y por la música popular, un interés que lo lleva a licenciarse, en 1957, con una memoria titulada *El elemento mágico en las canciones de corro infantiles castellanias*. En efecto, buena parte de su poesía bebe de la magia de esas canciones infantiles, llenas de ebriedades y conjuros, y sin embargo, no ha sido mucha la difusión que de su obra se ha hecho a través de la música. En la singular hondura de sus textos y en su radical independencia creadora con respecto a escuelas o a tendencias,<sup>124</sup> podríamos hallar algunas de las razones que explicarían esta circunstancia.

La primera musicalización de su poesía llega de la mano de José Luis Zorro (antiguo miembro del grupo madrileño Los Lobos), quien en su álbum *Agua subterránea* (1978) canta el poema «Gestos», publicado en *Alianza y condena* (1965). Un cuarto de siglo más tarde es Ismael Serrano el que canta una de las composiciones del poeta zamorano, «Con los cinco pinares de tu muerte y la mía», del libro *Casi una leyenda* (1991): el cantautor la interpreta, con el título «Con los cinco pinares», tanto en el disco colectivo *Poesía necesaria* (2003) como en su álbum *El viaje de Rosetta. Singles, rarezas y otros cuerpos celestes* (2006), donde vuelve a reeditarla. Pero es sin

---

<sup>124</sup> Ángel Luis Prieto de Paula, «La gracia increada de Claudio Rodríguez», *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, n.º 7, julio de 2006, pp. 104-108.

duda el cantautor también zamorano Luis Ramos de la Torre —profesor y especialista en la obra de Rodríguez— quien más intensamente ha trabajado sobre los textos del poeta: después de publicar en 2001 *La canción que cantábamos juntos*, donde le pone música a la composición titulada «Alto jornal», publica en 2007 su álbum *El aire de lo sencillo*, dedicado enteramente a la obra de Rodríguez. En el disco, en el que participan María Salgado y Eliseo Parra, Luis Ramos interpreta trece canciones sobre una selección de poemas: «Como si nunca hubiera sido mía» y «Yo me pregunto a veces si la noche», de *Don de la ebriedad* (1951); «Siempre será mi amigo», «Alto jornal» y «Con media azumbre de vino», de *Conjureros* (1958); «Noche abierta», «Gorrión» y «Ajeno», de *Alianza y condena* (1965); «Ballet del papel», de *El vuelo de la celebración* (1976); «Secreta», de *Casi una leyenda* (1991); y «Sabe que en cada flujo, en cada ola», «Canción incrédula», «Iniciación» (este último acompañado de Eliseo Parra), tres de los textos que integran ese conjunto de poemas que han venido a llamarse «Poemas laterales», y que reúne la obra de Rodríguez que en principio no estaba destinada a formar parte de sus cinco libros. También el grupo extremeño Manantial Folk incluye una musicalización del poema «Gorrión» entre las piezas de su repertorio en directo. Uno de los últimos trabajos discográficos en el que se incluyen musicalizaciones de Claudio Rodríguez es el publicado en 2016 por el cantautor Joaquín Lera, titulado *Poetas. Canciones inéditas*. En el álbum, Lera interpreta los poemas «Sin adiós» y «Sombras de la amapola» (sobre el poema «Sombra de la amapola»), ambos pertenecientes al libro *El vuelo de la celebración* (1976).

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

La compleja naturaleza genérica de la poesía de José Ángel Valente, la profunda imbricación que se observa en ella entre los códigos musicales, pictóricos, filosóficos y poéticos, evidencia el carácter poliédrico de su concepción artística. En el lirismo valentino, las interacciones entre la poesía y el arte se expresan en la simultaneidad entre la materia artística y la poética: las estructuras musicales trascienden en su obra «la mera vacuidad convencional» de las palabras y se proyectan en el verso y en su dimensión formal.<sup>125</sup> Es un fenómeno de asimilación fácilmente constatable en un

---

<sup>125</sup> Juan José Pastor Comín, «Estructuras musicales en la obra poética de José Ángel Valente: de Schenker a Guillaume de Machaut», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º extra 6, 2018, p. 361.

buen número de poemarios suyos: en *Breve son* (1953-1968), *Tres Lecciones de Tinieblas* (1980),<sup>126</sup> *Cantigas de alén* (1980-1995), *Mandorla* (1982) y *No amanece el cantor* (1992); o en composiciones como «Salmodia de la buenahombría» y «Sobre el lugar del canto», de *Poemas a Lázaro* (1955-1960); «Un canto», de *La memoria y los signos* (1960-1965); «Tango y perdón», «Himno» o «Fragmento de composición coral», de *El inocente* (1967-1970); o «Arietta, opus 111», de *Interior con figura* (1973-1995)—.<sup>127</sup> La traducción directa a este fenómeno la hallamos en el importante corpus musical creado a partir de su extensa obra poética, tanto desde el ámbito de la lírica clásica, como desde el de la canción de autor o el del flamenco.

La «Nana de la mora» nos revela, en la voz de Ibáñez, el hondo lirismo de una buena parte de la primera poesía de Valente. También de *Breve son* (1953-1968) —un libro en el que ya se pone de manifiesto el interés del auriense por la poesía de corte tradicional— es otro de sus primeros poemas musicalizados, «Por debajo del agua», que en 1976 graban, de un lado, el cantautor extremeño Pablo Guerrero, en su álbum *Porque amamos el fuego*, y del otro José Pérez, en un disco editado en Francia y titulado *España, Castilla, libertad*. Años después y con la misma música que Guerrero, publicará una versión de esta pieza la cantante María José Hernández, en su álbum *Los amantes de Teruel* (2003).<sup>128</sup> De este mismo poemario son también cuatro de las cinco composiciones que Sensi Falán incluye de Valente en su primer trabajo discográfico, titulado *Sensi Falán* (2001): además de «Nana de la mora» y «Por debajo del agua», la cantante interpreta, de *Breve son*, «Tres canciones de barcas» (con el título «Tres canciones sobre barcas») y «La poesía», y de *Interior con figuras* (1973-1976), el poema «Canción para franquear la sombra».<sup>129</sup> O el poema «El hombre pequeñito», que el cantautor Emiliano Valdeolivas canta en el disco *Cantología de la poesía española* (2006). A *La memoria y los signos* (1960-1965) pertenece «Solo el amor», que José Luis Zorro incluye en su álbum *Agua subterránea* (1978). Otros textos de Valente a los que los cantautores también han acudido son: el fragmento «XXVII» de *Treinta y siete fragmentos* (1971), que Javier Alcibar canta

---

<sup>126</sup> Para un estudio pormenorizado de las influencias musicales —«desde el canto gregoriano hasta Webern, Boulez o Schenker»— en este último poemario, *vid.* Francisco Javier Escobar Borrego, «Tres lecciones de tinieblas», de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas», *Entymema* VI, 2012, pp. 118-191.

<sup>127</sup> *Ibid. id.*

<sup>128</sup> Y también el grupo Jefeké (Tanti Lago, Antonio Peniza, Carlos Lago y Gabriel Palacín) incluye una musicalización de este poema en su disco *¡Viva el almibar!* (1996).

<sup>129</sup> Menos «Nana de la mora», las otras cuatro canciones las vuelve a registrar en su álbum *Y vivir de nuevo* (2011).

(con el título «Fragmento 27») en su primer disco, *La sombra y una más* (2004); o «Sé tú mi límite», de *La memoria y los signos* (1960- 1965), poema musicalizado, junto a «Canción para franquear la sombra», por el grupo granadino Prado Negro, liderado por la cantante Soleá Morente, en su álbum *Las mimbres* (2019).<sup>130</sup>

En los años ochenta, José Ángel Valente pasa a compaginar sus estancias en Ginebra y París con las de su nueva residencia en Almería, adonde el poeta llega de la mano de Juan Goytisolo. Es allí donde empiezan sus primeras relaciones con la Peña El Taranto y con el mundo del flamenco. En un artículo escrito con motivo de la conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la peña, titulado «El cante, la voz», Valente esboza algunas de sus ideas en torno a la relación entre la palabra poética y el cante:

El territorio de posesión del hombre por la palabra —por un ángel, por un demonio o por un dios— es el territorio propio de lo poético. En él la palabra se libera y nos libera, y canta ante todo su propia libertad. La palabra canta. De ahí que no haya poesía que no sea, en su raíz última, canción.

Toda poesía, por culta que sea, por hermética que nos resulte, busca siempre en lo más oscuro de sí su elemento corpóreo, el misterio de su encarnación, la voz. Se hace o es cantar, canción, canto, cante [...]

Es fácil comprender, pues, que desde hace tiempo percibamos en la voz del cante jondo uno de los paradigmas primarios de lo poético. Entiéndase que en esa perspectiva nos aproximamos al cante no desde una flamencología (territorio en el que apenas alcanzaríamos el nivel del oscuro aprendiz), sino desde una poética, lo que supone sobre todo el reconocimiento en el cante —con ser éste tan propio del lugar o de la tierra donde nace y se produce— de un patrón estético universal [...]

La voz aparece o se manifiesta desde lo oscuro, pero sólo para sumergirse de nuevo —y sumergirnos con ella— en lo oscuro. Se llena entonces de sonidos negros. La palabra en el cante nos lleva hacia su oscuridad. La oscuridad es su luz. Cuando un cantaor alcanza ese límite extremo, cuando en su cante llega el punto en que la oscuridad y la luz se unifican, ha entrado en el territorio primordial de lo poético, territorio donde el hombre es el poseído de la palabra: territorio del duende, o del ángel, o del demonio o del dios.<sup>131</sup>

Son claras las reminiscencias lorquianas en el texto, no solo por la referencia explícita a los «sonidos negros» o al «duende», sino también por esa idea originaria de la voz: como «encarnación», como «elemento corpóreo»; y cuando es «la voz del cante jondo», como «uno de los paradigmas primarios de lo poético».<sup>132</sup> Tanto es así

---

<sup>130</sup> La adaptación musical corre a cargo del guitarrista Jaime Beltrán. De este poema existe también una musicalización (no editada en disco) de Vicente Monera, que canta además de Valente: «Serán ceniza...» y «El adiós», de *A modo de esperanza* (1953-1954), y «Latitud», de *Mandorla* (1982).

<sup>131</sup> José Ángel Valente, *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 36-37.

<sup>132</sup> Vid. Elsa Dehennin, *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea: Poemas y ensayos*, Leiden, Brill, 2009, pp. 332-333. Vid. también Jonathan Mayhew,

que Valente le cede un manuscrito a la peña, titulado «9 cantares», con nueve composiciones tuyas para ser cantadas. Sobre él volveremos más adelante.

Algunos años más tarde, es el compositor Mauricio Sotelo —que está proyectando una obra centrada en la figura de Giordano Bruno, para la que quiere que Valente escriba el libreto— el que se pone en contacto con el poeta: «Fue por teléfono, en 1993. Transcurridos unos larguísima primeros minutos plenos de apenas dos palabras, Valente me dice entusiasmado que después de tantos años de esperar por fin un músico percibe en su poesía una vibración sonora y es que, según me dice, su poesía es de naturaleza radicalmente musical y él escribe por escucha».<sup>133</sup> Del proyecto surgirán poemas como «Fábula», «que tiene su origen en el Lamento del Asclepios que Bruno recoge en la Expulsión de la Bestia Triunfante», o «Tanquam centrum circuli», en el que se describe el descenso de Bruno a los infiernos. Sotelo recuerda que «las diferentes versiones posibles se sucedían a velocidad de vértigo hasta que algo encajaba de manera perfecta y no siempre con textos nuevos sino a veces casualmente con textos antiguos de José Ángel que milagrosamente funcionaban como si hubiesen sido ya entonces escritos para esta ópera».<sup>134</sup> La primera versión del libreto se da por cerrada a finales de agosto de 1996. Sin embargo, un encargo de Peter Ruzincka para la bienal de Teatro Musical de la ciudad de Munich obliga al compositor a interrumpir el proyecto por espacio de dos años. Cuando, a finales de 1999, lo retoma, la salud del poeta está ya muy deteriorada. Con todo, en febrero de 2000 Valente incluye un nuevo poema en el libreto, «Campo dei Fiori, 1600». La ópera, que en un principio llevaba por título «Mnemosine o el Teatro de la memoria», debía cerrarse con un epílogo compuesto a partir del último poema escrito por Valente: «Cima del canto. / El ruiseñor y tú / ya sois lo mismo». Aun hoy «Bruno o il teatro della memoria» —título con el que el compositor presenta esta ópera en cinco actos con textos de Giordano Bruno— es uno de los proyectos inacabados de Sotelo.

Sí se materializan, en cambio, algunas otras de las composiciones escritas por él sobre los textos de Valente: el 23 de setiembre de 1994, se estrena en el Auditorio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante la obra «Memoriae. Escritura interna

---

*Lorca's legacy: essays in interpretation*, New York, Routledge, 2018, especialmente los capítulos segundo y quinto.

<sup>133</sup> Jesús García Calero, «Mauricio Sotelo: “La poesía de Valente se me reveló como un espacio absolutamente musical”», *ABC*, 18 de julio de 2001, p. 40.

<sup>134</sup> *Ibid. id.*

sobre un espacio poético de José Ángel Valente», una pieza de doce minutos para violoncelo (Rohan de Saram) y contrabajo (Stefano Scodanibbio); el 12 de marzo de 1996, el cantaor Enrique Morente, el Arditti Quartet y el contrabajista Stefano Scodanibbio presentan, en el Teatro Central de Sevilla, en el marco del Festival de las Artes Sibila, la pieza «Expulsión de la bestia triunfante»; el 11 de julio de 1997 se estrena en la Iglesia de San Juan de los Caballeros de Segovia una pieza de once minutos escrita sobre el poema «Nadie» —de *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000)—: está interpretada por la cantaora Esperanza Fernández y por el Trio Accanto, integrado por el saxofonista Marcus Weiss, el percusionista Christian Dierstein y la pianista Yukiko Sugawara; en el mismo recital se presenta también la musicalización del poema «Epitafio», publicado en *La memoria y los signos*, una pieza en este caso de ocho minutos para cantaora —o contralto— y percusión; y, a principios de octubre, se estrena «In pace», pieza compuesta sobre el texto elegíaco del mismo título, dedicado a su hijo, y que Valente publica en *Fragmentos de un libro futuro*: la percusión de Dierstein acompaña en esta ocasión a la cantaora Carmen Linares; también con texto de Valente, se estrena en octubre de 2001 la pieza «Posesión del ángel», igualmente escrita sobre un poema publicado en *Fragmentos de un libro futuro* y que cuenta con la participación del cantaor Arcángel y De Amore Ensemble; y finalmente, el 18 de octubre de 2001 se presenta en el Teatro Monumental de Madrid la obra «Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente», una pieza de dieciocho minutos para orquesta (interpretada por la Orquesta Sinfónica de la RTVE, bajo la dirección de Antoni Ros-Marbá) y cantaor (Arcángel), compuesta a partir del poema «Elegía: fragmento», de *Fragmentos de un libro futuro*.

La cantaora Carmen Linares, que conoce a Valente en El Taranto, vuelve a grabar en 2002, en esta ocasión por seguiriyas, una musicalización del poema «In Pace». Lo hace en su álbum *Un ramito de locura*, junto al trío de Gerardo Núñez. También el cantaor Manuel Lorente se acerca a la poesía del poeta gallego, musicalizando en este caso por tangos el poema «Por debajo del agua»: lo presenta en su disco *Decante flamenco* (2003), acompañado por Paco Cortés a la guitarra y José Antonio Galicia a la percusión. Asimismo, la ciudad de Almería le rinde varios homenajes al poeta, como el que tiene lugar con motivo del decimoquinto aniversario de su muerte, en julio de 2015, en el que participan la cantaora Sonia Miranda, el guitarrista David Rodríguez y el actor Jesús Herrera, que recita algunos poemas de Valente. Miranda musicaliza, con la colaboración de José Antonio López Alemán, una selección de

poemas suyos, entre los que se encuentran: «Nana de la mora»; «In pace» (con la música de Linares y Gerardo Núñez); una composición inédita (vidalita y farruca), titulada «A Carmen...» y dedicada a la hija de López Alemán; «La poesía», en homenaje a Rosalía de Castro (por bulerías); y una selección de versos del autor mezclados con algunas estrofas populares. Un segundo homenaje es el organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Almería, a finales de 2016, en un ciclo titulado «Valente, naciente sombra»: en él participa de nuevo la cantaora Sonia Miranda, acompañada en esta ocasión por el guitarrista Antonio Ruiz López, con una selección de piezas entre las que incluye las cuatro canciones presentadas en 2015, además de dos composiciones nuevas, «El cabo», por alegrías (a partir del texto «Cabo de Gata», publicado en *Fragmentos de un libro futuro*), y «9 cantares», por bamberas–soleá (sobre los textos inéditos cedidos por el poeta a la peña El Taranto en los ochenta). Por último, el 16 de julio de 2020, en conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte de Valente, la cantaora presenta el recital titulado «9 cantares», en el que, además de las seis composiciones ya mencionadas, interpreta: por tangos, «Rueda de los Santos», poema publicado en *Breve son*; por petenera, «El eterno»; y, por bulerías, una pieza titulada «Por debajo del agua–Ausencia», escrita a partir de estos dos textos del poeta. En el recital, Miranda estuvo acompañada por Juan David Lázaro, David Rodríguez y Antonio Luis López —que además se encargó de la dirección musical— a la guitarra, Ocavio Santos al piano y al chelo, Johnny Cortés a la percusión, Trini Rodríguez y José Luis García a los coros, e Isabel Guirado al baile.

A mediados de los ochenta, el canto lírico se acerca a la poesía de Valente. Una de las «Primeras canciones» del compositor zaragocí Jesús Torres es «Esa imagen de ti», una pieza para voz y piano, compuesta en 1985 a partir del poema publicado con el mismo título en *La memoria y los signos* (1960-1965).<sup>135</sup> La composición la estrenan en Madrid la soprano Sonia de Munck y el pianista Ute Kindert en 1997. También el compositor catalán Delfín Colomé compone en 1986, para barítono y piano, «Breve son», cuatro canciones sobre cuatro textos de este emblemático poemario, escrito entre 1953 y 1968: «Nana de la mora», «Elle est trop souvent aux nuages», «Infancia: elegía» y «Duro cielo de piedra». En el ámbito de la música de

---

<sup>135</sup> «Primeras canciones» es el título de esta pieza de siete minutos para soprano y piano; la composición consta de dos partes: la primera está basada en el poema «Amo, amas», de Rubén Darío, y la segunda en el texto de Valente.

cámara, Santiago Lanchares escribe la música para dos textos de Valente: «Cerámica con figuras sobre fondo blanco» —el compositor la presenta con el título «Cerámica con figuras» (1987)—, del poemario *Interior con figuras* (1973-1976), una pieza compuesta para soprano, flauta, oboe, clarinete, percusión, piano, dos violines y viola; y «Vav» (1988), del libro *Tres lecciones de tinieblas* (1980), escrita para soprano, barítono, flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, arpa, piano, dos violines, viola, violoncelo y contrabajo.

Más recientemente, musicalizan la poesía del autor gallego los compositores Eduardo Lorenzo, que escribe una pieza a partir del poema «Canción para franquear la sombra», de *Interior con figuras*; Agustí Charles, con la obra «Cants (libro II). Imágenes y sueños» (2003), una pieza de siete minutos para soprano y contrabajo que el compositor le dedica a su abuelo; está compuesta sobre cuatro poemas de Valente: las tres primeras partes a partir de textos de *Al dios del lugar* (1989) —«Frontera arrasada» (a partir del poema titulado «Sobre un cuadro de Luis Fernández»), «Imagen borrada» (sobre el poema «Lugar de destrucción») y «Oscura violencia» (tercera parte de la pieza, compuesta a partir del poema titulado «Mimesis») —, y la cuarta y última parte de la obra, «Cae la tarde», sobre el poema «Al caer la tarde», publicado en la sección «Paisaje con pájaros amarillos» de *No amanece el cantor* (1992);<sup>136</sup> y el compositor madrileño Francisco Luque, con un ciclo de seis piezas dedicadas al poeta: «Al dios del lugar», una composición de quince minutos, para soprano y sexteto de cuerda (2 violines, 2 violas y dos violoncelos), que se estrenó el 22 de septiembre de 1993 en el Festival de Alicante, con un concierto a cargo de Marianne Pousseur, acompañada por el sexteto de cuerda de Lille; «Nadie», una composición de ocho minutos, para soprano, flauta, arpa y guitarra, estrenada el 15 de octubre de 1997 en el marco del Festival Musicavoix de Evreux, con un concierto a cargo del Ensemble Dedalus: Isabel Soccoja (soprano), Amélie Berson (flauta), Virginie Simoneau (arpa) y Didier Aschour (guitarra); «Gemido», una pieza de ocho minutos, para barítono, flauta, viola y guitarra, que se estrenó el 13 de marzo de 1999 en el Museo de arte moderno y contemporáneo de Estrasburgo, con un concierto a cargo de la Ensemble Dedalus, integrada en esta ocasión por Vincent Bouchot (barítono), Amélie Berson (flauta), Caroline Simonnot (viola) y Didier Aschour (guitarra); «Sonderaktion, 1943», una composición de seis minutos para barítono y

---

<sup>136</sup> La obra se estrenó el 19 de mayo de 2004 en el *18 Cicle de Música del segle XX/XXI*, organizado por la Fundació Música Contemporània.



piano, estrenada en La Péniche–Opéra de París el 29 de enero de 2000, con Vincent Bouchot (barítono), acompañado al piano por Frédéric Lagnau; «Cantar», una pieza de diez minutos, para barítono y viola, que se estrenó el 5 de diciembre de 2001 en el Instituto Cervantes de París, con Yaël Senamaud acompañando a la viola a V. Bouchot (barítono); y «Espacio», una pieza de diez minutos, para barítono y guitarra, estrenada también en el Instituto Cervantes de París, en este caso el 13 de febrero de 2003, en un concierto que contó con Didier Aschour a la guitarra y Vincent Bouchot a la voz barítónica.

Una de las últimas obras escrita sobre textos del poeta es la que presenta, el 17 de noviembre de 2014, el compositor Juanjo Talavera en el marco del Festival de Música Contemporánea de Madrid (COMA'14), con el título «Canciones lunares para paseantes ingravidos». De las cuatro partes en las que se divide la composición, Talavera estrena, en esta primera presentación, solo tres: «Como el oscuro pez», sobre el poema «Como el oscuro pez del fondo», de *Material memoria* (1977-1978); «Devoración», compuesta a partir de la última parte de «Tres devoraciones», poema publicado en el mismo libro; y «Petit testament», de *Al dios del lugar* (1989). En el recital, el Grupo de Música Contemporánea del RCSMM, dirigido por Sebastián Mariné, acompaña a la soprano Teresa García Villuendas, a quien está dedicada la composición. La última de las cuatro canciones, «Aniversario», escrita sobre el poema publicado en *Al dios del lugar*, no ve la luz hasta cuatro años más tarde, el 13 de diciembre de 2018, en el marco del COMA'18. En esta ocasión, la soprano Fuensanta Morcillo y el pianista Albert Nieto interpretan únicamente la primera y la última parte de la obra. Cerramos este capítulo con el texto de presentación que acompaña a esta pieza. Las palabras del compositor nos remiten a las ideas esbozadas por el poeta en su artículo «El cante, la voz»:

La idea de trabajar sobre estos textos surge hace años. Su carácter oscuro, telúrico, muchas veces brutal en su expresión y en sus contenidos me sugiere a menudo poderosas imágenes sonoras. Para mí constituye una poesía que, más allá de lo racional, se mueve por unos territorios gobernados por lo emocional y lo onírico, ideales para su tratamiento musical.<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> AMCC (Asociación Madrileña de Compositores), «Grupo de Música Contemporánea del RCSMM», 17 de noviembre de 2014. Disponible en: <<http://amcc.es/coma/coma14/grupo-de-musica-contemporanea-del-rsimm-2/>>. También en AMCC (Asociación Madrileña de Compositores), «Fuensanta Morcillo y Albert Nieto», 13 de diciembre de 2018. Disponible en: <<http://amcc.es/coma/coma18/13-dic-fuensanta-morcillo-y-albert-nieto/>> (28 de octubre de 2020).

## CAPÍTULO TERCERO

### LA MÚSICA EN LA POESÍA DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO



## LA REFERENCIA MUSICAL EN LA POÉTICA GOYTISOLIANA

En la poética goytisoliana, la música bebe de las fuentes populares y de la tradición. La canción halla su más genuino medio de expresión en la asimilación de unos modos consuetudinarios que el poeta incorpora sin artificio a sus textos; y no solo en la glosa de unos versos tradicionales o en la referencia popular para el poema culto,<sup>138</sup> sino también en la manifestación esencial del canto, entendido como un acto de liberación. Desde esa atalaya es desde donde oímos la voz del poeta. Porque el poeta canta, «sube hasta los balcones de la mañana y canta / canta sin más / a la esperanza al viento a los caminos» («El buen amor»), canta sus versos uniéndose en coro al canto inmenso de esa «asolada humanidad» que lo rodea («A un joven poeta»). Ahí oímos con claridad los ecos machadianos. Porque en torno a la voz, al canto y a la palabra, cristaliza el concepto de lo humano en comunión; como el propio poeta nos anuncia: «aún queda buena gente en este mundo / que escucha una canción o lee un poema: / es el canto la voz y la palabra: única patria / que no pueden robarnos ni aun poniéndonos / de espaldas contra el muro» («En tiempos de ignominia»).

La alusión musical nos muestra un terreno significativo y fecundo en la obra del barcelonés. Al margen de los dos «cancioneros» publicados por el poeta —el primero en forma de sección, «Canciones olvidadas», y el segundo en forma de libro, la antología *Palabras para Julia y otras canciones*—,<sup>139</sup> existen un buen número de

---

<sup>138</sup> Que son dos de las tres formas de las que, según García Mateos, «se puede hacer uso, en literatura, del legado colectivo». La tercera es mediante la utilización de estructuras tradicionales (estrofas, metros, etc.), en Ramón García Mateos, «Letra y música: Blas de Otero y la canción de autor», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 376-380. Las tres formas están ampliamente representadas en la poesía de Goytisolo, como veremos.

<sup>139</sup> Sobre ellos me detendré en la segunda parte de este capítulo. Ambos constituyen el corpus de las «canciones» de Goytisolo, entendiendo aquí el término «canciones» en un sentido más poético que musical (aunque, como veremos, un buen número de los textos del corpus será, efectivamente, musicalizado), que nos remite a los poemarios de Juan Ramón Jiménez (*Canciones*), Machado (*Nuevas*

textos —unos 160, en total— que contienen referencias musicales,<sup>140</sup> bien sea en los títulos o en el cuerpo de los poemas: las de tendencia culturalista (alusiones a sinfonías, óperas, conciertos o canciones, intérpretes o compositores, o los poemas de temática estrictamente musical) son las menos; la mayor parte son alusiones que se circunscriben al campo semántico del «canto» o de la «canción» —en un sentido muy próximo a lo machadiano—, mientras que en su obra lírica, en aquella que mejor se ajusta a la arquitectura y a los temas de la poesía tradicional, no faltan las referencias intertextuales al cancionero o el uso de algunas letras como motivo inspirador de la poesía. En este aspecto, es de destacar el contacto directo del poeta con las fuentes populares, el origen experiencial y no libresco de sus primeras relaciones con la lírica y el folclore, así como su temprana adopción de los modelos tradicionales como símbolo de renovación poética.<sup>141</sup>

En la poesía de Goytisolo, el canto es una «invitación al vivir pleno»;<sup>142</sup> es la voz que oye el poeta «entre el murmullo / de las otras voces» («El aire sereno»); son las palabras que, «Al otro lado del espejo», «se confunden en una música / que rodea a los que se aman / de armoniosa sonoridad»; simboliza el propio acto poético, cuya materia «la ofrecen las hadas con su voz» («Oficio de poeta»); la exhortación a la resistencia que se expresa en la dilogía de los «Cantos rodados» («libres ante la fuerza / duros y empecinados»), porque «la libertad es cantar en tiempo de silencio» («Más que una palabra») y «cantar alto será siempre una rebelión» («De azabache»); y puede ser también la canción alegre del arroyo umbrío («El ámbito»), el trinar del «pájaro de los trigos» (poema «III» de *Los pasos del cazador*), el «inefable canto sorpresivo» del ruiseñor («El tributo de la moneda») o de la alondra («Calientabragas»), el silbo del mirlo (poema «LXXXII» de *Los pasos del cazador*), o la propia encarnación del ave («Sin colmar tu tiempo»), en una red de simbologías que hunde sus raíces en la tradición más antigua. «Canción no faltes en mis horas más desvalidas» («Tu canción»).

---

*canciones*) o García Lorca (*Libro de canciones*). Estas son las dos únicas referencias de tipo musical contenidas en títulos de libros o secciones.

<sup>140</sup> Aparecen todas ellas recogidas en el «Apéndice I», distribuidas por poemarios.

<sup>141</sup> Vid. Ramón García Mateos, «Poesía popular-poesía culta: los cantes de ida y vuelta. El ejemplo de José Agustín Goytisolo», *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*, Universitat de les Illes Balears, 2005, pp. 99-115.

<sup>142</sup> Ramón García Mateos, «*In media res*. Nueva aproximación a *Claridad* de José Agustín Goytisolo», en VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD), p. 83.

Es en la base de esta concepción vitalista del canto poético donde hallamos una de las claves interpretativas de la elegía y la sátira.<sup>143</sup> En su obra satírica, Goytisolo convierte el canto en un arma arrojada en manos del poeta: y entonces oímos los himnos que el vencedor de una guerra injusta canta en su «falso alegre paso de la paz» («Amapola única»); «los cantos ancestrales / entonados con voz grave y según ritual / acomodado a la tarifa» de los ritos funerarios («Las visitas»); las canciones de «El hijo pródigo», o «la triste cantinela: no sirves para nada» («Autobiografía»); y también «los asuntos maravillosamente insustanciales» de los poetas celestiales, tan lejos de «los poetas locos», como Goytisolo, «que perdidos en el tumulto callejero cantan al hombre». Tras esta visión sarcástica se percibe una crítica implícita a las fórmulas encorsetadas y a las manifestaciones más ridículas y estériles del canto. La expresión musical alcanza su máxima intención irónica mediante el contraste semántico:

Porque será bonito  
caminar y cantar y ser herido  
sepultado en la tierra entre explosiones  
convertido de pronto  
en una espiga en una flor en nada.

(«Tríptico del soldadito»)

Otro procedimiento característico de la poesía satírica de Goytisolo es la gradación ascendente. En «Idilio y marcha nupcial», el *crescendo* de la música marca el recorrido de los amantes al altar, símbolo del amor eterno consagrado. La imagen de la «Gran Marcha Nupcial» opera no solo como evocación del movimiento físico y real de los amantes, sino como una proyección simbólica de la esencia misma del amor. El recurso sarcástico se apoya igualmente en el contraste y en la reiteración:

Y la música suena retumba  
crece hasta el cielo ya estarán los pollos  
asándose en el Ritz ya se ilumina  
la cara de la novia llantos hipo  
la música la música ya llegan  
hay un chaqué alquilado sonrían las amigas  
todo está dicho qué calor y sigue  
la Gran Marcha Nupcial enorme  
viva que ya no cesará en los corazones

---

<sup>143</sup> Véase un análisis de esta cuestión en mi artículo «De la elegía a la sátira. La metáfora musical en tres poemarios de José Agustín Goytisolo», en *Disidencias en la literatura hispánica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2021, pp. 39-47.

de los dulces amantes que sabedlo  
seguirán no haya duda para siempre  
amándose y amándose sin término.

Por contraposición, lo que prevalece en la poesía elegíaca, en *El retorno* (1955) y en *Final de un adiós* (1984), es la «canción del silencio», aprendida, nos dice el poeta, «de la mujer que amo» («No dejes no»). En los textos que Goytisolo le dedica a su madre,<sup>144</sup> se sumerge en la incesante búsqueda de una voz que, perdida para siempre «en el vacío sin palabras» del silencio («Quise buscarte»), «ha quedado en el aire», extraviada para el tiempo. El poeta se lamenta de «las canciones que nunca cantarás» («Mujer de muerte»). Con la muerte de la madre —en esa «hermosa mañana con música de flores» («Cercada por la vida») — se interrumpe la jubilosa expresión del canto, concebido aquí como una puerta que se abre a la infancia y al recuerdo. El poeta encuentra en «las canciones» un vínculo directo con el recuerdo materno, a la vez que la constatación presente de una presencia ya casi olvidada que lucha por recuperar; y de ahí ese aprendizaje suyo en la «canción del silencio». La imagen nos remite a «ese triste y ronco sonido sin campana» en el que teme haberse convertido el sujeto lírico en el poema «Años turbios».

La musicalización de la atmósfera poética mediante la alusión explícita a un autor u obra es, como señala Agraz, «una técnica directamente emparentada con la poesía de principios de siglo».<sup>145</sup> En la poesía de Goytisolo, este tipo de referencialidad, además de ser escasísima, aparece siempre asociada a la evocación de un ambiente nocturno e insinuadamente velado. La mujer de «Mientras los autobuses aquietan la ciudad» revive «los momentos de ternura que hasta hoy jamás sintió», y lo hace con música de Albinoni de fondo. En la apacible soledad nocturna, se prepara un trago, se enciende un cigarrillo y deja que el rumor de la ciudad, que lentamente se va aquietando —como si la música imprimiera sobre ella su dulce caída—, propicie un estado de íntimo recogimiento y de transitorio reencuentro consigo misma:

Y se inventa  
palabras que pudieron expresar los momentos  
de ternura que hasta hoy jamás sintió.

---

<sup>144</sup> No insistiré en señalar la tragedia que la muerte de Julia Gay supuso para la familia Goytisolo y, en particular, para el poeta. Recordar solo que ocurrió el 17 de marzo de 1938 a consecuencia de un bombardeo de la aviación italiana sobre la ciudad de Barcelona. *Vid.* Carme Riera, *Hay veneno y jazmín...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>145</sup> Alba Agraz, *La música en la poesía española de vanguardia: relaciones interartísticas (1918-1930)*, *op. cit.*, p. 393.

Mientras los autobuses aquietan la ciudad  
va cayendo Albinoni como cayó su ropa  
y enciende un cigarrillo para ambientar así  
el aire de la sala sobre su tibia piel  
y se prepara un trago.

Se establece aquí una clara identificación entre la obra del compositor italiano — no resulta difícil pensar, por ejemplo, en su Adagio famoso— y la protagonista. En «Como en la *belle époque*», se recurre a la misma forma verbal, «caer», para describir el movimiento intangible de la música: «en un sofá sin muelles cae la música / envolviendo una mano / blanquísima». También el hombre al que se dirige el sujeto lírico en «La puerta de atrás» bebe y fuma echado en el sofá; en este caso, escuchando a Arnold Schönberg, el gran maestro del dodecafonismo y uno de los símbolos más reconocibles del arte de vanguardia. En la cadencia de la música se proyecta la soledad del individuo:

En el salón sigues bebiendo  
mientras te burlas de ti mismo.  
Nadie te dice: Vuelve pronto  
porque la sombra es peligrosa  
y la puerta de atrás aciaga.  
Mientras escuchas a Arnold Schönberg  
fumas echado en el sofá.  
Al regresar tu gente a casa  
a buen seguro estés dormido.  
Soledad: nunca te ha gustado  
y está contigo en el salón.

Mucho más profusas que las alusiones a compositores son las referencias a las canciones y ritmos que llegan de Sudamérica. Y es que la atracción de Goytisolo por la cultura latinoamericana se deja ver también en el gusto por sus músicas:

Yo tuve amigos  
de color  
de bronce:  
hombres de Sur  
compañeros  
de América.  
Llegaban hasta mí  
con sus canciones  
con su tierra  
en la mano.  
[...]  
por sus canciones  
me inundó la alegría  
de otros mares.



En «Como tango» se «muestra el cruce de dos canciones populares en los cincuenta»: «Nosotros» y «Araca corazón».<sup>146</sup> Tanto en este poema como en «Bolero para Jaime Gil de Biedma» el metro escogido es el heptasílabo, un verso que se adapta a la cadencia rítmica de la forma musical sobre la que se proyecta. El aprecio por los ritmos populares de América, especialmente por los cubanos, tan anejos al baile, se traducen en una serie de referencias relacionadas con la celebración y la camaradería. En «Este ron tan jubiloso», el canto, símbolo de alegría,<sup>147</sup> se une al brindis por Nicaragua: «y hay que correr hasta la esquina / para comprar una botella / y apurar este ron jubiloso / con los compañeros de las horas difíciles / y reír y cantar con ellos porque hoy / Nicaragua es noticia y es victoria». Incluso en los momentos difíciles, la música sirve de acicate para el festejo. En la recreación del entierro de Lezama Lima («Posible imagen del entierro de don José Lezama Lima»), el poeta imagina un velatorio «a base de / ron, cerveza fría y vinos importados y canapés y frutas y / dulces que es una barbaridad y luego un furgón o coche / musical con caballos y cocheros y lacayos a la federica, todos / cantando un gorigori al seguro paso del poderoso mulo [...] y un coro de / garzones leptosomáticos y otro de mulatas chinas, / entrecruzadas en la danza de la jerigonza [...] con santeros y curas cantando en latín o en / provenzal»; y en el poema que escribe con motivo del sesenta aniversario de otro amigo poeta, Rafael Alberti —todavía en Argentina por aquellas fechas—, Goytisolo, pese a lamentarse de la distancia impuesta por el exilio americano de Alberti, personifica la esperanza del retorno en una figura alegórica asociada al baile; lo hace, en este caso, por medio de uno de los estilos más característicos de la música cubana, el cha-cha-cha, y a partir de una imagen prosaica que, años después, recuperará Luis Mendo para la popular banda sonora de *Maki Navaja*.<sup>148</sup>

No hay alegría sin retorno  
 la luz aún sigue en otros cielos  
 y hasta esa puta la esperanza  
 ya solo baila el cha-cha-cha.

<sup>146</sup> Carme Riera, *Hay veneno...*, *op. cit.*, pp. 103-104.

<sup>147</sup> Como reza en el título de una de las composiciones de Goytisolo, «La alegría se llama canción», publicada en *Cuadernos de El Escorial* (1995). Este sentimiento de alegría puede estar, además, asociado a estados de ebriedad: en «Sobre la temporada en Barcelona», como personaje prototípico de las reuniones barcelonesas en editoriales, aparece «un uruguayo con mirada de buey / que acostumbra a emborracharse y a cantar tangos»; y también «Esos locos furiosos increíbles», que son los poetas, «beben prodigiosamente» y «se ponen a cantar en cualquier parte».

<sup>148</sup> «Y hay que decirlo / pa'l que no se acuerde / la esperanza es una puta que va / vestida de verde / la esperanza es una puta que va / vestida de verde».

Pero si hay un poema que reproduce como ningún otro el característico frenesí de las músicas caribeñas, ese es «El show»; tanto por el tratamiento temático como por el ritmo ágil y entrecortado que Goytisolo le imprime con maestría al verso: como si quebrando los segundos endecasílabos del pareado, el poeta quisiera remedar el *tumbao* característico del contrabajo,

[...]  
al ritmo entrecortado de una danza  
de fuego y de metales  
corazón [...]  
¡Ay muchacha muchacha que no bailas!  
Ni un solo pueblo sin bailar  
quedó.

La canción que a partir de este texto compone Ibáñez y que presenta en su disco de homenaje al poeta, publicado en 2002, refleja con toda claridad la musicalidad del verso, su ritmo inmanente. En el poema —lo veremos al analizar la pieza del cantautor valenciano en la última parte del trabajo—, la danza juega un papel fundamental. «El show» recorre medio mundo a través del tiempo y del espacio, desde las antiguas civilizaciones a la modernidad, de Menfis a Babilonia, Grecia y Roma, y de África al Caribe. Es en esta última parte del viaje donde la referencia a la danza y al ritmo más relevancia adquiere en el texto. El baile se convierte en una manifestación de júbilo y la música se materializa en los instrumentos que la generan: en la piel nueva del tambor, en los saxos, las guitarras, los bongós y las trompetas.<sup>149</sup> La danza y la música son aquí la máxima expresión de la liberación del esclavo en América:

[...]  
volvió a tensar en África sus cuerdas  
cambió la piel gastada  
del tambor [...]  
y aunque atravesó el mar como un esclavo  
se arrancó los grilletes  
y danzó.  
Ya en el Caribe se oyen sus compases  
blancos y negros vibran  
con el son

---

<sup>149</sup> También el baile es una manifestación de gozo y alegría en algunos de los poemas de *Los pasos del cazador* («XLI», «XLVI», «LXXVII» y «LXXXIII»).

el show se ha vuelto pura fantasía  
de saxos y guitarras  
y bongós  
y estrena ritmos luces y collares  
y suspiros y faldas  
sí señor [...]  
mientras rasga la noche una trompeta  
y en el pecho y los vasos  
canta el ron...

El tambor, que encarna en la poesía de Goytisolo la más pura esencia del ritmo, es un espejo del hombre. En «El show», la sustitución de la piel gastada del tambor evidencia una actitud combativa, de reafirmación de la propia identidad personal, y es un canto de esperanza a la vida. En «Manifiesto del diablo sobre la arquitectura y el urbanismo», en cambio, el ritmo del tambor se cierne como una amenaza sobre «las viejas familias», que «tiemblan cuando ven a sus hijas disfrazadas y moviéndose al ritmo salvaje del tambor y la droga». La vida danza al ritmo del tambor.<sup>150</sup> Por eso cuando el poeta busca a la madre en el reino de lo inaudible, allí donde habita «el gran silencio», la imagen a la que recurre es a la de un tambor sin piel, «cuyo redoble se ha perdido» («Quise buscarte»).

La música y el baile son también, como en «El show», dos de los elementos principales de «Nochebuena con Rosa». En el texto, el poeta rememora el alegre repicar de las campanas al dar la medianoche, «las voces y el sonido / de la zambomba oscura / el agrio golpe de la pandereta / y mil ruidos distintos desbordando / todas las calles»; y recuerda ver llegar «un grupo / de gente que cantaba el villancico / del *mira cómo beben / los peces en el río*; y entonces / —coreando la canción—» ir con ellos «hasta una tabernucha». En ese ambiente festivo, «las viejas putas / que tenían parada en aquel sitio / bebían y bailaban», y la Rosa de los versos preguntaba, «entre copa y canción», con unos ojos que eran «dos llamas diminutas / brillando con fulgor apasionado». Música y libertad; escribe el poeta:

Sí: fue distinta aquella noche  
pero no por lo que otros celebraban  
al acudir a misa.  
Era una noche libre  
con canciones y viento alborotado.

---

<sup>150</sup> «Sigue la danza de la vida / continúa con nuevos ritmos», escribe Goytisolo en «Nuevos ritmos», unos de los poemas de *Como los trenes de la noche*.

Las campanas, que en poemas como este, o en «Escucha abandonada», están relacionadas con la alegría y el festejo, pueden tener también connotaciones negativas: en «El que cuenta las campanadas», son el anuncio de una muerte inminente; en «El adiós y campanas» proyectan la tristeza del protagonista y suenan «como a duelo»; o en «Ciertas palabras puras», «como dormidas»; y en «Lo demás es engaño», son las «lentas campanadas de sombra» que a lo lejos escuchan los amantes, antes de fundirse en un abrazo que lo cambie todo. En otras composiciones, el término «campana» se repite en las comparaciones «que sirven para dotar de categoría estética a lexías como “voz del pueblo”»;<sup>151</sup> o de puerta a la evocación de la infancia («La campana»). Y de ahí que oír las campanas en la torre alta sea uno de esos «Pequeños dones» que hacen sentir al poeta «el goce de lo efímero».

Villancicos («Nochebuena con Rosa»), cantigas a la Virgen o canciones de escarnio («Te llamaban el sabio»), viejos cuplés «desempolvados por el agrio sonido del altavoz del muelle» («Noches blancas»), coplas («Una canción»), gorigoris («Posible imagen del entierro de don José Lezama Lima»), himnos («Mis habitaciones», «La voz y la palabra»), *Salmos al viento*, rock («Éxitos del magisterio», «Quiero todo esto») o charleston («Bolero para Jaime Gil de Biedma»). Melodías, cadencias y danzas que marcan el compás de unos versos arrollados por la música. En «Buganvillas reparaciones y humo», un solitario órgano «repara las brechas» de una fiesta absurda y sitúa de pronto al sujeto poético en el momento presente; poco después, el parque va quedando desierto, «los músicos se van / y el órgano se adueña del alba en bancarrota». Un embriagador desconcierto nos invade, y la música se mantiene como un brumoso telón de fondo del sentimiento.

En otros poemas, la referencia musical no pretende despertar una sensación sonora en el lector, sino propiciar la mera asociación de ideas. En «Escuchad defensores de la tierra», la presencia de una flauta responde a un uso sinecdóquico del lenguaje:

[...]  
no como nos quieren ver y como siempre nos han  
[representado]  
los de la flauta y las violetas la barretina y el tomillo.

---

<sup>151</sup> Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., p. 218.

Y en «Un diagnóstico claro», el «tristísimo piano» que aparece tirado «en medio del arroyo», como los restos abandonados de una fiesta, no es sino una de esas imágenes de pesadilla que, en sueños, asaltan a los «Arquitectos Municipales de todas las ciudades españolas», a los que —no sin ironía— Goytisolo dedica la composición. La imagen nos remite a la de aquellos «montones de cajas de sombreros / llenas de fotos ocreas junto a discos partidos» con los que concluye «Las mujeres de antes», y que simbolizan el final de la «fiesta» de toda una generación de mujeres, «elegantes e hipócritas burguesas del régimen franquista»,<sup>152</sup> de las que ya, cuando Goytisolo escribe el poema —en plena transición (1978)—, nada queda. En «Crónica de un asalto», el sujeto poético se cuestiona cómo si es posible «que las cintas magnetofónicas recogieran tan solo *los compases / de una música neutra* y no las voces húmedas / de aquellos delincuentes de pantalón vaquero y ojos turbios», que se habían enriquecido con la corrupción urbanística. «Los compases de una música neutra», de una música que no expresa nada, se contraponen aquí a unas voces que, como las de aquellas niñas que «palidecen al llegar el otoño» («La humedad de las niñas»), son «húmedas» y, por lo tanto, dúctiles al deseo. El poeta recurre también a un uso metafórico del término «canción» en la lexía «canción del agua», que aparece en dos poemas: «Falta muy poco tiempo» y «En nítidos ensueños». En este caso, la imagen va del referente real, el mar, en el primer poema («quiero que escuches la canción del agua... quiero verte cantando por los mares»), al referente figurado, en el segundo poema, vinculado aquí a la relación carnal entre los dos amantes («el lecho el trono la canción del agua / y el placer insufrible»). Este segundo referente nos remite a los últimos versos de «Era como ir hacia la muerte»: «¡Por Dios! Ahora galopaba: / era como ir hacia la muerte. / Al llegar la caballería / manaba el agua de la fuente».

En «Réquiem *aperto* para Umberto Eco», el sujeto lírico empieza aclarándonos cuáles son las motivaciones que lo llevan a escribir el poema:

[...]  
yo *per scherzare*  
aseguré que un día  
iba a escribir un réquiem para ti  
un réquiem que sirviera  
para mil ocasiones  
abierto a mil maneras de morir  
y que ahora empiezo así.

<sup>152</sup> Luisa Cotoner Cerdó, «La presencia de la mujer en la poesía de José Agustín Goytisolo», *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, n.º 16, enero de 2011, p. 148.

El italianismo *aperto*, que inicialmente nos remite al término musical «obertura», tiene aquí un sentido literal y, lejos de lo acostumbrado en un canto litúrgico como es el réquiem, jocoso (este es un réquiem «abierto a mil maneras de morir»). Como el propio poeta nos dice, la idea de componer el texto surge *per scherzare*, esto es, como una broma. Se impone de nuevo el sentido literal del verbo. El *scherzo*, una forma musical amena y ligera, generalmente escrita en un ágil compás ternario y que viene a sustituir al minueto, en los períodos clásico y romántico, en sinfonías, cuartetos de cuerda o sonatas, se mantiene apenas como un telón de fondo para sugerirnos la clave interpretativa del poema. También en «Sinopsis helicoidal» Goytisoló acude a la imagen de una «partitura abierta» para expresar un concepto, más abstracto, relacionado con la idea de *libertad*, o de *libre albedrío*; un libre albedrío, no obstante, sometido a un cierto orden, como es el de la partitura: «pues toda especie de animal o planta / influye y a su vez es influida / y ni una sola de ellas / posee la exclusiva de dirigir la orquesta / o de modificar la abierta partitura / según su propia conveniencia o gusto». Es la misma metáfora que vemos en otro de los poemas de *Taller de arquitectura*, «Walden», donde los adjetivos «libre» y «abierto» aparece explícitamente relacionados: «Allí soñaron un espacio libre / como una partitura abierta a mil sonidos».

## DE «CANCIONES OLVIDADAS» A PALABRAS PARA JULIA Y OTRAS CANCIONES

Aunque el pie de imprenta es del mismo año que el de *Taller de arquitectura*, 1977, la publicación de *Del tiempo y del olvido* en la editorial barcelonesa Lumen no se materializa hasta principios de 1978. La sección tercera del libro lleva por título «Canciones olvidadas» y en ella aparecen publicados algunos de los poemas que ya habían sido musicalizados hasta entonces: «La berceuse de Julia», «Mala cabeza», «Historia conocida», «Sépalo usted», «Soldado sí» y «Qué linda es Pepa». Todos los textos incluidos en esta sección, excepto «Bárbara»,<sup>153</sup> se reeditarán en *Palabras para Julia y otras canciones*, con lo que este apartado se constituye en avanzadilla de lo que luego va a ser la antología.

---

<sup>153</sup> Sobre este poema volveremos en la última parte de nuestro trabajo, cuando analicemos la musicalización que Cangrejos realiza de este texto para su disco de homenaje a Goytisoló.

Aprovechando el éxito de «Palabras para Julia» en la voz de Paco Ibáñez, Goytisolo decide publicar en marzo de 1980 una recopilación de los que él considera sus textos más próximos a la canción. El libro, que se titula *Palabras para Julia y otras canciones* y que está dedicado a Paco Ibáñez, reúne cuarenta composiciones que abarcan toda la etapa creadora del escritor, desde su primera producción hasta finales de los años setenta. Manuel Vázquez Montalbán escribe el prólogo, titulado «Las canciones de Goytisolo», y en él repasa algunas de las composiciones más populares del poeta, poniéndolas en relación con el conjunto de su obra. Las cuatro partes en las que está dividido el poemario no siguen un orden concreto, aunque como en su día ya destacaba Carme Riera, en el último apartado del libro se puede apreciar una acumulación de textos provenientes de la sección «Canciones olvidadas».<sup>154</sup> De entre los cuatro poemas musicalizados antes de la publicación de la antología, hay dos, la «La berceuse de Julia» y «Qué linda es Pepa» —ambos estrechamente vinculados a Ibáñez—, que permanecen aún hoy inéditos en la voz del cantautor valenciano.

Además de los catorce títulos provenientes de «Canciones olvidadas», también se incorporarán a *Palabras para Julia y otras canciones* un buen número de poemas de *Claridad*. Tanto los unos como los otros son textos de la primera etapa poética del barcelonés, pese a estar publicados en fechas tan relativamente distantes. De las quince composiciones rescatadas de este último poemario,<sup>155</sup> tan solo dos habían sido musicadas antes de 1980; a saber: «El lobito bueno» e «Historia conocida». «Mala cabeza» y «Me lo decía mi abuelito» proceden de *Algo sucede* y «Palabras para Julia» de *Bajo tolerancia*.<sup>156</sup> Los demás textos de la antología no habían sido musicalizados, o al menos no conocemos grabación o partitura alguna que lo atestigüe. En estos casos, su adhesión al libro puede justificarse por otras razones. Una de ellas, la que mejor refleja la vertiente popularista del poeta, está relacionada con la recreación de canciones o fragmentos sacados de la tradición folclórica popular. «Soldado, sí», su primer poema musicado, es un buen ejemplo del interés de Goytisolo por ese repertorio de canciones procedente de la tradición oral —de labios de la abuela, nos

---

<sup>154</sup> Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., p. 243.

<sup>155</sup> Para una relación detallada de la proveniencia de todos los poemas antologados, vid. Carme Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, op. cit., p. 1009.

<sup>156</sup> Se reserva para la última parte de este trabajo el análisis de todos los poemas musicalizados antes de 1980, tanto de los publicados inicialmente en «Canciones olvidadas» como de los provenientes de otros poemarios.

dice el poeta en el texto introductorio de la primera edición—;<sup>157</sup> pero no es el único. La composición que cierra la antología, «Canción del no se va», reproduce un estribillo escuchado por tierras extremeñas, concretamente el de una bellísima canción tradicional de la comarca de Las Villuercas, Ibores y La Jara, titulada «Una paloma blanca»:

Una paloma blanca  
como la nieve  
me ha picado en un dedo,  
¡cómo me duele!

Que no se va la paloma, no  
que no se va que la tengo yo

Y si acaso se fueron  
ella volverá,  
que tiene los pichones  
a medio criar.

Que no se va la paloma, no  
que no se va que la tengo yo.

¿Dónde tienes el nido  
paloma blanca?  
En los alcornocales  
de Salamanca.

Que no se va la paloma, no  
que no se va que la tengo yo.

En Salamanca tengo  
niña sembrado,  
azúcar y canela  
pimienta y clavo.

Que no se va la paloma, no  
que no se va que la tengo yo.

Una paloma blanca  
como el granizo,  
me ha picado en un dedo,  
sangre me hizo.

Que no se va la paloma, no  
que no se va que la tengo yo.<sup>158</sup>

La influencia de algunas canciones populares como esta en *Los pasos del cazador* —libro publicado, como *Palabras para Julia y otras canciones*, en 1980— es muy

---

<sup>157</sup> Aun pudiendo tratarse de una especie de impostura (*vid.* 178n), el texto introductorio refleja la intención última del poeta: la afiliación de su composición a la tradición oral.

<sup>158</sup> Para la transcripción me sirvo del *Cancionero tradicional de la comarca de Las Villuercas, Ibores y Jara* (coord. Felipe Sánchez Barba), Cáceres, APRODERVI, 2008, p. 60. El *Cancionero* reproduce también una versión más breve, en la que, después de la primera estrofa, reza: «Ya se va la paloma / por las umbrías, / yo me voy con mi amante / todos los días» (p. 61).



significativa. La temática del poema, el sentimiento velado, la referencia implícita a la mujer, embozada bajo esa «paloma blanca» y esquiva, y el tono lírico nos avanzan mucho de lo que después veremos en el cancionero. Leamos ahora la composición de Goytisolo a la luz de la fuente que lo inspiró y observemos cómo maneja el poeta esos mismos referentes:

A quien yo me sé  
le diría las cosas  
que no le digo a usted.

No se va la paloma no  
no se va que la tengo yo.

A quien yo más quiero  
le diré lo que a otras  
no digo por dinero.

No se va la paloma no  
no se va que la tengo yo.

A quien yo conozco  
le haré ver lo terrible  
que es llegar hasta el fondo.

No se va la paloma no  
no se va que la tengo yo.

Goytisolo recurre a la anáfora para mantener tras un velo a la amada, a quien, desde la posesión, protege y privilegia. El estribillo adquiere un sentido simbólico y la identificación entre la paloma y la mujer resulta, en este sentido, menos clara que en la canción extremeña, donde el juego de referencias trocadas se mantiene no solo en esta parte del poema, sino también en los restantes versos. Formalmente, se mantiene el anisosilabismo, aunque con diferente combinación métrica y con una distribución estrófica que privilegia el tercerillo a la cuarteta: en los estribillos, se pasa del decasílabo al eneasílabo, un metro mucho más del gusto del poeta, y en las estrofas, la alternancia entre heptasílabos y pentasílabos de la fuente popular es sustituida por unas tercerillas formadas por un verso hexasílabo, seguido de dos heptasílabos. La rima se conserva en los pareados, mientras que en las estrofas se pasa de un esquema arromanzado a una asonancia entre el primer y el tercer verso de las tercerillas, quedando el segundo suelto. La influencia, en este sentido, de la fuente popular es clara, aunque siempre sometiéndola el poeta a ese juego novedoso con la forma.

La «vieja voz del pueblo» a la que el poeta alude en «Sin saber cómo» («Yo / la esperaba y ella / la vieja voz del pueblo / volvió a sonar en mí / sonó sonó porque /

también el sordo oye / la campana que ama») se deja oír también en algunas otras composiciones de la antología. Una de ellas es «Nana de la adúltera». En el texto que acompaña al poema en su primera edición, es el propio autor quien se encarga de revelarnos que se trata del «arreglo de una antiquísima canción que escuché en Asturias». La nana la recoge García Lorca en su conferencia «Las nanas infantiles»,<sup>159</sup> donde la destaca como uno de los tipos de canción de cuna más extraordinarios, la de «la mujer adúltera que cantando a su niño se entiende con el amante». Lorca transcribe algunas variantes, entre ellas la asturiana, y señala el doble sentido de misterio e ironía que envuelve a la pieza y que claramente la distingue de cualquier otra nana. En esta versión, la mujer emplaza al amante a volver al día siguiente, cuando el padre de la criatura ya esté fuera, en la montaña:

El que está en la puerta  
que non entre agora,  
que está el padre en casa  
del neñu que llora.

Ea, mi neñín, agora non,  
ea, mi neñín, que está el papón.

El que está en la puerta  
que vuelva mañana,  
que el padre del neñu  
está en la montaña.

Ea, mi neñín, agora non,  
ea, mi neñín, que está el papón.

La deuda de la primera parte de la «Nana de la adúltera» de Goytisolo con el texto de la canción asturiana es palmaria. En el segundo grupo estrófico, no obstante, la nana goytisoliana se muestra más resolutiva, eludiendo el emplazamiento y propiciando el encuentro de los amantes en cuanto «el papón» se va. Se produce, en este sentido, un triunfo real y simbólico a la vez, el de la mujer adúltera que, dándole rienda suelta a su amor, consuma el deseo, y cuya voluntad ya no solo se insinúa y se posterga, como en la canción antigua:

No subas mi vida  
no vengas ahora  
que está en casa el padre  
del niño que llora.  
Ahora no  
ahora no

---

<sup>159</sup> En *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 91-109. Lo señala Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., pp. 108-109.

ahora no amor mío  
ahora no.

Ya se fue el papón  
ya puedes subir  
mi niño se duerme  
y yo estoy por ti.  
Ahora sí  
ahora sí  
ahora sí amor mío  
ahora sí.

El trueque de la negación a la afirmación, que es como un paso de la oscuridad a la luz, se materializa en el cambio de un bloque estrófico al otro; más concretamente, en el estribillo. El recurso nos recuerda al que ya veíamos en «Soldado, sí» y está también presente en alguna otra composición de *Los pasos del cazador* (véanse la XXIII y la XXX). En la edición que aquí reproducimos, Goytisolo opta por eliminar la separación tipográfica entre los versos de la estrofa y el estribillo. Esta no es, sin embargo, la versión definitiva del poema: cuando la composición se edita en la selección de Ana M<sup>a</sup> Moix, *Palabras para Julia y otros poemas* (1997), lo hace con una estrofa añadida.<sup>160</sup> La variante es del todo significativa, puesto que esta estrofa central viene a completar la secuencia temporal de la acción, además de sumarle una nota hilarante al texto: la de esa mujer, esposa, madre y amante, que no da abasto:

El padre se viste  
para ir al cuartel  
padre amante y niño  
me matáis los tres.  
Ahora no  
ahora no  
ahora no amor mío  
ahora no.

En algunas otras composiciones del poemario, la deuda para con el repertorio lírico popular es mucho menos significativa. En este conjunto de textos, el remedo tradicional se ciñe al ámbito formal. Es lo que sucede, por ejemplo, con la estructura en dísticos y la repetición del segundo verso («Y no quiere salir») de «El poema difícil» —«En la calle» en la antología—, que nos remite a un fragmento de la famosísima canción de tuna «La caja de música» («se para en mi garganta / y no quiere salir»). Y algo parecido vemos en el «triste y sola» del poema «En el café» —

---

<sup>160</sup> Sabemos que la estrofa la escribió Goytisolo algunos años antes de la publicación de la antología de Moix, y que lo hizo a petición de la cantante Rosa León —lo anota Carme Riera (*Ibid.*, p. 109)—, que interpreta la nana en su álbum *Y si partimos todo a la mitad* (1986).

de *Claridad*— con respecto a la también canción de tuna «Triste y sola, sola se queda Fonseca»,<sup>161</sup> aunque en ambos textos la analogía no pasa de ser anecdótica. En «Nocturno de Ávila», se reproduce el ritmo ágil y quebrado de las antiguas canciones populares escritas en verso corto:

Si te sueño te veo  
Ávila fría  
con gallardetes  
en lo alto  
de los muros  
y oigo cantar  
adentro  
a las muchachas  
que han olvidado  
su mudez  
de siglos.

Así te sueño  
así te quiero así  
serás  
Ávila mía  
aunque  
también ahora  
es de noche.

Resulta inevitable establecer aquí una comparación con la célebre «En Ávila mis ojos»:

En Ávila, mis ojos,  
dentro en Ávila.

En Ávila del Río  
mataron a mi amigo,  
dentro en Ávila.

Aunque se pueden apuntar referentes más cercanos, como el de Blas de Otero en algunos de sus poemas de *En castellano*. Su impronta rítmica se deja ver también en la primera versión de «Me cuentan cómo fue»; y no tanto en la de *Del tiempo y del olvido*, que es la que nos llega por la antología. La composición, dedicada a Lorca, se cierra con el doloroso lamento del cante jondo («¡Ay! / ¡Yayay yayay!»). Este recurso al ayeo se reproduce también en el poema «Una canción», que en la antología aparece con el título «Liliana» y que concluye con la misma queja: «¡Ay, ay! La copla / sigue. ¡Ay, / ay, Liliana!». La composición está inspirada en el arte de cantaores como

---

<sup>161</sup> La semejanza la apunta, como en el caso que a renglón seguido anotamos en relación con la letrilla de «En Ávila mis ojos», C. Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta, op. cit.*, p. 103.

Miguel Molina o Manolo Caracol, que al parecer impresionaron profundamente a Goytisolo.<sup>162</sup> Es el mismo ritmo quebrado de poemas como «A una mujer con cara de cabra»,

Te aguarda  
un paraíso  
de cabritos.

Tus ojos  
—dos pedazos  
absurdos de cristal—  
miraban  
confundidos.

Me pedías  
amor a viva fuerza.  
Yo me negué  
por no pecar  
contra naturaleza.

Mujer  
tú no eres  
de este mundo.  
Eres de un mundo  
todo  
hierba fresca.

Sí hierba fresca  
con chopos  
tan macilentos  
como tus dos ojos.

o «Arma de dos filos»,

El poema  
es un arma  
de dos filos.  
Uno suave  
y el otro  
como un grito cortante  
como un rayo  
incisivo.

¡Ah poeta dulcísimo!

No olvides  
esta parte  
del poema.  
El castigo  
es morir por la espalda  
degollado  
por el segundo  
filo.

---

<sup>162</sup> *Ibid. id.*

dos composiciones en las que el tono irónico se ve reforzado por la rima. Obsérvese, si no, la relación que en el primero de los dos textos se establece entre los términos «cabritos» y «confundidos», este último referido a los ojos; o entre «amor a viva fuerza» y «contra naturaleza», y cómo se extiende la asonancia a «hierba fresca»; o entre «chopos» y «ojos», en ese juego de aliteraciones con la *o* («con chopos / tan macilentos / como tus dos ojos») con el que se acentúa el aspecto bóvido de la dama y el rechazo por parte del sujeto lírico. O el ritmo que impone la asonancia en el segundo poema («filos», «grito» —una rima desplazada, en un verso que se cierra destacando el contraste entre «suave» y «cortante»—, «incisivo», «dulcísimo», «castigo», «filo»), en el que podemos intuir, desmembrados, dos bloques estróficos de tres endecasílabos cada uno, separados por un heptasílabo a modo de exhortación central:

El poema es un arma de dos filos.  
Uno suave y el otro como un grito,  
cortante como un rayo, incisivo.

¡Ah poeta dulcísimo!

No olvides esta parte del poema.  
El castigo es morir por la espalda  
degollado por el segundo filo.

Goytisolo somete el texto a un proceso de deconstrucción rítmica que nos permite apreciar el interesante efecto estético del encabalgamiento: véanse, si no, los tres últimos versos de la primera estrofa («como un grito *cortante* / como un rayo / incisivo»), donde el adjetivo «cortante» pasa a calificar a «grito», en lugar de ser el primer término de la comparación «cortante como un rayo», algo menos sugerente desde un punto de vista poético. No es esta, ni mucho menos, una práctica aislada. En «Con nosotros», por ejemplo, el ritmo del octosílabo sigue estando implícito, pese a quedar resquebrajado continuamente por el encabalgamiento; la rima en *í-a* vuelve a imponer de nuevo su musicalidad:

En la habitación  
de al lado  
en la misma  
habitación  
que hasta hace poco  
era mía  
rodeada de los mismos  
libros en las  
mismas librerías

mirando los mismos  
cuadros sobre las  
paredes mismas  
toda asombro  
vida ojos  
amor manos  
alegría  
canta y juega  
ríe ríe  
una niña una  
niña.

Tras esta práctica se intuye una voluntad expresa de romper con las viejas divisiones de la métrica, de enmascarar el ritmo inmanente del poema, evitando «el verso melodioso»; si a eso le añadimos la eliminación de la coma, se convierte en toda una provocación. Y, sin embargo, una vez salvado el pequeño escollo de la puntuación, el lector avezado percibe la regularidad que emerge del poema. El ritmo nos parece, por tanto, uno de los aspectos decisivos a la hora de explicar la inclusión de algunos textos en la antología. Con el uso, por ejemplo, del eneasílabo, Goytisolo se acerca al ritmo de lo conversacional. Se trata de un verso, el más corto de arte mayor, que le permite al poeta elaborar frases no demasiado largas pero lo suficientemente extensas como para que posean unidad de sentido. Como señala Julià, es de los esquemas rítmicos menos utilizados en nuestra tradición poética.<sup>163</sup> Como en «Palabras para Julia» y en «Me lo decía mi abuelito», el eneasílabo de canción es el ritmo predominante en el único poema del libro proveniente de *El Retorno*: «Como la piel de un fruto»;<sup>164</sup> sirva de ejemplo la tercera y última estrofa:

Todo pasó tal un verano  
sobre tu carne pura y breve.  
¡Como la piel de un fruto eras  
tan olorosa y atrayente!

La cadencia rítmica se ve reforzada, en este caso, por la rima asonante en los versos pares, característica de otros poemas a menudo escritos en heptasílabos («Yo quise», «El canto rodado», «Lola club» y «Soledad»), el verso más frecuente de la

---

<sup>163</sup> Tal vez el referente más destacado sea José Hierro. *Vid.* Jordi Julià, «Métrica y creación en la poesía de José Agustín Goytisolo: inspiración, modelo y juego intertextual», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación*, *Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 75-104.

<sup>164</sup> Sigo en adelante esta nomenclatura, propuesta por Miguel Antonio Caro, para referirme a los eneasílabos que van acentuados siempre en cuarta y octava sílaba, distinguiéndolos de los eneasílabos trocaicos (Navarro Tomás), acentuados en todas las sílabas pares.

poesía musicalizada de Goytisolo. Vayamos a las primeras líneas de esta última composición, de marcado carácter lírico:

Como hiedra que ahoga  
rodeabas mi vida.  
Soledad vi en tus hojas  
una sombra que alivia.

En otras ocasiones, el poema está escrito en versos blancos (en «Encuentro» y «Bolero»), o en una combinación de heptasílabos con otros metros de arte menor, como sucede en «Siete años», en «Así», o en «Nadie está solo», poema este último en el que aflora ese sentimiento de conciencia universal que tanto nos acerca al famoso fragmento de Donne («No man is an island, intire of it selfe...») y que es uno de los rasgos característicos de la poesía de Goytisolo. Recuperemos los últimos versos de este texto; obsérvese el ritmo marcado de la cadencia heptasilábica, desnuda ahora prácticamente de rima:

¿No sientes, como yo,  
el dolor de su cuerpo  
repetido en el tuyo?  
¿No te mana la sangre  
bajo los golpes ciegos?  
Nadie está solo. Ahora,  
en este mismo instante  
también a ti y a mí  
nos tienen maniatados.

Menor presencia tiene en la antología el verso por antonomasia del castellano, el octosílabo. Este es el metro utilizado en dos de los poemas, «La palabra» y «Adiós». En el primero de ellos, la cuarteta se combina además con el tercerillo, estrofa esta tan acostumbrada de la canción popular:

No recojas la palabra.  
Déjala en el suelo deja  
que otros vayan a buscarla.  
Hay tantas canciones tantos  
caminos hacia la tarde.  
Hay en las cosas de todo  
tantos rincones de nadie...

En el cambio a la cuarteta el ritmo del poema se ralentiza. A menudo, como aquí, se mantiene la rima asonante entre el primer y el tercer verso del tercerillo, incluso en



poemas anisosilábicos: en «Falta muy poco tiempo», por ejemplo («...No quiero verte así Emilio / falta muy poco tiempo para todo / y la voz nunca es tan voz como en el grito»). En otros casos, se pasa a la rima aconsonantada: en «Secreto», donde se combina el heptasílabo con el pentasílabo («Antes yo no sabía / por qué debemos todos / —día tras día— // seguir siempre adelante / hasta como se dice / que el cuerpo aguante. // Ahora lo sé. / Si vienes conmigo / te lo diré»). O se mantiene ese juego con la rima interna y con las repeticiones del que tanto gusta Goytisolo; véase en «Aquellas palabras», cinco tercerillos en heptasílabos:

Fueron unas palabras  
—hambre dolor mentira—  
tan sólo unas palabras.

Nunca hasta entonces nunca  
sonaron en mi oído  
tan duras y precisas.

Eran palabras vivas.  
Detrás de cada una  
mil gritos acallados.

Todo lo que ocurría  
cobró nuevo sentido  
me desveló su clave.

¡Oh, poesía! Entonces  
levanté mi bandera  
contra aquellas palabras.

Las asonancias en *í-a* («mentira», «precisas», «vivas», «ocurría», «poesía»), en *í-o* («oído», «gritos», «sentido») y en *ú-a* («nunca», «duras», «una») y la recursividad léxica (la del término «palabras», o la del adverbio al inicio de la segunda estrofa: «Nunca hasta entonces nunca») le confieren lirismo al poema.

Como señala Payeras, «las fuentes cancioneriles no se agotan en el venero tradicional».<sup>165</sup> En dos de los textos de la antología, «Barbara» y «Abril en Portugal», el poeta se inspira en la canción popular contemporánea. El primero, al cual nos referiremos más por extenso en la última parte del trabajo, nos remite al famoso poema de Jacques Prévert, popularizado por Yves Montand en su disco *Yves Montand chante Jacques Prévert* (1962); el segundo, al conocido fado titulado «Coimbra».<sup>166</sup> Esta composición está escrita en una combinación de versos eneasílabos, decasílabos

<sup>165</sup> María Payeras, «La materia del canto: poesía y canción en José Agustín Goytisolo», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación*, *Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 53-73.

<sup>166</sup> *Ibid. id.*

y endecasílabos.<sup>167</sup> La falta de uniformidad rítmica —aun cuando se constata un cierto predominio de la acentuación en cuarta y octava sílabas— se desdibuja aquí ante la fuerza de la forma rimada y de la anáfora causativa de los versos finales: «Hoy pienso en ella y también temo / porque abrasando entró en mis ojos / porque fascina igual que un sueño / porque quiero sus pétalos rojos // y porque ella me quiere a mí también». Es también este recurso paralelístico el que articula el poema «Más que una palabra» y el que, a pesar de su marcado carácter prosístico, más acerca el texto al ámbito de la canción: «La libertad es más que una palabra / la libertad es una chica alegre / la libertad es una parabellum o una flor / la libertad es tomarse el café donde uno quiere...». Este es un texto a medio camino ya de la poesía narrativa.

En otro de los cantos a la libertad de la antología, «Completamente libre», el verso endecasílabo moldea la suma de coordinaciones sobre las que se construye el poema, que eclosiona anafóricamente en los versos últimos: «Asió con ambas manos la baranda... y se sostuvo sobre las rodillas... y la argamasa de la pared rota frotó su rostro... y vio la mancha en su camisa... y oyó lejano quizá en el aeropuerto... y entonces se sintió ligero alado... se quebró su cintura y apoyándose apenas contra las cañas se dejó caer... y ya en el suelo comprobó asombrado... y así fue como pensó que todo se cumplía / y se sintió metido en un gran sueño / y se sintió morir tranquilamente / y se sintió completamente libre». El mismo tipo de recurrencia se observa en «De noche a solas», otro de los poemas escritos en endecasílabos; sirvan también de ejemplo los versos finales: «y entonces es cunado aparece el hombre / vistiendo su camisa ensangrentada / entonces es cuando lo que fue duda / retumba entre disparos y es certeza / y llega el sobresalto el despertar / entonces cuando vuelve ese fantasma».

Por último, entre las composiciones más eminentemente narrativas de *Palabras para Julia y otras canciones* se hallan «Non non», una canción de cuna para una mujer adulta en la que se combina el endecasílabo con el alejandrino, y «Ella dio su voto a Nixon». Sobre ambas volveremos en el capítulo cuarto. Su inclusión en el poemario debe entenderse, en primer lugar, desde la perspectiva de la variación, tanto de formas como de registros y temas, y en segundo lugar, como parte de una propuesta, seguramente no única ni aislada, pero sí infrecuente, en la que el texto lírico —el texto para ser cantado— pasa a ser concebido también desde una óptica

---

<sup>167</sup> Vid. Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., p. 106, donde apunta a dos posibles referentes de la lírica culta, uno de Góngora y otro de Lope de Vega.

narrativa, cercana al lenguaje de la calle o a los teletipos. Las musicalizaciones que de estos dos poemas se han realizado justifican sobradamente su inserción en la antología. Como se ha podido comprobar al hilo de estas páginas, ambos cabos, el lírico y el narrativo, están plenamente representados en el poemario; porque ambos son los polos del poeta, no opuestos sino complementarios, lo que podríamos llamar el yin y el yan de su poesía.

## CAPÍTULO CUARTO

TU CANCIÓN ENTRE SUS CANCIONES.  
GOYTISOLO Y LA MÚSICA



Consideráis que soy un mal poeta  
pues cantan cosas mías en las calles:  
las cantarán después de veinte siglos  
aún sin saber mi nombre...

No en vano, José Agustín Goytisolo reúne su obra poética escrita entre 1954 y 1961 en un volumen unitario que aparece bajo el epígrafe *Años decisivos* (1961). Lo fueron por muchas razones, tanto en lo personal como en lo artístico. En una reseña publicada en *El espectador* a finales de ese mismo año, José Manuel Caballero Bonald destacaba cómo, a través de los tres primeros libros de Goytisolo, se podía ir escalonando «el cíclico y orgánico despliegue de la más inmediata poesía española: la producida en la reveladora década de los años 50», esos «años decisivos» que siguieron a la guerra civil. Merece la pena reproducir aquí las palabras con las que el poeta jerezano cierra su artículo, y que nos sitúan en el entorno de los primeros años de la década de los 60. Tras la publicación del cuarto libro de Goytisolo, un poemario antológico de los tres primeros, se cierra un ciclo en el que el barcelonés se consolida como uno de los estandartes de la nueva generación de escritores de los 50. Este es el marco en el que se establecen las primeras relaciones del poeta con la música. Las reflexiones de Bonald nos acercan al retrato de un Goytisolo cuyos textos van a ser cantados en breve, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Ese «hacer de su palabra un arma defensiva» sería además la consigna de la Nueva Canción que se estaba empezando a gestar en España e Iberoamérica:

Con la publicación de estos *Años decisivos*, el lector puede calibrar con sobrados elementos de juicio la íntegra evolución de la obra de José Agustín Goytisolo, a través de cuyos compenetrados perfiles nunca nos ahorra el poeta la «fe de vida» de su actitud literaria [...] El poeta se ha ido situando —a lo ancho de los seguros peldaños de sus libros— en una insobornable posición de testigo de su tiempo. Es una poesía que parece irse desnudando de cualquier inservible lastre retórico a medida que avanza hacia su particular integración en el mundo. Goytisolo sabe bien lo que busca y, en consecuencia, comprende que toda posible filiación con

los caducos emblemas del simbolismo tiene forzosamente que invalidarse frente a la programación literaria de sus humanas preocupaciones. El poeta necesita, antes que ninguna otra cosa, hacer de su palabra un arma defensiva, oponer su integridad a las corrosiones del mundo que le tocó vivir. Como decía Jorge Gaitán Durán, la poesía también puede ser una forma de violencia. Desde este plano de valores, la obra de Goytisolo es hoy uno de los máximos ejemplos de esa batalladora toma de conciencia con la realidad que abandera la última generación española. Con el telón de fondo de su patria, Goytisolo ha ido definiendo su patético y siempre deslumbrante sentido de la función social de la poesía.<sup>168</sup>

A la par que el poeta se va situando en una «insobornable posición de testigo de su tiempo» y convirtiendo la palabra en «un arma defensiva» con la que «oponer su integridad a las corrosiones del mundo que le tocó vivir», la llama lírica de la tradición popular prende con fuerza en sus versos. Ambas manifestaciones, no siempre coincidentes en la obra de Goytisolo, aunque a veces profundamente imbricadas, y que abarcan tanto aspectos de orden temático como formal, son dos polos opuestos que se contemplan inextricables el uno del otro. De un lado, la palabra poética expresada sin remilgos, pronunciada con el ritmo de lo hablado, con un lenguaje directo, a veces prosaico, pero que rehúye el tópico y que siempre suena sincero; del otro, el poema en verso corto, a menudo inspirado en canciones populares o en los modos de la lírica tradicional, ágil y melodioso, rural o urbano, y que alcanza su máxima expresión de estos primeros años con *Claridad* (1961). Tanto la musicalidad y la expresividad de su lírica como la «batalladora toma de conciencia con la realidad» hacia la que se orientaban a cada paso sus versos, son factores determinantes del interés que despiertan sus poemas especialmente en el ámbito de la música popular. Grupos o cantautores jóvenes, dispuestos a renovar a toda costa el panorama musical de los años grises de la posguerra, van a convertirse muy pronto en el principal altavoz de su poesía.

## GOYTISOLO, POETA ANÓNIMO

A comienzos de la década de los sesenta es cuando se producen los primeros contactos de José Agustín Goytisolo con el cuarto arte. A poco de empezado 1961, el 16 de enero, se rinde en la Universidad de Barcelona uno de los muchos homenajes a

---

<sup>168</sup> *El espectador* de Bogotá. En un artículo titulado «Goytisolo: acusación de la realidad» (5 de noviembre de 1961).

Miguel Hernández —convertido en emblema de la lucha contra el Régimen— que por esas fechas se le estaban dedicando por toda la geografía española. Goytisolo contribuye al acto con «Historia conocida», una composición, especialmente escrita para la ocasión, que aparecerá publicada ese mismo año —incorporada a la Sección III: «Hacia la vida» de *Claridad*— en el recopilatorio *Años decisivos*. El poema es uno de los primeros que cantará Paco Ibáñez; y la otra gran musicalización de este texto vendrá de la mano de Joan Manuel Serrat en la década de los setenta.

El traslado del poeta con su familia al que acaba siendo el domicilio barcelonés definitivo de los Goytisolo coincide con la publicación de *Claridad*, el primer libro con una manifiesta intencionalidad lírica. Al interés por la poesía castellana de carácter popular, materializado en muchos de los poemas de ese su tercer libro, Goytisolo parece proporcionarle un nuevo marco vivencial a juego: el de un entorno urbano en un barrio tranquilo y modesto «que conservaba aún cierto aroma de pueblo»,<sup>169</sup> y que aboca al poeta a un trato agradable y sincero con la gente de la calle, artesanos y menestrales que le vienen a mostrar la cara más humana de una vida que está ya en vías de desaparecer.

Pero el compromiso de Goytisolo con esa voz llegada «como un relámpago» desde el pasado debió empezar años antes, durante la gestación de ese tercer poemario, y muy probablemente bajo la influencia de Blas de Otero, con quien Goytisolo mantiene una estrecha relación durante la segunda mitad de la década de los cincuenta, coincidiendo con la estancia del poeta bilbaíno en Barcelona.<sup>170</sup> Es entonces cuando, anhelada por un corazón que, como el de Machado, «canta siempre en coro»,<sup>171</sup> vuelve a sonar, en la poesía de Goytisolo, la vieja voz del pueblo:

Entre el tumulto  
de las otras voces  
oí su voz, la única  
que ansiaba.  
Llegó  
como un relámpago,  
bruñida espada, pura

---

<sup>169</sup> Miguel Dalmau, *Los Goytisolo*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 378. *Vid.* también Carme Riera, «Blas de Otero en Barcelona: Jaime Gil de Biedma, tras los pasos “del oso del húngaro”», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. “Recordando a Blas de Otero (1979-2009)”*: actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 275-290.

<sup>170</sup> *Vid.* Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>171</sup> La cita completa de Antonio Machado: «Sin salir de mí mismo, yo noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro...» aparece introduciendo la primera edición de *Claridad* y se mantiene en *Años decisivos* (1961), aunque es suprimida de *Claridad* (1998).



rosa perenne.  
Yo  
la esperaba, y ella,  
la vieja voz del pueblo,  
volvió a sonar en mí,  
sonó, sonó, porque  
también el sordo oye  
la campana que ama.<sup>172</sup>

Si con *Salmos al viento* (1958) Goytisolo se consagra definitivamente como uno de los poetas más representativos de la poesía satírica de su tiempo,<sup>173</sup> con *Claridad* le abre la puerta al componente popularista. Ambas voces, complementarias en su obra, pasan a formar parte de su idiosincrasia poética. La poesía de estos primeros años nace así predestinada, tanto por la fuerza de su mensaje como por sus características de estilo, a ser fuente de inspiración para un gran número de artistas (músicos y compositores) que pretenden hacer de la canción —también— «un arma cargada de futuro». Se está gestando el movimiento de la Nueva Canción en España. Como señala Torrego Egido:

En los años siguientes, cientos de artistas, miles de canciones, millones de discos vendidos y una gran cantidad de recitales, muchos de ellos prohibidos o censurados, van a crear un movimiento cultural cuyos atributos fundamentales son su implantación social, su enfrentamiento al franquismo, su defensa de la identidad lingüística, su aportación a la configuración de una sensibilidad colectiva diferente y su relación con otros sectores de la cultura.<sup>174</sup>

En la década de los sesenta y setenta, la canción de autor se convierte en el principal medio de difusión de la poesía en nuestro país. La música —unida a la poesía desde sus más remotos orígenes— se perfila en estas dos décadas como uno de los principales baluartes de la defensa de las libertades, y los textos de algunos de los

---

<sup>172</sup> «Sin saber como», primer poema de la Sección III: «Hacia la vida» de *Claridad* (1961), incluido posteriormente en *Palabras para Julia y otras canciones* (1980). Volverá finalmente a *Claridad* (1998) con el título «El aire sereno» y algunas modificaciones. Cito siempre, a no ser que se indique otra cosa, por la edición de *Poesía completa*, Carme Riera y Ramón García Mateos (eds.), Barcelona, Lumen, 2011.

<sup>173</sup> Son muchos los encomios que recibe el libro. Especialmente significativas me parecen, en este sentido, las palabras de Carlos Bousoño, en una carta dirigida a Goytisolo y fechada en Madrid el 26 de enero de 1959. Entre otras cosas escribe el crítico y poeta asturiano: «me parece... un libro “perfecto”, maravillosamente escrito, y dentro de una atmósfera única y bien tratada. Su escritura moral es heridora en todo instante, y uno termina su lectura con la sensación de haber realizado el conocimiento con un poeta de cuerpo entero y con un libro significativo dentro de una época. Creo que has encontrado definitivamente tu camino y tu expresión, y en este sentido tus versos actuales superan francamente los anteriores. Tienes un genuino talento para la expresión satírica, y manejas la ironía con soltura intencionada». La carta se puede leer íntegramente en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (GoyC\_0072) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>174</sup> Luis Torrego Egido, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, op. cit., p. 11.

poetas del momento en perfectas diatribas contra el Régimen. La poesía de Goytisolo reúne, en este sentido, muchas de las características que los cantautores buscan para sus letras. En paralelo a lo expuesto por Torrego, hay dos que nos parecen fundamentales: en primer lugar, su claridad; está escrita sin retoricismos, con un lenguaje comprensible y que puede llegar fácilmente al gran público, pero que no renuncia a la ambivalencia, a lo implícito, a los códigos en definitiva del lenguaje poético, que obligan a una escucha activa y al conocimiento de una clave de símbolos e imágenes que nos permitan interpretar el texto.<sup>175</sup> Rosa León lo define en estos términos:

La canción para mí es un medio importante de comunicación. Tan importante hoy en día como el que más. Pero si la canción se convierte en un producto dedicado exclusivamente a un sector o a un grupo de señores que son los que están en el ajo del asunto, los que de antemano manejan las mismas claves que yo pueda utilizar, entonces se convierte en un juego [...] creo en primer lugar que el lenguaje debe ser asequible, comprensible para el mayor número de personas.<sup>176</sup>

En segundo lugar, es una poesía con un fuerte componente didáctico, que pone de manifiesto la importancia de una toma de conciencia que permita el rechazo crítico «de las estructuras manipuladoras en las que el pueblo ha vivido o vive inmerso»,<sup>177</sup> convirtiéndose, por tanto, en una vía de acceso a la realidad. Después de unos años en los que el debate de las ideas había estado centrado en la polémica entre el papel comunicativo o cognitivo de la poesía —como los dos elementos de una disyuntiva irreconciliable—, la canción de autor aboga por el término medio.<sup>178</sup> No es de extrañar, por tanto, que entre los primeros poemas musicalizados de Goytisolo se encuentren, además de «Historia conocida», poemas como «Autobiografía», «Cuento», «Palabras para Julia», o «Soldado sí».

---

<sup>175</sup> Vid. Torrego Egido, *op. cit.*, p. 64 y ss.

<sup>176</sup> Francisco López Barrios, *La nueva canción en castellano*, Madrid, Jucar, p. 78.

<sup>177</sup> Torrego Egido, *op. cit.*, p. 64.

<sup>178</sup> En relación con esta polémica, vid. Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, *op. cit.*, pp. 149-164.

# I

## CANCIÓN DE PAZ

Sergio Liberovici y Michele Straniero

«Soldado sí», el décimo poema de «Canciones olvidadas», no ve la luz hasta los años de la transición. Sin embargo, el texto fue escrito a finales de la década de los cincuenta, coincidiendo con la publicación de *Salmos al viento*. El poema reproduce —suponemos que parcialmente, puesto que, a pesar de mis muchos intentos, todos infructuosos, no he logrado hallar la fuente—<sup>179</sup> una canción que Goytisolo escuchó, supuestamente, de labios de su abuela, tal y como reza en el fragmento que, a modo explicativo, precede al poema: *Versión de una antigua canción que cantaba mi abuela materna, seguramente dedicada a los jóvenes que vivieron y murieron en los años oscuros del reinado de Fernando VII:*

Madre dicen que debemos  
ir a matar o a morir  
y los que lo dicen madre  
y los que lo dicen madre  
nos están matando aquí.

Soldado así yo no quiero  
soldado yo  
soldado contra mi hermano  
soldado no.

Frente al tirano y sus leyes  
yo mi corazón pondría  
para que volviera el aire  
para que volviera el aire  
por tu casa y por la mía.

Soldado así yo sería  
soldado así  
soldado junto a mi hermano  
soldado sí.

La composición aparece publicada por primera vez en 1962, en un conocido cancionero italiano recopilado por Sergio Liberovici y Michele Straniero y titulado

---

<sup>179</sup> Véase el extenso catálogo de más de quinientas piezas del período que comprende los reinados de Carlos IV y Fernando VII publicado por la BNE: *Guerra y revolución: música española, 1788-1833*, elaborado por Juan Bautista Escribano, Cayetano Hernández y José María Soto, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2016. Cabe tal vez la posibilidad de que con el texto introductorio Goytisolo nos lleve a engaño, que la fuente a la que se alude, esa «antigua canción que cantaba mi abuela materna», sea fingida. Pensemos que, cuando Goytisolo publica el poema, la composición ya hacía años que circulaba como anónima merced al *Canti*; y curiosamente, la cita desaparece de la edición de *Palabras para Julia y otras canciones*.

*Canti della nuova resistenza spagnola, 1939-1961* (Turín, Einaudi). El cancionero es el resultado de un viaje organizado desde Italia por la discográfica Italia Canta, próxima al Partido Comunista Italiano, y el Centro di studi Piero Gobetti, con el propósito de contar de primera mano la realidad española a través de testimonios directos, y cantarla poniéndole música a las composiciones de algunos poetas afines al ideario del partido.<sup>180</sup> Junto al libro salen al mercado dos discos: *Canti della Guerra di Spagna 1936-1939* (1961), un vinilo recopilatorio de canciones de la Guerra Civil, y *Canti della resistenza spagnola, 1939-1961* (1961).<sup>181</sup> El poema de Goytisolo, que en el libro se titula «Canción de paz» y está incluido en el apartado «Canciones con música y textos originales», se interpreta en *Canti della resistenza spagnola, 1939-1961*.<sup>182</sup> El disco se publica casi a la vez que el cancionero y lleva en su portada la obra de Picasso *Preso con Paloma de la Paz* (1959), uno de los símbolos iconográficos, de claro compromiso político, más emblemáticos del siglo XX, donde el pintor une la lucha por la paz con la defensa de los derechos humanos y la reivindicación de la libertad para los presos políticos españoles.

Entre el 3 y el 27 de julio de 1961, los siete jóvenes que formaban la expedición italiana, algunos vinculados al grupo musical turinés Cantacronache,<sup>183</sup> recorren más de seis mil kilómetros del territorio español de forma semiclandestina para recopilar material gráfico y canciones antifascistas. El grupo, formado inicialmente por Margherita Galante Garrone (Margot), Gianna Germano Jona, Lionello Gennero, Sergio Liberovici y Michele L. Straniero, puesto que Giorgio de María y Emilio Jona se incorporarán algunos días más tarde en Madrid, representa la vanguardia de la

---

<sup>180</sup> Jesús Rubio Jiménez, «Cantar y contar: poesía española cantada en Francia a comienzos de los años setenta», en VV. AA., *Desde ambas laderas. Culturas entre la tradición y la modernidad*, María Luisa Sotelo, Dolores Thion Soriano-Mollá, Luis Beltrán y Rosa de Diego (coords.), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015, p. 263.

<sup>181</sup> Ambos editados por Italia Canta. Se había previsto publicar un tercer álbum que iba a llevar por título *Canti della Seconda Repubblica Spagnola 1930-1936* y que finalmente no ve la luz.

<sup>182</sup> Junto al cancionero, que se publica también al año siguiente en Uruguay, con el título *Cantos de la nueva resistencia española 1939-1961* (Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1963), el vinilo se reedita en Francia: *Chants de la resistance espagnole 1939-1961* (Clarté, 1963) y en Alemania: *Lieder aus dem spanischen Widerstand* (Damokles-Verlag, 1965). En 1968 se publican de nuevo estas canciones en Italia, junto a otras de Chicho Sánchez Ferlosio, en un disco, titulado *Canti della resistenza spagnola. Songs of the Spanish Resistance* (I Dischi dello Zodiaco, 1968), que fue reeditado en 1971 por Albatros en España.

<sup>183</sup> Acerca de las aportaciones y la significación de este grupo de músicos y escritores, *vid.* Emilio Jona y Michele L. Straniero, *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Turín, CREL, 1996; Cesare Bermanni, *Una storia cantata, 1962-1997: trentacinque anni di attività del nuovo canzoniere italiano*, Istituto Ernesto de Martino, Milán, 1997; Ignazio Macchiarella, *Voces de Italia*, Madrid, Akal, 2003, pp. 137-142; Cesare Bermanni, «El Nuevo Cancionero Italiano, la canción social y el “movimiento”», en Nanni Balestrini y Primo Moroni, *La horda de oro (1968-1977). La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006, pp. 102-121.

canción protesta en Italia. Según las «Note di registrazione» que en el libro aparecen a modo de diario, el grupo llega a Barcelona el día 4 de julio y permanece allí hasta el domingo 9. Durante su estancia en la ciudad se entrevistan con un sindicalista, dos poetas —uno de los cuales pudo ser Goytisolo—, un viejo estudioso y algunas jóvenes en un apartamento de la zona alta. Cantan algunos fragmentos de canciones y parodian himnos del Régimen.<sup>184</sup> En el libro de notas de ese jueves 6 de julio, se recogen algunas impresiones sobre el estado de ánimo de los españoles allí congregados: «Sono tutti allegri e fiduciosi, ma hanno l'aria di non saper bene che cosa fare per liberarsi di Franco».

El viaje formaba parte de un amplio proyecto a nivel europeo en el que colaboraron intelectuales de la talla de Italo Calvino o Umberto Eco. Las ideas de Gramsci sobre los cantos populares («quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati, perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire»)<sup>185</sup> sustentaban el planteamiento de base sobre el que se construía la reivindicación. Al poco de su regreso a Italia, y antes de la publicación del libro, Margot, Straniero y Liberovici presentaron una primera clasificación del material recopilado en la revista *Il Contemporaneo: settimanale di cultura*, titulándola «Canti della Resistenza spagnola 1940-1961». El artículo pasó prácticamente desapercibido, pero cuando el cancionero vio la luz algunos meses más tarde provocó una airada respuesta tanto a nivel diplomático como político y judicial por parte de las autoridades franquistas, que prohibieron la entrada y permanencia en territorio español del editor Giulio Einaudi y de las demás personas que habían participado en la elaboración y difusión del libelo.<sup>186</sup>

El poema de Goytisolo se edita en *Canti della nuova resistenza spagnola, 1939-1961* junto a una nota aclaratoria de las circunstancias de su recopilación. En el libro

---

<sup>184</sup> Sobre las reacciones en contra del libro en España, *vid.* Alberto Carrillo-Linares, «Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)», *Ayer*, 87, 2012, pp. 212-221; también, del mismo autor, «Surcos de esperanza y gritos de libertad. Música contra el franquismo», *Historia Social*, n.º 73, 2012, pp. 88-94.

<sup>185</sup> Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Turín, Einaudi, 1950, p. 220.

<sup>186</sup> La Dirección General de Información del ministerio de Fraga, bajo la dirección de Carlos Robles Piquer, llegó incluso a acusar de blasfemia a los autores de la publicación. Según este organismo, el «repugnante contenido» del libelo no era más que un «pestilente ataque situado al margen de las controversias políticas y que viola los principios éticos más elementales que, en cualquier sociedad civilizada, han de gobernar la actividad editorial para que ésta sea un vehículo de cultura y no un pozo negro al servicio de innobles elucubraciones». Nota de prensa publicada en *ABC*, edición de la mañana, p. 43 (09-1-1963). Otros periódicos como *La Vanguardia* o el diario *Madrid* publican también textos denigratorios del libro, donde se le dedican calificativos del tipo: «cieno», «carroña», «asco», y donde se describe el libelo como una «recopilación de inmundicias» que «solo almas envilecidas y plumas venales al servicio del comunismo podían haber imaginado» (en Jesús Rubio, *op. cit.*, pp. 265-266).

no se menciona en ningún momento el nombre de los autores de los textos por razones evidentes de seguridad: «Parole e musica di X. Y. di Barcellona; informatore: l'autore. La canzone si ispira al Congresso Internazionale dei Partigiani Della Pace, tenuto a Stoccolma nel 1958». También se mantiene inicialmente en el anonimato otro de los poetas que colaboran en el proyecto, Jesús López Pacheco, que lo hace con una composición titulada «Una canción», donde alude al poder de la música en las luchas populares, y cuya autoría no se conocerá hasta que Adolfo Celdrán adapte la pieza en su disco *Silencio*, de 1970. La letra de «Canción de paz» es idéntica al poema que Goytisolo publicará en *Del tiempo y del olvido* (1977) con el título «Soldado sí», salvo en el décimo verso, en el que en lugar de «Frente al tirano y sus leyes», el cancionero escribe «Contra el tirano y sus leyes». La conservación, en la primera edición del poema, de la reiteración de uno de los versos de la primera y la tercera estrofas, que en la canción se indica con la anotación (*bis*) a un margen, parece estar motivada, asimismo, por razones de musicalidad, y es una evidencia más del carácter intrínsecamente lírico del poema.

La composición está escrita en uno de los metros que, a pesar de su larga tradición popular, Goytisolo menos utilizará, el octosílabo; en combinación, en este caso, con el ritmo del pentasílabo en los estribillos. Prevalece la lentitud, lírica y apacible, del pie trocaico, con los acentos muy marcados en segunda y cuarta sílabas, en el caso de los versos pentasilábicos, y en las sílabas impares en el de los versos octosilábicos. En los dos ritornelos, no obstante, el ritmo del verso de ocho sílabas se asimila al del pentasílabo, trocando al tipo mixto a) para mantener los acentos en segunda y cuarta sílabas.<sup>187</sup> El contrapunto viene dado, excepcionalmente, por los versos segundo («ir a matar o a morir») y décimo («Frente al tirano y sus leyes»), ambos dactílicos, y acentuados, por tanto, en primera, cuarta y séptima sílabas. La canción de Straniero se embebe del sosiego rítmico del poema. La guitarra contrapuntea la melodía de la voz a lo largo de toda la pieza, revistiendo las palabras de un refinado lirismo trovadoresco que no difiere en mucho del que apreciaremos también en las primeras musicalizaciones de Paco Ibáñez.

La rima asonante que se mantiene en los versos pares, mayoritariamente oxítona, es un indicio más de que el poema debió de estar compuesto inicialmente sobre la base de cuarteta y de que, por tanto, la repetición de los terceros versos de la primera

---

<sup>187</sup> En adelante, utilizamos el término *ritornelo* como sinónimo de *estribillo*.

y tercera estrofa se introdujo muy probablemente a posteriori. Junto a la rima, el recurso reiterativo es clave en el poema: la repetición de la palabra «madre» —con la dilogía que plantea, esa anfibología que alude también indirectamente a la «madre patria»— al principio y al final de los versos no rimados de la primera estrofa, intensificada además por la reiteración del tercer verso; la repetición del verbo «matar», en sus dos formas impersonal (infinitivo y gerundio), que refuerza el efecto de la rima en los versos pares; o la anáfora de «soldado» en los cuatro versos de los estribillos, en el segundo de los cuales se repite además el adverbio «así», que viene a redundar en la rima aguda en *-í*, así como la reiteración de «hermano», apoyada en la oposición sí/no. Sobre este último recurso se construye precisamente uno de los pilares de la composición: el juego de contrarios y su equivalencia en la oposición «junto a mi hermano» y «contra mi hermano». El poema se divide, en este sentido, en dos secciones claramente diferenciadas de dos estrofas cada una: la primera, marcada por la negación a la muerte injustificada, al asesinato, al absurdo de una guerra fratricida; la segunda, por la afirmación —o tal vez debamos decir la reafirmación— de un anhelo de libertad que, desde la confraternización, logre derrocar la injusticia impuesta por el tirano. Sobre este eje gira todo el poema. La canción alcanza la cima climática en los estribillos, especialmente en la tensión generada por el calderón sobre el segundo verso, expresiva y dinámicamente más marcado que los restantes.

## II

### SOLDADO NO Francisco Curto

«Canción de paz» se convierte en uno de los himnos para la posteridad de la lucha contra el Régimen, hecho que propiciará el acercamiento de otros músicos al texto del barcelonés. Uno de ellos es Francisco Curto, quien versionará el tema —titulándolo «Soldado no»— en su LP *La guerra civil española y sus orígenes*, publicado en Francia hacia mediados de la década de los setenta y reeditado en España;<sup>188</sup> volviéndolo a grabar en los ochenta en *Canciones interpretadas en la obra «Proceso*

---

<sup>188</sup> Francisco Curto, *La guerra civil española y sus orígenes*, Le Chant du Monde, 1974. La reedición española la publica Edigsa dos años más tarde.

a *Besteiro*», esta vez con el título «Madre dicen».<sup>189</sup> Ambas versiones parten del cancionero italiano, en el que, recordémoslo, los textos aparecían como anónimos. Esta circunstancia llevó a Curto a pensar que todas las canciones grabadas por Straniero, entre ellas «Canción de paz», eran tradicionales, y así lo hizo constar en sus dos discos. La letra de «Soldado no» sigue por tanto la de esa primera versión cantada del poema:

Madre dicen que debemos  
ir a matar o a morir  
y los que lo dicen madre  
y los que lo dicen madre  
nos están matando aquí.

Soldado así yo no quiero  
soldado yo  
soldado contra mi hermano  
soldado no.

Contra el tirano y sus leyes  
yo mi corazón pondría  
para que volviera el aire  
para que volviera el aire  
por tu casa y por la mía.

Soldado así yo sería  
soldado así  
soldado junto a mi hermano  
soldado sí.

La inclusión en el *Canti* de textos originales de destacados escritores e intelectuales y la acogida que tuvieron los diez temas del disco *Canti della resistenza spagnola 1939-1961*, especialmente entre los exiliados, llegó a convertir el proyecto en un referente fundamental de la resistencia al fascismo en Europa e Hispanoamérica.<sup>190</sup> El «Cancionero de Einaudi» —nombre con el que también se conoce comúnmente el libelo— sirvió de acicate para que otros muchos jóvenes se animaran a componer nuevas canciones reivindicativas, siguiendo la estela del grupo italiano. En este proceso de gestación, influyó igualmente el trabajo de musicalización que, desde 1956, estaba llevando a cabo Paco Ibáñez desde París, así como los ecos llegados desde Sudamérica de creadores como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui o Mercedes Sosa, y la efervescencia del folk anglosajón de la mano de Bob Dylan o Joan Baez. Fue la suma de este conjunto de factores la que dio lugar al nacimiento de

---

<sup>189</sup> Francisco Curto, *Canciones interpretadas en la obra «Proceso a Besteiro»*, Tecnosaga, 1986.

<sup>190</sup> Vid. Antonio Soriano, «La mémoire orale des émigrés espagnols», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 3-4 (L'Espagne, 1900-1985), juillet-décembre 1985, p. 105.



la Nueva Canción en nuestro país.<sup>191</sup> Las ansias de cambio político encontraban así un vehículo de expresión con el que combatir los sórdidos muros de la represión fascista en España.

## DE CINE, MÚSICA Y POESÍA

Durante la primavera de 1962 las relaciones del escritor barcelonés con el país transalpino se intensifican. En el mismo mes de mayo en el que se edita el *Canti della nuova resistenza spagnola* en Turín, Goytisolo se encuentra en Italia ocupado en la traducción de los guiones de *Mamma Roma* y *Accatone* para la editorial Seix Barral. En un artículo titulado «Pasolini, inquieto, apasionado», escrito por el poeta para el diario *El Mundo* después de la muerte del cineasta y escritor boloñés,<sup>192</sup> Goytisolo reconoce que, por aquellos años, pasaba frecuentemente largas temporadas en Milán. Su viaje a Roma desde allí para reunirse con Pier Paolo Pasolini propiciará además su primer encuentro con uno de los poetas del 27, Rafael Alberti, que s, acababa de establecerse en la capital italiana, llegado de Buenos Aire, y con quien José Agustín Goytisolo mantendrá en adelante una gran amistad. Goytisolo conocía bien la producción poética del gaditano, al que había empezado a leer en su adolescencia y del que recordaba con cariño sus «primeros y primorosos libros de canciones, que sabían a cancionero y a Gil Vicente»,<sup>193</sup> con lo que su influencia se dejará sentir en algunos de sus textos más líricos.

En enero de ese mismo año, la editorial Ruedo Ibérico ha publicado en París la antología *España canta a Cuba*, en la que treinta y tres poetas españoles rinden homenaje a la Revolución cubana. Goytisolo, Alberti y Joaquín Marco, son los únicos en colaborar con un texto ya publicado anteriormente, según se indica en las «Notas» del libro.<sup>194</sup> Goytisolo lo hace con su poema «Lo importante es la democracia», incluido veinte años después en la primera parte de *Sobre las circunstancias* (1983)

---

<sup>191</sup> Vid. Fernando González Lucini, ...*Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, vol. 1, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006, pp. 381-386.

<sup>192</sup> El artículo, de tres folios mecanografiados y sin fechar, se puede consultar en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (Goy\_0608) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>193</sup> José Agustín Goytisolo, «Recuerdo de Rafael Alberti», Fondo Personal José Agustín Goytisolo (Goy\_0408), Universitat Autònoma de Barcelona. Cuatro folios mecanografiados.

<sup>194</sup> Vid. Pablo Sánchez López, «Rescate de una antología: *España canta a Cuba*», *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, 2010, p. 348.

con el título «Lo importante», y cuya versión definitiva aparecerá en el poemario *Bajo tolerancia* (1996) con algunas variantes y recuperando el encabezamiento primero. Como el homenaje a Hernández del año anterior, u otras iniciativas que tendrán lugar en el futuro, la participación en la antología de los poetas de la Escuela de Barcelona contribuye, como ya ha insistido la crítica en destacar, a consolidar el carácter homogéneo del grupo.<sup>195</sup> Pero no solo eso. El libro pone de manifiesto, además, el grado de compromiso de los poetas de la generación de los 50 con una revolución que estaba alcanzando altas dosis de popularidad a nivel internacional y que le abría, al menos por aquel entonces, un nuevo horizonte de cambio utópico a la izquierda literaria española.

La relación de José Agustín Goytisolo con Cuba fue intensa a lo largo de toda su vida y, con el paso de los años, de las menos desencantadas de cuantas mantuvieron con la isla caribeña los escritores de su generación. Su primer viaje se produce a principios de septiembre de 1966, cuando Goytisolo es invitado por la Unión de Escritores y Artista de Cuba (UNEAC) a formar parte del jurado de los Premios Nacionales de Literatura, y a partir de ahí realizará hasta un total de seis desplazamientos más —en 1968, 1969, 1981, 1984, 1986 y, un año antes de fallecer, en 1998—<sup>196</sup> por diversos motivos siempre relacionados con su faceta de intelectual y hombre de letras.

Después de que en su segunda estancia en Cuba ya colaborara por vez primera en la prestigiosa revista *Casa de las Américas* con su poema «En el Xanadú» (núm. 49, julio-agosto de 1968), el poeta barcelonés publica al año siguiente, en el número 51–52 (noviembre de 1968–febrero de 1969) de la misma revista, su poema «La noticia». Lo hace en una sección que, como homenaje a la primera década de la Revolución cubana, lleva por título «Para la Revolución Cubana en sus diez años». El ejemplar se presenta precisamente bajo ese rótulo, «Revolución», y en él también participan otros

---

<sup>195</sup> Vid. Carme Riera, *La Escuela de Barcelona, op. cit.*, pp. 233-242; o, más recientemente: Juan José Lanz, *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 25-26. Ambos autores incurrir, no obstante, en el error de citar la antología bajo el epígrafe *Los poetas cantan a Cuba*.

<sup>196</sup> Jordi Virallonga, *José Agustín Goytisolo. Vida y obra*, Madrid, Litertarias/Prodhuflí, 1992. Virallonga, por razones obvias, no menciona este último viaje del poeta, que se produjo con motivo de la presentación de su antología *Poesía* en la VIII Feria Internacional del Libro de La Habana. Tampoco menciona su sexta visita a la isla en diciembre de 1986, que queda atestiguada por una entrevista concedida por Goytisolo a la revista *El caimán barbudo*: Víctor Rodríguez Núñez, «Entrevista a José Agustín Goytisolo. En Cuba me gusta todo hasta que me empujen las guaguas», *El caimán barbudo* (diciembre de 1986), pp. 12-13. Vid. Fernanda Bustamante, *Redes transatlánticas: José Agustín Goytisolo y su relación con Cuba y sus letras (1966-1999)*, Tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

intelectuales españoles como Josep María Castellet y Juan Marsé. «La noticia», poema de tono elegíaco, está dedicado al líder revolucionario Ernesto «Che» Guevara, que había sido ejecutado en octubre del 67. Puesto que se aleja de nuestro objetivo último, no me detendré en el complejo proceso textual que sufre el poema en sus distintas reediciones, ni en los motivos que pudieron llevar al poeta a terminar publicándolo, con leves variantes, bajo el epígrafe de «Al presidente Salvador Allende» en su edición definitiva de 1996. Tanto Pablo Sánchez como Carme Riera y R. García Mateos dan buena cuenta de ello en sendos trabajos.<sup>197</sup> Sí me interesa, no obstante, destacar el carácter comprometido y revolucionario del poema, compuesto —en esta primera edición de forma explícita, además— para ensalzar la figura de Guevara y contribuir a la creación de ese mito incontestable que llegará a ser hasta nuestros días.

### III

#### SÉPALO USTED Patxi Andión

Un año antes de la publicación de «La noticia», apenas ejecutado el guerrillero, el cineasta vasco Javier Aguirre inicia el proyecto de un cortometraje sobre el «Che» con el que estará trabajando durante tres años. Cuando está a punto de terminar la película, en una carta mecanografiada del 27 de enero de 1970, el director de cine le propone a Goytisolo que escriba una canción para la última secuencia del film, y le expone con detalle cuál debe ser el sentido del texto:

Por fin se me ha ocurrido que lo mejor es escribir una canción que cuente lo que antes te he explicado. Es decir, que verse sobre lo diferente que es defender la causa del Vietnam, desde el salón de tu casa o desde la sala de montaje, a defender la misma causa con el fusil en la mano o con la camilla. La idea que hay que expresar es la de que muchas veces el artista «pasa» como héroe, como si su postura se pudiera equiparar a la del verdadero. Tendría que ser una canción sencilla —esto es lo más complicado— y por razones de estructura a mí me interesaba que se dividiera la canción en tres partes o bloques. La duración total tendría que ser de minuto y medio, pero incluida la introducción musical si la tuviera y los breves

---

<sup>197</sup> Pablo Sánchez López, *Liturgias utópicas. La Revolución cubana en la literatura española*, Madrid, Verbum, 2012, pp. 135-136; y Carme Riera y Ramón García Mateos (eds.), en su «Prólogo» a José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, Lumen, 2011, p. 21. *Vid.* también de Sánchez López: «José Agustín Goytisolo y la revolución cubana», en *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2005, pp. 173-184.

intermedios entre las tres partes. Creo que tu eres la persona ideal para hacer esto, aunque comprendo que es muy difícil, porque quizás sea una idea excesivamente compleja para ser expresada en canción. Me gustaría que me dijeras si puedes hacerlo. Si no puedes tendré que cambiar de idea porque no creo que haya nadie que pudiera hacerlo. También se me ha ocurrido que la cantara Patxi Andión, con la guitarra, y que la música la compusiera él mismo. Creo que la voz bronca de Patxi va muy bien para lo que se intenta decir.<sup>198</sup>

En el cortometraje, titulado *Che che che* (1971), se mezclarán los textos de Goytisolo y Peter Weiss para hablar del «Che», de nazismo y de los conflictos raciales en Norte América y el Vietnam —y de ahí el ejemplo con el que inicia su carta el cineasta—. Goytisolo escribe para la banda sonora de la película el poema «Sépalos usted», una composición que, con algunas variantes, aparecerá posteriormente publicada en *Del tiempo y del olvido* (1977), y que pasará finalmente a formar parte de su poemario *Palabras para Julia* (1990):

Nunca la paz o el sueño  
que tenga usted  
serán como el gran sueño  
que tuvo él  
serán como el gran sueño  
que tuvo él.

Y ni la misma casa  
que tenga usted  
será la casa el mundo  
que quiso él  
será la casa el mundo  
que quiso él.

Proteste escriba o cante  
sépalos usted  
fusil en mano el poeta  
sólo era él.

Sépalos usted  
sépalos usted.

Fusil en mano el poeta  
sólo era él.<sup>199</sup>

La propuesta de Goytisolo se adecuaba perfectamente al encargo de Aguirre. El poeta utilizará incluso algunas de las imágenes a las que el cineasta recurre en su carta. Se trata de una canción sencilla, que se ajusta a la estructura tripartita y que

---

<sup>198</sup> Carta de dos folios mecanografiada de Javier Aguirre a José A. Goytisolo (Madrid, 27 de enero de 1970). Se puede consultar en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (GoyC\_0001) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>199</sup> Se reproduce aquí el texto de la canción que, como el mismo Aguirre anticipa en su carta, acabará componiendo e interpretando Patxi Andión para la película.

logra concentrar en ella todas las ideas que pretende desplegar el film. La carta actúa aquí como incentivo, y la imagen del guerrillero poeta, «fusil en mano», es una buena muestra de ello. Aunque sin una mención explícita, la figura del «Che» Guevara adquiere en la canción las proporciones míticas del héroe. Goytisolo desarrolla con sutil maestría, y en solo doce versos, el tópico renacentista del hombre de armas y letras y le confiere unicidad. El recurso a esa segunda persona a quien se dirige el texto, marcado por la fórmula de distanciamiento «sépalos usted», y que apela, en cierto modo, al acomodamiento del artista burgués, así como su contraste con la tercera persona, reservada en este caso al guerrillero y escritor, contribuirán sin duda a proyectar un halo de autenticidad en torno al personaje del «Che».

El «corto» de Javier Aguirre ilustra a las mil maravillas de dónde parte la concepción experimental de su anticine, en el que la revolución formal acaba siendo la meta fundamental del artista, más allá incluso de su identificación o no con el contenido político que le sirve de base para la construcción estética.<sup>200</sup> En este sentido, la combinación del ingrediente cotidiano o familiar con la experimentación artística, fantaseada como experiencia revolucionaria, resulta representativa de esa conjugación entre vida y arte que podemos observar a menudo en la *praxis* artística de los sesenta. La conjunción de materiales de tipo más experimental con otros más convencionales se reflejará igualmente en la banda sonora, donde la canción interpretada por Patxi Andión aparecerá junto a experimentos de poesía fonética y sonora (Henri Chopin y Stan Hanson), música electroacústica (Eduardo Polonio) y un conjunto de sofisticadas distorsiones auditivas.<sup>201</sup>

Cuando Aguirre dio por montada y terminada la película presentó el guion a la censura, que lo prohibió. La estrategia del cineasta fue la de presentar el guion como una traducción exacta del filme con el objetivo de que, en caso de no aceptarse, el cortometraje, que ya estaba grabado, no quedase afectado por la prohibición. El director donostiarra se puso en contacto con un productor francés amigo suyo y le propuso presentar la película como una coproducción en la que la productora gala pusiera la marca. Finalmente la producirá en exclusiva Actual Films. Se llegó incluso a hacer una versión francesa en la que la canción de Patxi Andión con letra de Goytisolo la interpretó Léo Ferré. Según afirma el mismo Aguirre, tanto él como Ives

---

<sup>200</sup> Vid. Vicente J. Benet, «Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre», Archivos de la Filmoteca 69, abril 2012, pp. 147-149.

<sup>201</sup> *Ibid.* p. 149.

Montand, al que también se le ofreció interpretar el tema, estuvieron desde un principio «dispuestísimos a participar en una película antifranquista».<sup>202</sup> El cortometraje fue oficialmente francés hasta el año 78, momento en el que Javier Aguirre lo presenta al Ministerio de Cultura y este es premiado. Será de los pocos casos en la historia del cine en que una misma película ha llegado a tener dos nacionalidades consecutivas.

Cuando Goytisolo publica el poema en libro lo hará introduciendo algunas modificaciones con respecto al texto de la canción. Así, se suprimirán las reiteraciones de los dos últimos versos de las estrofas iniciales, que muy probablemente respondían a razones de acomodo del texto a la partitura. Se eliminará también la repetición de los versos «Fusil en mano el poeta / sólo era él» que cierran la canción y que, situados en una posición preeminente, le otorgan mayor protagonismo aún a la figura del revolucionario y a su faceta de combatiente e intelectual. El cambio intensificará, por el contrario, el efecto de distanciamiento que proyecta la apelación al lector «sépalo usted / sépalo usted» en posición conclusiva. Por otra parte, la modificación introducida por Goytisolo en el verso 9: «Escriba lea o cante», eludirá un componente de protesta que, en los años de transición en los que se publica la composición en *Del tiempo y del olvido*, ha perdido ya parte de su vigencia. El campo semántico del verso quedará así exclusivamente acotado a la labor artística del poeta y a sus medios naturales de expresión: la escritura, la lectura y el canto. Las restantes modificaciones que veremos a posteriori en el texto, como son el uso del modo indicativo en lugar del subjuntivo en el sexto verso: «que tiene usted», o la sustitución del verbo «querer» por «inventar» en el octavo: «que inventó él», no afectarán sustancialmente al sentido último de la composición. Este es pues el poema, tal y como verá la luz en su edición definitiva de 1990:

Nunca la paz o el sueño  
que tenga usted  
serán como el gran sueño  
que tuvo él.

Y ni la misma casa  
que tiene usted  
será la casa el mundo  
que inventó él.

Escriba lea o cante

---

<sup>202</sup> Vid. Roberto Terán, *Javier Aguirre, la primera negación*, Ed. Montserrat Santalla Gasco, Colección Perspectiva en corto, 2014, pp. 30-33. La versión francesa la producirá la compañía Cinemation.

sépalo usted  
fusil en mano el poeta  
sólo era él.

Sépalo usted  
sépalo usted.

Se trata de una composición escrita en verso corto, con una combinación de versos heptasilábicos y pentasilábicos que de nuevo nos remite a las formas de la lírica tradicional. Solo rompen la pauta de la alternancia los dos últimos versos, que, mediante la reiteración al final del poema, aportan un cierto tono jocoso e insolente, muy en la línea de algunas de las composiciones de *Salmos al viento* acuñadas en la crítica a los valores de la clase burguesa. La variedad marca la cadencia rítmica de los versos: el heptasílabo mixto, acentuado en primera, cuarta y sexta, se combina con el heptasílabo trocaico, que lleva los acentos en las sílabas pares. Aunque este último es, de hecho, el que predomina: lo hallamos en el séptimo, noveno y undécimo versos (cuyo último acento, en este caso, coincide con la sinéresis de la primera sílaba de *poe-ta*), además de en el tercero, donde se forma a partir de un acento antirritmo en la quinta sílaba que recae sobre la palabra «gran» («serán como el *gran* sueño»), destacando de manera notable el adjetivo; el ritmo mixto, queda así circunscrito solo al primer verso de las dos estrofas iniciales, «Nunca la paz o el sueño» y «Y ni la misma casa». En estas dos primeras estrofas el pentasílabo es mayoritariamente trocaico, manteniéndose, por tanto, la secuencia del heptasílabo mediante la repetición de los acentos en segunda y cuarta sílabas y creándose una cierta sensación de continuidad acentual. La única excepción la constituye el verso octavo: «que inventó él», con el acento antirrítmico en tercera. Recordemos que, en la canción, este verso seguía siendo trocaico («que quiso él»), evitándose el contraste con el resto de la estructura melódica del tema. En la última estrofa y en el pareado final el ritmo del pentasílabo trueca, en cambio, al adónico, acentuado en primera y cuarta sílabas: «sépalo usted» y «sólo era él». El cambio que se produce en la segunda mitad de la composición sin duda agiliza el ritmo versal, caracterizado a lo largo de todo el poema, además de por la alternancia métrica señalada, por la sucesión de heptasílabos llanos y pentasílabos agudos. Las modificaciones verbales que, con respecto a la canción, se efectúan en el segundo y en el noveno verso no alteran la cadencia rítmica, puesto que en ambos casos se mantiene el pie trocaico.

El tratamiento de la rima es otro de los aspectos que no nos pueden pasar por alto.

Hermosa en su sencillez, sobre ella se construye eficazmente la musicalidad del poema. La asonancia entre los versos pentasilábicos se distribuye en dos únicas palabras cargadas de significado: «usted» y «él». El contraste esencial a nivel temático se crea sobre estas dos personas, la segunda del singular —utilizada aquí en su fórmula de distanciamiento— y la tercera del singular; la que representa al artista acomodado frente a la del héroe. Y las modificaciones en esos versos pares rimados son mínimas: a la segunda persona queda asociado el presente (de subjuntivo en la primera estrofa: «tenga», y de indicativo en la segunda: «tiene») y la forma de imperativo «sépal»; a la tercera, en cambio, se le vinculan los tiempos de pasado (pretéritos indefinidos en la primera y segunda estrofas: «tuvo» e «inventó», y pretérito imperfecto en la tercera: «era»). Esta oposición de carácter temporal resulta determinante, puesto que sobre ella se establece la comparación entre uno y otro término encontrado, de manera que el presente del burgués es superado en todo por el pasado del héroe: «la paz o el sueño» del primero, por el «gran sueño» del segundo; «la misma casa» del uno, por «la casa» —que no es solo casa, que es también «mundo»— del otro; e incluso el arte en sus tres manifestaciones («escriba lea o cante»), exclusivamente encarnado en la figura del «Che»: «Fusil en mano el poeta / solo era él». Fijémonos bien en cómo el poeta utiliza en este sentido los adverbios, con que rotundidad abre la composición con un «Nunca», transformado en la segunda estrofa en la conjunción negativa «ni» —que se sustenta asimismo en el adverbio—, y cómo el poema culmina finalmente en ese categórico «sólo» con el que se cierra la tercera estrofa. A estas repeticiones cabe sumar la que se produce en el primer y tercer verso con la palabra «sueño», que, como ya hemos señalado, redundante en la intensificación del adjetivo «gran». La división del poema en dos grandes bloques de dos estrofas cada uno viene propiciada, además de por los aspectos comentados, por el paralelismo sintáctico que se produce entre la primera y la segunda estrofa, a lo que cabe sumar el carácter conclusivo que adquiere, junto al dístico final, la tercera estrofa, que es donde se concentra la mayor fuerza lírica del poema.

No será la única relación de José Agustín Goytisolo con el cine durante estos años. En 1970, el equipo de trabajo del Taller de Arquitectura, dirigido por Ricardo Bofill y formado por arquitectos, urbanistas, sociólogos, escritores directores de cine y filósofos, estrena la película *Esquizo*, una película en 35 mm en la que José Agustín Goytisolo colaboró como guionista junto a Salvador Clotas. El film, que, como el cortometraje de Aguirre, participó del auge del cine experimental, indagaba, desde la



reflexión interior, en la frágil línea divisoria que separa el arte de la locura. Es un trabajo marcadamente esteticista, organizado de forma casi matemática o musical, y del que se hizo incluso una versión doblada al inglés. Uno de los aspectos más interesantes de la cinta gira en torno a la disociación entre el sonido y la imagen, destacándose la mayor complejidad del espectro sonoro. El film lo descubre en 1991 el director y productor francés Jean Réal y, después de una minuciosa restauración y algunas rectificaciones del montaje, es presentado a la Mostra de Venecia de ese mismo año.<sup>203</sup>

#### IV

##### DEJA LA FLOR

Pablo Herrero y José Luis Amenteros

Poco antes del estreno de *Esquizo*, en 1968, el director de cine Angelino Fons dirige *Cantando a la vida*.<sup>204</sup> El film lo protagonizó Massiel, quien, después de ganar en la primavera de ese mismo año el Festival de la Canción de Eurovisión con el tema «La, la, la», se había convertido en todo un emblema de la España del Régimen. De entre las canciones que canta en la película, la mitad de ellas en castellano y la otra mitad en inglés (principalmente versiones de The Beatles), nos interesa una en particular: «Deja la flor». La composición, con música de Pablo Herrero y José Luis Armenteros —miembros del grupo Los Relámpagos— y letra de José Agustín Goytisolo, será una de las de mayor éxito en la carrera musical de Massiel y le servirá para apartarse un poco del dédalo posteurovisivo y recuperar parte de su antigua imagen profesional. En otoño del 68 sale al mercado un sencillo con dos de los temas de la película, «Deja la flor» y «Sol de medianoche»,<sup>205</sup> y al año siguiente se publica el disco con la banda sonora íntegra y un *single* promocional en italiano, «Il Fiore no», grabado a raíz de la participación de la cantante en el primer Festival de Lugano,

---

<sup>203</sup> Vid. Bonet, Eugeni y Palacio, Manuel, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983. Véase también Guarner, J. L., «Bofill resucita “Esquizo” y entierra en Venecia la Escuela de Barcelona», *La Vanguardia*, 14 de septiembre de 1991, p. 33.

<sup>204</sup> Su trabajo de graduación en la Escuela Oficial de Cinematografía, titulado *A este lado del muro*, estuvo basado en la novela de Luis Goytisolo *Las afueras*.

<sup>205</sup> Massiel, *Deja la flor / Sol de medianoche*, Novola, 1968.

celebrado en abril de 1969.<sup>206</sup> El texto de Goytisolo, motivado muy probablemente por las protestas del Mayo francés, es todo un alegato en favor de la lucha activa por las libertades:

Te cerrarán el paso  
con flores o palabras,  
te obligarán a ser  
un número sin más.

No tendrás más derecho  
que el de morirte solo.  
Paga amor con amor,  
con odio la maldad.

Toma la piedra,  
deja la flor.  
Toma la piedra,  
deja la flor.

Es muy bonito oír:  
«Los hombres son iguales».  
Que todos pueden ver  
la luz del sol y el mar.

Pero tras las promesas  
de flores y palabras,  
la sangre de los hombres  
es fácil de comprar.

Toma la piedra,  
deja la flor.  
Toma la piedra,  
deja la flor.

No tendrás más derecho  
que el de morirte solo.  
Paga amor con amor,  
con odio la maldad.

Toma la piedra,  
deja la flor.  
Toma la piedra,  
deja la flor.

Toma la piedra,  
deja la flor.  
Toma la piedra,  
deja la flor.<sup>207</sup>

En el texto, la piedra simboliza la asunción de una actitud combativa ante la falsa prerrogativa impuesta por la flor o la palabra. Ambos términos actúan aquí como

---

<sup>206</sup> Massiel, *Canciones de la película "Cantando a la vida"*, Novola, España (1969) e *Il Fiore no / Dove sarai mio amore*, Fonit, Italia (1969), respectivamente.

<sup>207</sup> La letra impresa de la canción se puede consultar en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (Goy\_1208) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

instrumentos de alienación del individuo, la representación de la manipulación de un estado socialmente asfixiante que convierte al hombre en «un número sin más». Y de ahí el imperativo «Toma la piedra, deja la flor», donde la canción alcanza las máximas cotas de expresividad y fuerza emotiva. La repetición, tras un interludio instrumental, de la segunda estrofa pone de relieve su importancia. En ella se anticipa la clave interpretativa del ritornelo y es, en este sentido, la que mejor explica la contraposición que en la canción se establece entre la flor y la piedra: «paga amor con amor, / con odio la maldad».

La composición sigue un esquema métrico regular de base tradicional, con cuatro estrofas en heptasílabos, alternadas con un estribillo en pentasílabos adónicos (acentuados en primera y cuarta sílabas) que se repite. El ritmo de los versos heptasílabos se lo disputan el pie trocaico, con los acentos en las sílabas pares, y el pie mixto, acentuado en primera, cuarta y sexta sílabas, con prevalencia del primero. En la mayor parte de trocaicos, los acentos se limitan a la segunda y sexta sílabas, agilizándose el ritmo versal: así ocurre en los versos segundo, cuarto, octavo, decimotercero, decimonoveno y vigésimo, en los que el acento en cuarta sílaba, que recae siempre sobre palabra átona (artículos o preposiciones), desaparece. Obsérvense, como contraste, los versos decimocuarto, decimoquinto y decimosexto, igualmente trocaicos todos ellos, pero de menor fluidez que los anteriores por efecto de la triple acentuación. Del ritmo mixto de los restantes siete versos de la canción (1, 3, 5, 6, 7, 13 y 17) cabe destacar los acentos antirrítmicos del verso quinto («No tendrás más derecho»), séptimo («Paga amor con amor») y decimoséptimo («Pero tras las promesas»), todos ellos actuando sobre la tercera sílaba. En estos tres casos, el verso adopta una estructura marcadamente binaria. Fijémonos, además, que en los dos últimos ejemplos mencionados el acento en cuarta sílaba, que aquí sí es tónico, lo reciben una preposición y un artículo. Y con todo, se mantiene la regularidad rítmica en estas estrofas: en la primera y segunda estrofas, hallamos una equilibrada alternancia entre el pie mixto y el trocaico; y, en las otras dos cuartetos, se repite un esquema compuesto por tres versos trocaicos, seguidos de un primer verso mixto.

La rima más evidente se circunscribe al último verso de las cuatro estrofas heptasílabas, donde se mantiene la asonancia aguda en *á*, pero está también la que se produce entre las palabras «amor» y «flor». En algunos casos, se trata meramente de reiteraciones fónicas, como las que se dan entre la primera y la segunda estrofa («Te *cerrarán* el paso... te *obligarán* a ser / un número sin *más*. // No *tendrás* más

derecho»); o entre la palabra «hombres», repetida en las dos estrofas que siguen al primer estribillo, y «flores», en un verso este («de flores o palabras») prácticamente idéntico al segundo («con flores o palabras»). Esta recurrencia fónica, junto a la preeminente presencia de palabras oxítonas —solo en posición final de verso hallamos ya nueve: «ser», «más», «amor», «maldad», «flor», «oír», «ver», «mar» y «comprar»— contribuye, sin duda, también a conferirle un ritmo unitario a la pieza.

Pese a la explicitud del mensaje, la canción pasó sin dificultades la censura, seguramente debido a una lectura —desde luego ingenua, e incluso posiblemente extraña a ojos de un lector moderno— en «clave amorosa» del texto. El hecho de que este no llegara a ver la luz en ninguno de los poemarios del autor viene a sugerir que fue compuesto con arreglo a la música, y no como pieza independiente. Ello no hace sino poner de manifiesto, una vez más, el dominio por parte del poeta de los recursos estilísticos propios de la canción como género claramente diferenciado del poema —y de ahí que se evite, por ejemplo, el uso de los encabalgamientos—. Será de los pocos casos en los que esto ocurra. En la mayor parte de ocasiones, como veremos, los músicos —intérpretes o compositores— acudirán a poemas o ya publicados, o que Goytisolo, con el tiempo, acabará publicando en alguno de sus libros, como ya hemos visto que ocurría con composiciones como «Soldado sí» o «Sépalo usted».

Entre tanto, los discos del «Cancionero de Einaudi» empiezan a sonar a uno y otro lado del Atlántico, y muchas de sus canciones son adoptadas como auténticos himnos por diferentes organizaciones políticas progresistas de todo el mundo, entre ellas la Unión de Juventudes Comunistas. Con todo, se iba extendiendo la idea de que los poemas del cancionero eran verdaderos textos anónimos pertenecientes a la tradición lírica española. Hasta tal punto esto es así, que algunas de las composiciones inéditas que se incorporarán a las sucesivas reediciones de los discos del *Canti* pasarán también por el mismo proceso de popularización que los textos de Goytisolo o López Pacheco. Así ocurre, por ejemplo, con las primeras canciones de Chicho Sánchez Ferlosio, que en numerosos cancioneros internacionales se presentarán también como composiciones anónimas. O, algo más tarde, con los textos de algunos otros compañeros de viaje del cantautor, como Jesús Munárriz. En su libro *Viva voz (Canciones)*,<sup>208</sup> el músico y poeta easonense —que en los años de la transición

---

<sup>208</sup> Muchos de esos trabajos están directamente vinculados con el sello Ariola Pauta, ideado y puesto en marcha por Charo García y por el poeta José Manuel Caballero Bonald, que por esos años estaba

participará junto a Luis Eduardo Aute en proyectos como el del emblemático álbum *Forgesound* (1976) y compondrá canciones para artistas de la talla de Rosa León, Ana María Drack, Massiel, Ana Belén, o Pepa Flores (en este caso, en el último disco en el que usó el pseudónimo de Marisol)— nos recuerda que a principios de los setenta recurre a textos de poetas conocidos, como el propio Goytisolo:

Pero no renuncié a las canciones [...] Escribí unas cuantas, y a la mayor parte les puse música y las canté aquí y allí. También musicaba y cantaba textos de poetas conocidos, en un amplio abanico en el que convivían José Agustín Goytisolo y José Ángel Valente, Gloria Fuertes y Rubén Darío, Jesús López Pacheco y Blas de Otero.<sup>209</sup>

No existe no obstante ninguna grabación de Munárriz que lo atestigüe, puesto que, como por aquel entonces ocurría con muchos otros cantautores, no se preocupó en registrarlas, y estas más bien iban pasando de boca en boca, a menudo como si fueran canciones populares de los tiempos de la Guerra Civil.<sup>210</sup>

## TROVADOR Y JUGLAR

Quien sí grabará a finales de la década de los sesenta en París sus primeros poemas musicalizados de José Agustín Goytisolo es alguien que, desde su primer encuentro con el poeta, pasará a ser parte elemental del universo goytisoliano. Nos estamos refiriendo, claro está, a Paco Ibáñez, con quien Goytisolo mantendrá una fraterna amistad de por vida. En un artículo publicado primero en *La calle* y posteriormente en *El sol* y en el diario *Avui*, el poeta barcelonés rememora su primer encuentro con el cantautor valenciano:

Llegó a mi casa con una guitarra, así, a lo directo, con su cara de perro bueno y tímido, con su enorme jersey negro, sus pelos y su barba de tres o cuatro días. Entró, se sentó, bebió despacio y al fin comenzó a explicar que le gustaba poner música y cantar ciertos poemas de ciertos poetas. Eso debió ser en 1966 o por ahí, no

---

llevando a cabo un importante trabajo como productor y asesor musical, tanto en el terreno de la canción de autor como en el del flamenco.

<sup>209</sup> Jesús Munárriz, *Viva voz (Canciones)*, con prólogo de Luis García Montero, Granada, Diputación de Granada (Colección Maillot Amarillo), 2002, pp. 15-16. *Vid.* también Jesús Munárriz, «Algunas pinceladas conmemorativas sobre Blas de Otero y un poema nuevo para él», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 351-368.

<sup>210</sup> Fernando González Lucini, *op. cit.*, p. 393.

recuerdo bien. Lo que sí recuerdo es que yo no le había oído nombrar. Poco después, muy pronto, le editaron el primer disco, vino su rápido éxito, en Francia primero (oh, Pacó Ibanés), y después aquí, como un viento fresco y limpio en el ambiente enrarecido de aquellos tiempos.

La cuestión es que al poco de charlar ya estaba cantando poemas de Lorca, de Quevedo, de Jorge Manrique, de Góngora... Me quedé asombrado: su música y su voz daban una dimensión nueva y para mí desconocida a la letra de aquellos poemas. Creo que Ton y Julia, tanto o más que yo, le pidieron que siguiera, que se quedara a cenar, a dormir si convenía, pero que continuara cantando. Él sonreía, bebía un sorbo, se secaba el sudor, y tomaba otra vez con mimo y firmeza la pulida guitarra. Siguió con Lorca, pasó al Arcipreste de Hita, a Alberti y a León Felipe, y sin avisar, cantó dos o tres poemas míos. Me asusté. No tuve tiempo para sentirme halagado, porque me asusté. Me parecían poemas de otra persona, escritos como para ser cantados, o hechos cantando. Tóquenle los bemoles al Paco Ibáñez, pensé, y ya estaba escuchando a Emilio Prados, a Otero, a Gloria Fuertes, a Gil de Biedma, a Celaya, a Luis Cernuda... Sus canciones, no los poemas, eran algo nuevo, hermoso, sorprendente, pero también con sabor añejo, entre medieval y renacentista, y en todo caso, trovadoresco.<sup>211</sup>

Si partimos de algunos datos biográficos sobre Paco Ibáñez, el encuentro evocado por el escritor en su carta debió tener lugar algo después, al poco de instalarse el cantautor en Barcelona, hacia principios de 1968, justo antes de la presentación en Francia del segundo álbum de la colección «La poésie espagnole de nos jours et de toujours». En cualquier caso, resulta interesante la apreciación que el poeta hace de la música de Ibáñez como algo «con sabor añejo, entre medieval y renacentista, y en todo caso, trovadoresco». Goytisolo está apuntando implícitamente hacia una convergencia entre lo popular y sus composiciones más líricas, donde el aliento de la poesía medieval está muy presente. En este sentido, el encuentro del poeta con el que a partir de ahora va a ser el mejor *chansonnier* de sus versos viene a representar la confluencia entre los cauces de la lírica tradicional, que se inician con *Claridad* y que llegan a su máxima expresión en *Los pasos del cazador*, y su expresión musical más genuina en el presente, la canción de autor en su manifestación más pura: la voz y la guitarra. El otro aspecto destacable es que, de su sorpresa («Me asusté. No tuve tiempo para sentirme halagado, porque me asusté. Me parecían poemas de otra persona, escritos como para ser cantados, o hechos cantando») podemos deducir una primera toma de conciencia de lo que podríamos denominar la «musicalidad efectiva» de su poesía. Con ello no quiero decir que hasta entonces el poeta hubiera descuidado

---

<sup>211</sup> Fragmento extraído del artículo «Escuchando a Paco Ibáñez», dos folios mecanografiados por el poeta que se conservan en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (Goy\_0395) de la UAB. Dicho artículo fue publicado en el periódico del Grupo Anaya *El sol* (14 de abril de 91) y posteriormente en el *Avui* (1993). Ambas publicaciones se pueden consultar también en el Fondo Personal con el topográfico GoyP\_0281 y GoyP\_0618, respectivamente. Anteriormente había aparecido en *La calle*, nº 59 (1979), en la sección «Elogio desmedido de...» (GoyP\_0051).

los aspectos estilísticos —muy al contrario—, sino más bien que, a partir de ese momento, parece que asume la magnitud artística real de su poesía cantada, el enorme potencial de sus versos musicados.

En 1956, coincidiendo con la publicación del primer poemario de Goytisolo, *El retorno*, empezaba a gestarse el movimiento de la Nueva Canción en España.<sup>212</sup> En ese año el cantautor valenciano ponía música al poema de Góngora «La más bella niña». Iniciaba así un camino que lo llevaría a convertirse en poco tiempo en uno de los principales exponentes de la música de autor en lengua castellana y en el más destacado «musicador» de la lírica española clásica y contemporánea. Su descubrimiento de la poesía de Goytisolo llega, no obstante, algo después, de la mano de un amigo, el también poeta José Miguel Ullán, que después de instalarse en julio de 1966 en París —en condición de refugiado político— le dará a conocer el poemario *Años decisivos*. Según explica el mismo Ibáñez, «Me lo decía mi abuelito» fue el primer poema del barcelonés al que decidió ponerle música: «No sé por qué lo hice. Los versos vinieron, llamaron a mi puerta, me dijeron: ‘Somos nosotros’ y yo los dejé pasar... Es difícil explicar el porqué; simplemente lo sientes y piensas ‘eso es una canción’».<sup>213</sup> La composición, que es una de las que canta Ibáñez en su primera velada en casa del poeta,<sup>214</sup> la publicará Goytisolo en la Sección IV de *Algo Sucede* (1968) con el título «Hombre de provecho». La otra canción que el músico interpretó ese día se convertirá con el tiempo en uno de los textos más populares del escritor; se trata de «Érase una vez», poema que, con el título «El cuento», había aparecido publicado en la Sección I: «El ayer» de *Claridad* (1961) y, con alguna pequeña modificación, en *Años decisivos* (1961), entre ellas la del título: «Cuento». La composición acabará formando parte de *Palabras para Julia y otras canciones* (1980), donde ya se publica bajo el epígrafe con el que Ibáñez rebautiza el poema: «El lobito bueno», y con el que el texto se populariza.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> El concepto de Nueva Canción, para referirse a un amplio conjunto de manifestaciones musicales de interés literario alejadas de los tópicos de consumo, surge algo después, a raíz del artículo «Ens calen cançons d’ara», publicado en 1959 por Lluís Serrahima (uno de los creadores de la Nova Cançó en catalán) en la revista *Germinàbit*, n.º 58 (enero), p. 15. El término, adaptado a la canción en lengua castellana, lo utiliza González Lucini, *op. cit.*, p. 25.

<sup>213</sup> Miquel Jurado, «Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo. Cantautor y poeta», *op. cit.*, p. 36.

<sup>214</sup> Según me asegura la viuda del poeta, Asunción Carandell, en conversación privada de octubre de 2017.

<sup>215</sup> Con este título escribirá Goytisolo un cuento para niños que, junto con otros tres, protagonizados por los personajes del poema, publicará la editorial Laia en 1983 (*El lobito bueno* y *El príncipe malo*) y 1984 (*La bruja hermosa* y *El pirata honrado*). Ya más recientemente, la editorial Edebé los ha publicado conjuntamente bajo el epígrafe *Cuentos para niños de José Agustín Goytisolo*, Barcelona,

Algunos días después, Goytisolo le entregará a Ibáñez unas cuartillas con el que va a ser el texto más famoso de cuantos escriba el poeta, «Palabras para Julia», poema en aquel momento inédito y que no aparecerá publicado en libro hasta el año 73, en el libro *Bajo tolerancia*. Según recuerda el músico, Goytisolo le dio el poema junto con «El lobito bueno» e «Historia conocida».<sup>216</sup> Por las mismas fechas, Ibáñez empieza también a trabajar en «Mala cabeza»,<sup>217</sup> que aunque no aparece en disco hasta su grabación de 2002, es otro de los poemas que el cantautor musicaliza en esta etapa. Como «Hombre de provecho», la composición la acababa de publicar Goytisolo en su último libro, *Algo sucede* (1968). Las razones por las que Paco Ibáñez no graba esta canción hasta después de la muerte del poeta, coincidiendo con la publicación del álbum *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, podrían estar relacionadas con la censura.<sup>218</sup> Sí aparecerán, en cambio, grabaciones de las otras cuatro canciones sobre poemas de Goytisolo en los trabajos de Ibáñez más inmediatos.

La primera en hacerlo será «Me lo decía mi abuelito», que se publica junto a «Es amarga la verdad (La pobreza)» en un sencillo editado en España en septiembre de 1968.<sup>219</sup> La canción la interpretará Ibáñez, junto a «Érase una vez», en un recital celebrado el día 4 de diciembre de ese mismo año en el Teatro de la Comedia de Madrid. El concierto, retransmitido en directo por Radio Popular (Radio Vida), será uno de los primeros en el que el público español podrá oír los poemas de Goytisolo en la voz de Ibáñez. No obstante, la grabación no aparecerá publicada hasta el año 2002. Lo hará en Francia, con el título de *Le concert historique de Paco Ibáñez au Teatro de la Comedia, Madrid, 1968*.<sup>220</sup>

A comienzos de 1969, en un momento en el que la música de Paco Ibáñez — convertido en símbolo de «la voz libre de España» desde su concierto en La

---

Edebé, 2003. También existe la versión en catalán, *Contes per a infants de José Agustín Goytisolo*, traducida por Asunción Carandell.

<sup>216</sup> «Recordando a Julia», en «Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo, el encuentro de dos voces en el teatro Borràs», *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1994, p. 37. El artículo se puede consultar en el Fondo Personal de la Cátedra (GoyP\_0663).

<sup>217</sup> Antonio Gómez, «Paco Ibáñez. La carpa, utopía y necesidad», *Memoria músico-festiva de un jubilado tocapelotas*. Disponible en: <<http://aplomez.blogspot.com/2013/04/paco-ibanez.html>> (23 de mayo de 2019).

<sup>218</sup> O lo que venía a ser lo mismo, con los problemas —como los que tuvo Luis Pastor con la Guardia Civil de Vallecas— que cantar el texto de Goytisolo podía acarrear. *Vid.* Rodolfo Serrano, «La venganza de Luis Pastor», *El País*, 9 de junio de 2000. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2000/06/09/madrid/960549870\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/06/09/madrid/960549870_850215.html)> (23 de mayo de 2019).

<sup>219</sup> Paco Ibáñez, *Me lo decía mi abuelito / Es amarga la verdad (La pobreza)*, Moshé-Naïm/Sonoplay, España, 1968.

<sup>220</sup> Paco Ibáñez, *Le concert historique de Paco Ibáñez au Teatro de la Comedia, Madrid, 1968*, EMEN–Moshé-naïm, 2002.



Sorbona— empieza a llegar a un amplísimo sector de público, el artista valenciano publica su tercer y último disco de la colección «La poésie espagnole de nos jours et de toujours»,<sup>221</sup> en el que canta poemas de Rafael Alberti, Luis Cernuda, León Felipe, Gloria Fuertes, Antonio Machado, José Ángel Valente, Jorge Manrique, Juan Ruiz «Arcipreste de Hita» y José Agustín Goytisolo. El álbum, ilustrado por Antonio Saura, abre la cara B con «Palabras para Julia», «Érase una vez» y «Me lo decía mi abuelito», tres textos que son una buena muestra de la variedad de tonos y temas que ya presentaba por entonces la poética goytisoliana.

## V

### PALABRAS PARA JULIA

Paco Ibáñez

Tú no puedes volver atrás  
porque la vida ya te empuja  
como un aullido interminable,  
interminable.

Te sentirás acorralada,  
te sentirás perdida o sola,  
tal vez querrás no haber nacido,  
no haber nacido.

Pero tú siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.

Un hombre solo, una mujer,  
así tomados de uno en uno,  
son como polvo, no son nada,  
no son nada.

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.

---

<sup>221</sup> Paco Ibáñez, *La poésie espagnole de nos jours et de toujours 3*, Polydor/Moshé-Naïm, Francia (1969). El disco se publicará en España a mediados del año siguiente, acompañado de un *single* promocional con «Palabras para Julia», que ya había adquirido cierta relevancia desde su grabación en Francia, y «Como tú», de León Felipe: Paco Ibáñez, *Como tú / Palabras para Julia*, Polydor, España (1970).

Otros esperan que resistas,  
que les ayude tu alegría,  
que les ayude tu canción  
entre sus canciones.

Nunca te entregues ni te apartes,  
junto al camino nunca digas  
no puedo más y aquí me quedo,  
y aquí me quedo.

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.

No sé decirte nada más,  
pero tú debes comprender  
que yo aún estoy en el camino,  
en el camino.

Pero tú siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.<sup>222</sup>

«Palabras para Julia» se convertirá prácticamente en un himno generacional durante la década de los 70. El poema trasciende en la voz de Ibáñez la exhortación de lo personal e intensifica el canto de esperanza y fraternidad universales contenido en sus versos. El arreglo de la letra lo hicieron el cantautor y Goytisolo conjuntamente.<sup>223</sup> La supresión de alguna estrofa, como es el caso de la segunda, en la que se apela explícitamente a la hija del poeta —a quien, recordémoslo, va dedicada la composición— («*Hija mía* es mejor vivir / con la alegría de los hombres / que llorar ante el muro ciego»),<sup>224</sup> y la reorganización a la que se somete el texto, responden sin duda a esa voluntad universalizadora del mensaje poético. En otros casos, la eliminación de una estrofa puede estar relacionada no solo con la necesidad de una cierta concisión, inherente desde luego al género lírico, sino también con los componentes rítmicos del verso; creemos que es lo que sucede con las estrofas cuarta: «Yo sé muy bien que te dirán / que la vida no tiene objeto / que es un asunto desgraciado»; séptima: «Pero yo cuando te hablo a ti / cuando te escribo estas

---

<sup>222</sup> Transcribimos aquí la letra íntegra de la canción de Ibáñez.

<sup>223</sup> Según me asegura Asunción Carandell en conversación privada de junio de 2019.

<sup>224</sup> La cursiva es nuestra.

palabras / pienso también en otros hombres»; o decimotercera («Por lo demás no hay elección / y este mundo tal como es / será todo tu patrimonio»), a mi juicio, menos afortunadas desde un punto de vista expresivo. Son estrofas además de una insistencia conceptual de índole negativa que redundan en ideas desarrolladas con mayor fuerza evocadora en otros fragmentos del poema. También se suprime la octava estrofa («Tu destino está en los demás / tu futuro es tu propia vida / tu dignidad es la de todos»), que contiene de forma sucinta los presupuestos generales de todo el texto, pero que está formada a partir de una estructura paralelística sin parangón con los restantes tercetos de la composición.

En la canción se modifica, por otra parte, el verso inicial del ritornelo: «Entonces siempre acuérdate», que en la primera y en la última repetición es sustituido por «Pero tú siempre acuérdate» —aunque se mantiene «Y siempre siempre acuérdate» en el estribillo final de algunas de las versiones del tema—. Con ello, la estructura de la canción pasa a ser completamente simétrica, con un ritornelo —cumbre climática de la composición— que aparece intercalado cada tres estrofas, cerrando además la pieza. La cohesión de esta estructura se ve asimismo reforzada por la reiteración, después del primer y tercer estribillo, de la duodécima estrofa del poema («La vida es bella tú verás / como a pesar de los pesares / tendrás amor tendrás amigos»), donde el pronombre personal de segunda persona ha sido sustituido por el adverbio «ya»: «La vida es bella ya verás». La repetición de esta estrofa, uno de los mayores aciertos, en mi opinión, de la musicalización de Ibáñez, le añade una gran emotividad al texto, especialmente si tenemos en cuenta el contraste que se produce entre el canto de vida contenido en estos versos y el aire de tristeza que envuelve en su conjunto a la canción.

Paco Ibáñez introduce algunos cambios más, como son la repetición de la estructura de subordinada en la séptima estrofa: «que les ayude tu canción / entre sus canciones», donde la segunda parte de la cláusula cierra el período de cuatro compases, siguiendo el mismo procedimiento que se lleva a cabo en las restantes estrofas a partir de la reiteración de alguna de las partes de los terceros versos del poema; o las variaciones en la penúltima estrofa, donde se suprime el imperativo inicial: «Perdóname», que queda compensado estructuralmente por la utilización en el segundo verso de la perífrasis «debes comprender», en lugar de la forma simple «comprende». Como en los casos anteriores, estas modificaciones inciden en la mayor adaptabilidad del verso a la melodía. Así, en este último caso, por ejemplo, se puede

observar cómo los cambios introducidos en la canción le permiten a Ibáñez cantar sobre una secuencia uniforme de eneasílabos de canción,<sup>225</sup> un tipo especial de versificación con un acento regular en la cuarta sílaba que, en este ejemplo en concreto, prepara como una honda la eclosión del último ritornelo:

4  
No sé decirte nada más,  
4  
pero tú debes comprender  
4  
que yo aún estoy en el camino,  
4  
en el camino.

Este es, de hecho, el ritmo que se mantiene a lo largo de toda la composición; son pocas las excepciones: el primer verso: «Tú no puedes volver atrás», un eneasílabo mixto b) que no se ve afectado por el cambio de acento a la tercera sílaba,<sup>226</sup> puesto que las dos sílabas precedentes están en anacrusa; el verso vigésimo de la canción: «no son nada», un tetrasílabo con la sílaba fuerte también en tercera pero que, como los restantes últimos versos de cada secuencia, se ve afectado por la interpretación *ad libitum* de los finales de estrofa, minimizándose el efecto del cambio acentual; y el vigésimo octavo verso: «entre sus canciones», con el acento en la quinta sílaba y que está en el mismo contexto que el ejemplo anterior. Es precisamente esta alteración en el tempo en el final de la unidad estrófica la que le confiere a la canción un cierto carácter cíclico, solo modificado, desde un punto de vista armónico, por el cambio de tono en los estribillos. Recordemos ahora el poema en su totalidad, tal y como Goytisolo lo publica en *Palabras para Julia y otras canciones* (1980):

Tú no puedes volver atrás  
porque la vida ya te empuja  
como un aullido interminable.

Hija mía es mejor vivir  
con la alegría de los hombres  
que llorar ante el muro ciego.

Te sentirás acorralada  
te sentirás perdida o sola  
tal vez querrás no haber nacido.

Yo sé muy bien que te dirán

---

<sup>225</sup> Se sigue aquí la nomenclatura propuesta por Miguel Antonio Caro para este tipo de verso con acento regular en la cuarta sílaba, además del obligado en octava. *Vid.* José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2016, p. 152.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 153. De nuevo se sigue a Antonio Caro para definir este tipo de eneasílabo, acentuado en tercera y octava sílabas, pero que ocasionalmente presenta un tercer acento en sexta sílaba.

que la vida no tiene objeto  
que es un asunto desgraciado.  
Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti como ahora pienso.  
Un hombre sólo una mujer  
así tomados de uno en uno  
son como polvo no son nada.  
Pero yo cuando te hablo a ti  
cuando te escribo estas palabras  
pienso también en otros hombres.  
Tu destino está en los demás  
tu futuro es tu propia vida  
tu dignidad es la de todos.  
Otros esperan que resistas  
que les ayude tu alegría  
tu canción entre sus canciones.  
Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti como ahora pienso.  
Nunca te entregues ni te apartes  
junto al camino nunca digas  
no puedo más y aquí me quedo.  
La vida es bella tú verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amor tendrás amigos.  
Por lo demás no hay elección  
y este mundo tal como es  
será todo tu patrimonio.  
Perdóname no sé decirte  
nada más pero tú comprende  
que yo aún estoy en el camino.  
Y siempre siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti como ahora pienso.

El poema es un canto de amor a la vida, a la comunión entre los hombres, a la heroica lucha cotidiana contra el tiempo. La exhortación al lector y la autorreferencialidad expresada en los estribillos («Entonces siempre acuérdate / de lo que un día yo escribí / pensando en ti como ahora pienso») nos dejan entrever ese didactismo comprometido del que Goytisolo hace gala también en otras composiciones suyas.<sup>227</sup> Pero aquí la exégesis trasciende de lo personal —del mensaje

---

<sup>227</sup> Vid. Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., pp. 84-85.

que tiene como única destinataria a Julia— a lo colectivo —ese tú en el que nos englobamos todos—, se universaliza; especialmente en la canción, donde, como ya señalábamos, se eliminan algunas estrofas clave en este sentido, como la segunda. El «aullido interminable» con el que «la vida ya te empuja» en los primeros versos se mueve en un plano imaginario que nos remite ineludiblemente a la representación goytisoliana del lobo. En este sentido, la imagen se revela desnuda de toda malicia preconcebida, revistiéndose de esa esencia originaria, cuasi uterina, próxima al alumbramiento mismo de la consciencia vital (el empujón de la vida, qué es sino un nacer a la luz misma del mundo a través de esa especie de cervix en el que se convierte la imagen visionaria del «aullido interminable»), que impele al individuo a asumir su destino, como parte de un todo comunal —pues «tu dignidad es la de todos»—. Porque pese a todas las dificultades y contradicciones, «la vida es bella», porque el amor y la amistad le dan sentido a la existencia humana: «tendrás amor tendrás amigos», y porque «no hay elección / y este mundo tal como es / será todo tu patrimonio».

La ausencia de rima a final de verso queda compensada en la canción por el uso de la anáfora: «*Te sentirás acorralada, / te sentirás perdida o sola*», «*que les ayude tu alegría / que les ayude tu canción*»; por las reiteraciones léxicas y fónicas: «*te sentirás... te sentirás... tal vez querrás...*», «*...yo escribí / pensando en ti, pensando en ti*», «*...ya verás / como a pesar... tendrás amigos, tendrás amor, / tendrás amigos*», «*Un hombre solo... son como polvo...*», «*La vida es bella, ya verás... No sé decirte nada más*»; por los paralelismos estructurales: «*...que resistas, / que les ayude tu alegría, / que les ayude tu canción*», «*Nunca te entregues ni te apartes, / junto al camino nunca digas*»; y por las repeticiones a final de estrofa, que ajustan el poema a la estructura de cuatro compases. En algunos casos son recursos que ya hallamos en el texto original, pero en muchos otros vienen motivados por las modificaciones introducidas por Ibáñez en la canción, que inciden sustancialmente en la musicalidad del texto.

«Palabras para Julia» es, a día de hoy, la composición más popular del repertorio del cantautor. Solo hace falta acudir a las grandes plataformas musicales de nuestro tiempo —póngase por caso Spotify— para cerciorarse de ello. Además de seguirla tocando en sus recitales en directo, Paco Ibáñez no ha dejado de grabarla. Es una de las piezas que interpretará, junto a «Me queda la palabra», de Blas de Otero, en el Concierto por los Pueblos Indígenas —un proyecto en el que habían estado

involucrados, al lado del propio José Agustín Goytisolo, otros muchos artistas e intelectuales, como Luis Eduardo Aute, Joaquín Sabina, Georges Moustaki, o el juez Garzón, por solo mencionar unos pocos—; del recital, surge el álbum homónimo *Concierto por los pueblos indígenas de Colombia*.<sup>228</sup> La canción está también incluida en el disco de homenaje a Goytisolo que Ibáñez grabará en 2002, del que nos ocuparemos por extenso llegado el momento.

## VI

### ÉRASE UNA VEZ

Paco Ibáñez

Bien distinto es el tratamiento que Paco Ibáñez le da a la segunda de las composiciones de Goytisolo que aparece en el disco, «Érase una vez»,<sup>229</sup> en donde la letra sigue textualmente el poema tal y como se edita a partir de su publicación en *Años decisivos* (1961):

Érase una vez  
un lobito bueno  
al que maltrataban  
todos los corderos.

Érase una vez  
un lobito bueno  
al que maltrataban  
todos los corderos.

Y había también  
un príncipe malo  
una bruja hermosa  
y un pirata honrado.

Y había también  
un príncipe malo  
una bruja hermosa  
y un pirata honrado.

Todas estas cosas  
había una vez.

---

<sup>228</sup> Paco Ibáñez, «Palabras para Julia», en VV. AA. *Concierto por los pueblos indígenas de Colombia*, Fonomusic, 1994.

<sup>229</sup> Según me explica Asunción Carandell, el poema ya lo había musicalizado hacia 1959 o 1960 Joan Carandell, suegro del poeta. La canción se titulaba «¡Ay pobre José!» y añadía una estrofa introductoria que decía: «Ay pobre José / que él no lo sabía / (él no lo sabía) Ay pobre José / que el mundo iba al revés». El manuscrito del primer borrador del poema, en el que aparece reproducida esta primera estrofa que después desaparece de la versión definitiva, se conserva en el Fondo Personal del poeta (Goy\_0219).

Cuando yo soñaba  
un mundo al revés.

Todas estas cosas  
había una vez.  
Cuando yo soñaba  
un mundo al revés.

Al tratarse de un breve poema en hexasílabos,<sup>230</sup> Ibáñez opta por duplicar cada una de las tres estrofas de la composición, separándolas entre sí mediante un calderón que suspende momentáneamente el compás al final de cada una de las secuencias. El procedimiento, en este sentido, no difiere en mucho del utilizado en «Palabras para Julia», aunque respetándose aquí la linealidad del poema, indisoluble de su compendiosa naturaleza cuentística. La canción traspasará fronteras y será cantada en numerosas escuelas de Sudamérica como si de una melodía popular se tratara. Tal y como el cantautor recuerda:

Me sucedió en Cuba. Estaba con un grupo de niños de un colegio y les pedí que me cantaran las canciones que cantaban en el recreo. La primera no la conocía, pero después cantaron “El lobito bueno” y, por supuesto, no sabían quién la había escrito.<sup>231</sup>

El texto, que se inicia con una fórmula característica del cuento tradicional («Érase una vez»), presenta a unos personajes cuyos rasgos más representativos han sido modificados, invirtiéndose el tópico: si el lobo se singulariza tradicionalmente por su fiereza, aquí lo hace por su bondad —acentuada además por el diminutivo: «lobito»—; si el príncipe lo debería hacer por su benevolencia, aquí lo hace por su maldad; si la bruja por su fealdad, aquí por su belleza; si el pirata por su perfidia, en el poema por su honradez. Tras la aparente ingenuidad de una canción infantil se esconde, pues, la visión de un mundo en el que las versiones oficiales se desmoronan y en donde la ensoñación del poeta, inoculador de conciencias, corre el velo de lo ignoto, de lo no aparente. Un mundo, en definitiva, trasunto del de la España represora que le tocó vivir a José Agustín Goytisolo.

En la composición, el ritmo del verso corto y la rima asonante en los versos pares son elementos suficientes para conferirle al texto la forma de canción. La lectura

---

<sup>230</sup> El hexasílabo es, después del octosílabo, el verso más frecuente de la lírica popular. En este caso, el poema utiliza hexasílabos polirrítmicos, en los que se combina el ritmo dactílico, con el acento en la segunda y quinta sílabas, con el trocaico, más propio de la poesía culta y que acentúa las sílabas impares exclusivamente.

<sup>231</sup> Miquel Jurado, «Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo. Cantautor y poeta», *op. cit.*, p. 36.



ingenua y pueril actúa además como acicate de la interpretación simbólica del poema, especialmente en la composición de Ibáñez, donde la melodía, deliberadamente simple y uniforme, y conclusiva en la parte final de cada estrofa, le confiere a la pieza esa reflexividad estética suscitada siempre por la pausa. Y la repetición de las estrofas enfatiza aún más si cabe el recurso. De manera que la canción parece nacer y morir en cada una de sus repeticiones. Solo el *accelerando* de las últimas dos estrofas, con su carácter conclusivo, rompe la pauta. Su ritmo animoso está alentado por la rima oxítone en el segundo y cuarto versos: «había una vez... un mundo al revés», la cual contribuye sin duda a estimular el cambio de cadencia. El primero de los dos versos, marcado además por la epífora con respecto al inicio del poema, que ayuda a darle un aspecto cíclico a la pieza.

Con todo, no es de extrañar que «El lobito bueno» de Goytisolo se haya convertido en uno de sus poemas más cantados por el público, máxime en muchos de los finales de concierto del cantautor valenciano, donde la composición es interpretada a coro por un tropel de voces anónimas que parecen habérsela hecho suya. La sencillez del texto, basada en su recursividad, y su intensa calidad lírica lo convierten en una canción inolvidable que mantiene el sabor añejo de las antiguas tonadas populares; esas que, con el tiempo, todo el mundo seguirá cantando, aun no sabiendo quién las escribió.<sup>232</sup>

## VII

### ME LO DECÍA MI ABUELITO

Paco Ibáñez

En «Me lo decía mi abuelito» se evidencia la crítica a los valores de una sociedad burguesa, despersonalizada e hipócrita, en la que el artista no encuentra su lugar y contra la que constantemente se rebela. El poema es el último de los tres textos del barcelonés que Ibáñez canta en su álbum de 1969. El cantautor apenas si modifica el

---

<sup>232</sup> Véase el interesante artículo de Antoni Rossell: «Paco Ibáñez: de la literatura i la seva música (de la teoria a la práctica)». Disponible en: *ARC*, «Història de la literatura cantada: Paco Ibáñez», pp. 7-9, <apliense.xtec.cat/arc/node/30144>, en el que se analiza la eficiencia en la transmisión de los textos poéticos de las melodías de Ibáñez. Rossell destaca el perfecto control prosódico que tiene el músico valenciano del poema a la hora de ponerle música, «en una aplicació sistemàtica tant de les melodies com dels ritmes». «El lobito bueno» y «Me lo decía mi abuelito» resultan, en este sentido, textos paradigmáticos.

texto publicado por Goytisolo en *Algo sucede*: después del cambio de título del poema —que, recordémoslo, en su primera edición es «Hombre de provecho»—, la adición de un estribillo después del verso doce es el cambio más destacado; y solo cabrá añadir las reiteraciones del último verso.<sup>233</sup> Paco Ibáñez recurre así a una estructura pareja a la de «Palabras para Julia», donde el ritornelo aparece cada tres estrofas, aunque con la particularidad de que aquí, como en el poema, este no solo cierra la composición, sino que también la abre. Ibáñez potencia además el papel de este estribillo cantándolo por dos veces en cada ocasión, lo cual contribuye sin duda a remarcar el componente irónico:

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo olvidaba muchas más.

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo olvidaba muchas más.

Trabaja, niño, no te pienses  
que sin dinero vivirás,  
junta el esfuerzo y el ahorro,  
ábrete paso, ya verás

como la vida te depara  
buenos momentos. Te alzarás  
sobre los pobres y mezquinos  
que no han sabido descollar.

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo olvidaba muchas más.

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo olvidaba muchas más.

La vida es lucha despiadada,  
nadie te ayuda así, nomás,  
y si tú solo no adelantas  
te irán dejando atrás, atrás.

Anda, muchacho, dale duro,  
la tierra toda, el sol y el mar  
son para aquellos que han sabido  
sentarse sobre los demás...

---

<sup>233</sup> Los cambios de título y estructura se incorporan a la edición de *Palabras para Julia y otras canciones* (1980).

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo he olvidado siempre más.

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo he olvidado siempre más,  
y lo he olvidado siempre más.

Tanto en *Palabras para Julia y otras canciones* (1980) como en su reedición, *Palabras para Julia* (1990), Goytisolo reproduce el texto de la canción, llegando incluso a adoptar el título. Finalmente, no obstante, el poema acabará formando parte de la edición definitiva de *Algo sucede* (1996), donde vuelve a aparecer bajo el epígrafe primero. También como «Palabras para Julia», «Me lo decía mi abuelito» es un poema escrito en eneasílabos de canción. Aunque esta vez, junto al característico ritmo acentual de este tipo de versificación, que lleva los acentos en cuarta y octava sílabas, encontramos también la rima asonante aguda en *á* de los versos pares, una de las más frecuentes de la poesía popular del medievo. Estamos, pues, ante un texto que, como el mismo Paco Ibáñez llegó a reconocer, es eminentemente lírico. Los encabalgamientos, en algún caso abruptos, de la segunda y tercera estrofas, escrupulosamente respetados por el cantautor, dan buena muestra de hasta qué punto el ritmo de los versos impera. Con ellos, Ibáñez compone una canción —«tal vez una de las más subversivas que existen en el mundo», según palabras del propio rapsoda—<sup>234</sup> vibrante y conmovedora. No es de extrañar, en este sentido, que Goytisolo exigiera que las canciones que después se han hecho con estos mismos textos fueran siempre con la música del cantautor valenciano, porque, como el mismo autor decía, «él nunca ha desvirtuado un poema».<sup>235</sup> Reproducimos a continuación el texto de la primera edición de «Hombre de provecho», que es en definitiva el que dio pie a la canción de Ibáñez:

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo olvidaba muchas más.

Trabaja, niño, no te pienses  
que sin dinero vivirás,  
junta el esfuerzo y el ahorro,

---

<sup>234</sup> Con esta frase presenta la canción en algunos de sus conciertos.

<sup>235</sup> Miquel Jurado, «Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo. Cantautor y poeta», *op. cit.*, p. 36.

ábrete paso, ya verás  
como la vida te depara  
buenos momentos. Te alzarás  
sobre los pobres y mezquinos  
que no han sabido descollar.  
La vida es lucha despiadada,  
nadie te ayuda así, nomás,  
y si tú solo no adelantas  
te irán dejando atrás, atrás.  
Anda, muchacho, dale duro,  
la tierra toda, el sol y el mar  
son para aquellos que han sabido  
sentarse sobre los demás...  
Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo he olvidado siempre más.

La anáfora, los paralelismos sintácticos y los diversos trueques en las formas verbales de la primera estrofa, convertida en estribillo, estructuran el marco sobre el que se desarrolla el discurso aleccionador del padre y del abuelo del niño en las restantes estrofas del poema. Se produce, en este sentido, un didactismo a la inversa, favorecido y aguzado por la ironía que recorre de arriba abajo todo el texto. De la tercera persona del singular de los dos primeros versos, se pasa a la tercera persona del plural en el tercero mediante el proceso anafórico que rige estos tres primeros versos. En el cuarto, la primera persona repliega y disuelve, con ese giro irónico que introduce el verbo «olvidar»: «lo olvidaba», la conminación expresada en los tres versos anteriores. El paralelismo que se establece, además, entre el tercer y el cuarto verso («me lo dijeron *muchas* veces / y lo olvidaba *muchas* más»), con esa reiteración del adjetivo «muchas», intensifica sin duda el contraste. Con todo, se pone ya de manifiesto la postura insobornable del sujeto poético, que no atiende a los consejos de sus mayores, portavoces a ultranza de los valores de una clase burguesa —aunque en el poema se hace extensible a cualquier otro estrato social— cuyas prerrogativas, fundadas en el orden establecido y consuetudinario, se erigen sobre el precepto de la ley del más fuerte.

La primera estrofa nos mantiene, no obstante, a la expectativa. A partir del imperativo que abre la segunda estrofa, con un verso perfectamente bimembre, flanqueado por dos verbos: «Trabaja, niño, no te pienses», se desarrolla la exhortación sobre la que se articulan los siguientes versos del poema. En la canción, las pausas

internas que hallamos a lo largo de estas cuatro estrofas se diluyen y, lejos de resentirse, el texto crece. No solo pasa con la de ese primer verso de la segunda estrofa, que situaríamos después de la quinta sílaba, sino también con las siguientes: con la del verso cuarto de la segunda estrofa, de nuevo bimembre («ábrete paso, ya verás»); con la del segundo verso de la tercera estrofa, de donde desaparece el punto y seguido («buenos momentos. Te alzarás»); con las del segundo y cuarto verso de la cuarta estrofa («nadie te ayuda así, nomás» y «te irán dejando atrás, atrás»); y con las de los dos primeros versos de la quinta («Anda, muchacho, dale duro / la tierra toda, el sol y el mar»). En todos estos casos, las pausas en posición interior de verso apenas si se perciben. El verso se impone, por tanto, a la sintaxis, difuminándose en parte, como resultado, el efecto esperado en los encabalgamientos.

Las diferentes formas de imperativo: «Trabaja», «no te pienses», «junta», «ábrete», «ya verás», «Te alzarás», «Anda» y «dale» sostienen la urdimbre rítmica y sintáctica, que gira en torno a ellas. Fijémonos cómo en la cuarta estrofa, la ausencia de estas formas verbales queda compensada por la asonancia entre el primer y tercer versos («La vida es lucha *despiadada*... y si tú solo no *adelantas*»), y cómo la rima se construye —sobre la reiteración *á-a*— en consonancia con la de los versos pares. Al llegar a la penúltima estrofa, de nuevo se revela —como ya hemos observado en algunas composiciones y como seguiremos viendo con muchas otras— la simetría cuasi arquitectónica de la poesía de Goytisolo, con un primer verso que, como en el caso de la segunda estrofa, aparece otra vez espetado por el apelativo, que lo divide en dos: «Anda, *muchacho*, dale duro». Ambas estrofas, la segunda y la quinta, flanqueadas por los dos estribillos, abriendo y cerrando el poema como un manto especular que se despliega en armonioso equilibrio.

## VIII

### CUBA QUÉ LINDA ES CUBA Paco Ibáñez

En el verano de 1969 poeta y cantante coinciden en Cuba. Una noche, acompañado de Paco Ibáñez, Goytisolo escribe al alimón con él «Cuba qué linda es

Cuba»,<sup>236</sup> en clara alusión a la popular canción cubana compuesta en 1959 por Eduardo Saborit, en cuyo estribillo se dice: «¡Cuba, qué linda es Cuba, / quien la defiende la quiere más!». El poema lo publicará Goytisolo, aunque con otro título, «Qué linda es Pepa», en el apartado «III. Canciones olvidadas» de su poemario *Del tiempo y del olvido* (1977), y tres años más tarde en *Palabras para Julia y otras canciones*, con una única modificación: la del verso décimo, donde sustituye «estrepitosamente» por «esplendorosamente». El texto será uno de los musicados por Ibáñez. No existe, no obstante, grabación alguna de esta canción, que es aún, a día de hoy, uno de los temas inéditos del cantautor.

El poema es una combinación de seis cuartetas asonantadas, donde los versos heptasilábicos alternan con versos pentasilábicos o, excepcionalmente, tetrasilábicos: este es el caso de los versos 8 y 24 («de Michelle»). El carácter popular de este metro vuelve a darle forma a la sátira. En el poema, la Cuba del erotismo, encarnada en «una mulata que / le dicen Pepa», símbolo de un anhelo de fusión, de raíz romántica, entre el deseo carnal y la muerte, se contrapone al París amenazante y críptico de Michelle:

Yo deseo morir  
en Cuba entre las piernas  
de una mulata que  
le dicen Pepa

y más nunca a París  
quisiera yo volver  
por miedo a los cuchillos  
de Michelle.

Pero estoy vivo y meo  
estrepitosamente  
la sucia boca de un  
montón de gente

y haré mil cosas feas  
cuando ya esté aburrido  
de tanto fantasmón  
y tanto ruido.

Mas temo no volver  
ni a Cuba ni a las piernas  
de la mulata  
María Josefa

y morir en París  
en un cuarto de hotel  
y en el pecho un cuchillo

---

<sup>236</sup> De esta primera versión se conserva una copia manuscrita en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (Goy\_0282).

de Michelle.<sup>237</sup>

A finales de año, el 2 de diciembre de 1969, tiene lugar en el Olympia parisino el que será el concierto más recordado de Paco Ibáñez, al que la prensa francesa del momento llama afectuosamente «el español de Aubervilliers». La memorable velada, de una fuerte carga reivindicativa, quedará recogida en un álbum doble que verá la luz a principios del año siguiente.<sup>238</sup> Durante la segunda parte del recital, el cantautor interpreta las tres canciones de Goytisolo que ya habían aparecido grabadas en su disco anterior: «Palabras para Julia», «Érase una vez» y «Me lo decía mi abuelito». En el caso de «Palabras para Julia», Ibáñez opta por presentar una versión reducida del tema en la que, de las doce estrofas iniciales, se pasa a nueve.<sup>239</sup> El que el poema permita múltiples estructuras, con alteración incluso en el orden de las estrofas, y aun así siga manteniendo toda su fuerza expresiva, nos revela la gran ductilidad del texto. Y esta es una de las características que, sin duda, mejor sabe explorar Ibáñez en sus diferentes adaptaciones.

La colaboración entre ambos artistas durante este primer período de relaciones es habitual, y no solo en el terreno profesional, también en el personal. La buena amistad que los une propicia incluso que Goytisolo vuelva a ejercer como abogado defensor. Será una de las pocas veces en las que lo haga. El motivo: los problemas del cantautor con la justicia española tras un concierto celebrado el 3 de diciembre de 1970 en el

---

<sup>237</sup> Reproducimos, en este caso, la primera versión del poema: José Agustín Goytisolo, *Del tiempo y del olvido*, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 68-69.

<sup>238</sup> Paco Ibáñez, *Paco Ibáñez a l'Olympia*, Polydor, incluido en la serie «Les uns par les autres» (1970).

<sup>239</sup> Paco Ibáñez mantiene la estructura de su primera versión hasta el segundo estribillo. A partir de ahí, y hasta el final de la canción, solo conserva tres de las estrofas:

Nunca te entregues ni te apartes,  
junto al camino nunca digas  
no puedo más y aquí me quedo,  
y aquí me quedo.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti,  
como ahora pienso.

Esta estructura la mantiene el cantautor en las sucesivas grabaciones del tema, incluida la del disco de 2002 en homenaje al poeta, y es la que también siguen la mayoría de las versiones de otros músicos que surgen a partir de la propuesta de Ibáñez.

Théâtre de la Commune d'Aubervilliers en solidaridad con los detenidos por el proceso de Burgos. El hecho pone nuevamente de manifiesto el carácter inconformista y combativo del poeta, su compromiso activo con la defensa de las libertades, y es un claro ejemplo de esa plena identificación entre vida y obra. A pesar de los esfuerzos de Goytisolo, el gobierno español acabará incluyendo a Paco Ibáñez en su larga lista de censurados, y la prohibición de cualquier actuación suya en España lo llevará a establecerse de nuevo en París.

## IX

### HISTORIA CONOCIDA

Paco Ibáñez

El último de los poemas que Ibáñez musicaliza y graba de Goytisolo durante estos años es «Historia conocida». La composición, un homenaje a Miguel Hernández que encierra un canto de esperanza y el anhelo de libertad ante un Régimen dictatorial que parece no llegar nunca a su fin, la estrena los días 1, 2 y 3 de junio de 1971 en el Palais des Sports parisino delante de cinco mil personas, en un concierto en el que participará también el equilibrista Philippe Petit y François Rabbath, que acompañará a Ibáñez al contrabajo.<sup>240</sup> Durante los tres días de recitales el músico también interpretará, junto al poema dedicado al escritor de Orihuela, las otras tres canciones de Goytisolo. Ese año su repertorio correrá por medio mundo, y especialmente por Latinoamérica: Argentina, Uruguay, Colombia, Perú, México, Venezuela y Chile, donde ofrecerá conciertos multitudinarios. Es para la promoción de estos conciertos que se editará en Uruguay un sencillo titulado *Del Olympia al Palais des Sports* en el que «Historia conocida» aparece junto a otras tres canciones: «Soldadito boliviano», «A galopar» y «Esperanza».<sup>241</sup> A esta serie de recitales por tierras americanas pertenece *Le concert memorable de Paco Ibáñez au Teatro Opera, Buenos Aires, 1971*, un álbum editado en 2002 donde Ibáñez interpreta en directo, además de «Historia conocida», las canciones «Me lo decía mi abuelito» y «Palabras para

---

<sup>240</sup> Goytisolo presenciará el concierto *in situ*. Véase, en este sentido, la nota que recibe de Paco Ibáñez (GoyC\_2150, Fondo personal JAG de la UAB). El recital del día 1 será, además, retransmitido en directo por radio France Inter a más de un millón de radioyentes.

<sup>241</sup> Paco Ibáñez, *Del Olympia al Palais des Sports*, Ayuí-Tacuabé, 1971.



Julia».<sup>242</sup>

«Historia conocida» presenta un esquema métrico que, sin serlo, tiene algo de silva arromanzada: mantiene la rima asonante *á-o* en los versos pares y la combinación de versos endecasílabos y heptasílabos solo se ve modificada por la introducción de un eneasílabo en el verso 14 del poema: «como nosotros, esperando», siguiendo el patrón de muchas otras silvas asonantadas que intercalan en la secuencia distintos versos de número impar de sílabas. Sin embargo, la estructura en estrofas simétricas del poema lo aleja de esta combinación estrófica y lo acerca a la canción. Ibáñez introduce, además, algunas repeticiones en el texto que amplían de forma sustancial cada una de las cuatro estrofas iniciales del poema y que contribuyen definitivamente a darle un carácter más lírico a la composición:

Hace tiempo hubo un hombre entre nosotros,  
hubo un hombre alegre, iluminado,  
que amó, vivió y cantaba hasta la muerte  
libre como los pájaros,  
que vivió y cantaba hasta la muerte  
libre como los pájaros.

Es una historia conocida, amigos,  
amigos, todos la recordamos,  
viento del pueblo se perdió en el pueblo,  
pero no ha terminado,  
viento del pueblo se perdió en el pueblo,  
pero no ha terminado.

¡Qué bonito sería!  
¡Qué bonito sería!  
de nacer, escribir,  
morir desamparado.  
Se estudian sus poemas, se le cita,  
y a otra cosa, muchachos,  
se estudian sus poemas, se le cita,  
y a otra cosa, muchachos.

Pero su nombre continúa, sigue,  
sigue, como nosotros, esperando,  
el día en que este asunto, y otros muchos,  
se den por terminados,  
el día en que este asunto, y otros muchos,  
se den por terminados.

Junto a la asonancia de los versos pares hallamos algunas rimas dispersas: entre «alegre» y «muerte», entre «conocida» —esta algo alejada—, «sería» y «cita»; o la que se da en la segunda parte del poema entre «escribe» y «sigue», pero que aquí en

---

<sup>242</sup> Paco Ibáñez, *Le concert memorable de Paco Ibáñez au Teatro Opera, Buenos Aires, 1971*, EMEN-Moshé-naïm, 2002.

la canción desaparece por efecto de la conversión de las formas de presente de la tercera estrofa: «nace, escribe / muere» en infinitivos. La repetición, a modo de bis, es sistemática en los dos últimos versos de cada estrofa, con la particularidad de que en la del tercer verso se elide el verbo «amó»; la reiteración también se da parcialmente en los primeros dos versos: así, en el segundo verso de la primera estrofa se vuelve a repetir «hubo un hombre»; en el segundo verso de la segunda estrofa se hace lo propio con «amigos»; y lo mismo sucede con la exclamativa «¡Qué bonito sería!» de la tercera estrofa y con el verbo «sigue» de la cuarta y última. A todo ello cabe añadir el cambio de formas verbales de la tercera estrofa, del presente de indicativo al infinitivo, con esa inclusión además de la preposición «de» entre el verbo conjugado y la forma impersonal: «de nacer, escribir», uno de tantos vicios lingüísticos del habla que, en este caso, acerca aún más el texto al ámbito de la oralidad.

Con todo, la canción mantiene la combinación entre versos endecasílabos y versos heptasílabos. La única irregularidad la cumple el verso segundo de la segunda estrofa: «amigos, todos la recordamos», que es el resultado, por anadiplosis, de la conversión de un verso de siete sílabas en uno de diez. En todas las estrofas, el segundo verso sufre un efecto parecido de asimilación al primero, puesto que ambos están sometidos a un mismo ámbito armónico. Los cambios recaen invariablemente sobre la última sílaba tónica de los versos pares, manteniéndose un sistema harmónico trimembre a lo largo de toda la parte cantada, y de ahí la repetición de los dos últimos versos de cada estrofa. En suma, las estrofas se articulan en tres bloques de dos versos cada uno —en consonancia con las tres repeticiones del patrón de guitarra de la parte instrumental— y, como sucede con otras canciones como «El lobito bueno», a partir, por tanto, de una misma estructura armónica que se repite. He aquí el poema en su primera edición, publicada en *Años decisivos* (1961), donde aparece incorporado a la Sección III: «Hacia la vida» de *Claridad*:

Hace tiempo hubo un hombre, entre nosotros,  
alegre, iluminado,  
que amó, vivió y cantaba hasta la muerte,  
libre como los pájaros.

Es una historia conocida, amigos,  
todos la recordamos;  
—viento del pueblo, se perdió en el pueblo—  
pero no ha terminado.

¡Qué bonito sería! Nace, escribe  
muere desamparado.

Se estudian sus poemas, se le cita,  
y a otra cosa, muchachos.

Pero su nombre continúa, sigue,  
como nosotros, esperando,  
el día en que este asunto, y otros muchos,  
se den por terminados.

No insistiremos en las referencias implícitas a Miguel Hernández; ya las señaló en su día Carme Riera: aparecen tanto en el verso «viento del pueblo, se perdió en el pueblo», que alude a la conocida composición del poeta orihuelense («Viento del pueblo»), como en la comparación con los pájaros y su canto libre, que nos remite al verso de Hernández «Moriré como el pájaro: cantando». Tampoco en los ecos que hallamos de Blas de Otero en el verso tercero.<sup>243</sup> Las alusiones al poeta de Orihuela se enmascararon sin duda por temor a una censura implacable en todo lo concerniente a su persona.

La apelación, constante en el poema, a un auditorio plural, sirve de engarce entre las diferentes estrofas: «entre nosotros», «...amigos, / todos la recordamos», «como nosotros, esperando»; incluso mediante la referencia irónica de la tercera estrofa («y a otra cosa, muchachos»), en la que el poema se imbuje de la ingenuidad de ese sistema opresor —el de la dictadura— que deseaba relegar la figura de Hernández a un segundo plano para que en el futuro su nombre y su ejemplo fueran olvidados: y de ahí la inclusión de fruslerías («¡Qué bonito sería!») o de frases hechas («y a otra cosa, muchachos») en la estrofa. Al igual que en el segundo verso de la primera estrofa: «alegre, iluminado», el uso aquí del asíndeton («...Nace, escribe / muere desamparado») contribuye a ralentizar el ritmo versal. A ello hay que sumar la recurrencia de las pausas internas, que repercuten igualmente en la elección de una cadencia lenta y acompasada para la melodía de la canción.<sup>244</sup> Se produce además un paralelismo evidente entre el verso anteriormente señalado y el tercer verso de la primera estrofa («que amó, vivió y cantaba hasta la muerte»), con una acumulación de verbos —hasta tres consecutivos— que pone de relieve el contraste entre la visión espiritualizada o elevada del poeta, de ese «hombre, entre nosotros» que, lleno de amor y de vitalidad, «cantaba hasta la muerte», y esa otra visión más farisea que —y aquí es donde el sujeto poético se ampara en el recurso irónico— simplifica su

---

<sup>243</sup> Vid. Carme Riera, *Hay veneno y jazmín...*, op. cit., pp. 158-159.

<sup>244</sup> Fijémonos que este tempo acompasado no es una característica exclusiva de la canción de Ibáñez, sino que también se da en la otra composición emblemática escrita sobre el mismo poema, la de Serrat, a la que más adelante nos referiremos.

existencia al nacimiento, la escritura y, finalmente, la muerte en el más absoluto desamparo carcelario.<sup>245</sup>

## X

### NANA PARA ALICIA / LA BERCEUSE DE JULIA

Paco Ibáñez

A finales de junio de 1971 José Agustín Goytisolo se encuentra en París. El poeta, que está colaborando con Paco Ibáñez en la traducción al castellano de las canciones de Brassens, se ve sorprendido por la enorme popularidad que ha adquirido en la capital francesa «Palabras para Julia». Así se lo hace saber por carta a su hija Julia:

Julia, aquí lo de tu canción es un lío, la canta medio París, es espantoso. Menos mal que tuvimos la idea de que la nana fuese para Alicia. A ella, aunque no dice nada nunca, le ha gustado. Paco le quiere poner otra música, dice que la que tenía no era de nana. La canción Historia conocida la pasan en grabación en color por la T.V.F.<sup>246</sup>

En su misiva, escrita en un díptico humorístico de Dorchy, José Agustín Goytisolo le refiere a Julia una nana que debía ir dedicada a ella y que finalmente había decidido regalar a Alicia —refiriéndose a Alicia Ibáñez, la hija del músico, que tendría unos cuatro años de edad por aquel entonces—. También le comenta que Ibáñez trabaja en el texto para encontrarle una música más adecuada a la letra. El poema se lo transcribe Goytisolo a su hija en el reverso de la hoja. El título es «Nana para Alicia»:

Los niños van por la hierba  
las niñas van por el aire.  
Por el sueño ná  
por el sueño nadie, nadie.  
Por el sueño ná  
por el sueño nadie, nadie.  
Los niños van por la orilla

---

<sup>245</sup> La misma Carme Riera ya señalaba la equivalencia que se puede establecer entre «desamparado» y «encarcelado», en *Hay veneno y jazmín...*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>246</sup> Carta manuscrita de José Agustín Goytisolo a Julia Goytisolo del 25 de junio de 1971, en el Fondo Personal JAG (GoyC\_3753). *Vid.*, en este sentido, la entrevista que en 1990 apareció publicada en el diario *El Mundo* en conmemoración del 25 aniversario de la composición de «Palabras para Julia», en la que tanto Goytisolo como su hija recordaban la gran repercusión mediática que en su día tuvo la canción de Ibáñez: Alex Salmon, «25 años de “Palabras para Julia”», *El Mundo*, 28 de noviembre de 1990, p. 35.

las niñas van por el agua.  
Por el sueño ná  
por el sueño nada, nada.  
Por el sueño ná  
por el sueño nada, nada.

Los niños van por los mares  
las niñas van por las islas.  
Por el sueño Ali  
por el sueño Alicia, Alicia.  
Por el sueño Ali  
por el sueño Alicia, Alicia.

La nana, tal y como aparece en la carta, se mantendrá, no obstante, inédita. Tampoco conocemos la música que le puso Ibáñez, y ni tan solo figura en su listado de canciones musicadas sobre textos de Goytisolo. La estructura de canción, no obstante, es evidente: tanto por las repeticiones de los estribillos, con esa apócope de la segunda sílaba en las palabras sobre las que recae la rima asonante de los segundos versos de cada estrofa: «aire» / «nadie», «agua» / «nada», «islas» / «Alicia»; como por la anáfora de los ritornelos y de los primeros dos versos de cada grupo estrófico, que son los que marcan el contraste entre el vaivén de «los niños» y «las niñas». Con todo, la oposición entre unos y otras se extiende a los binomios «hierba» / «aire», «orilla» / «agua», «mares» / «islas». La composición está escrita además en una combinación regular de versos cortos, octosílabos y hexasílabos. En el caso de los primeros, los dos versos que abren cada una de las estrofas son todos del tipo mixto a), acentuados en la segunda, cuarta y séptima sílabas y de clara tensión ascendente; los octosílabos de los estribillos, trocaicos y acentuados en tercera, quinta y séptima, son, en cambio, lentos, líricos y suaves, creándose una corriente ondulatoria, una especie de resaca rítmica en el paso de unos a otros. Los hexasílabos, igualmente trocaicos, anticipan los acentos de tercera y quinta sílabas, acentuando aún más el efecto oscilatorio.

El poema aparece publicado seis años más tarde en la Sección III: «Canciones olvidadas» de *Del tiempo y del olvido*, con el título «La berceuse de Julia» y algunas modificaciones significativas. Su incorporación a la edición definitiva de *Claridad* (1998), esta vez con el título que ya aparecía en *Poesía para estudiantes*, «La nana de Julia», nos lleva a pensar que, como ocurre con otros poemas del autor publicados en los 70, el texto fue compuesto a finales de la década de los cincuenta, cuando Julia aún era niña. En la nueva composición se mantiene la combinación de versos octosílabos y versos hexasílabos típica de la canción medieval, pero la distribución de

las repeticiones es completamente distinta. También se elimina el juego con la apócope en las tres estrofas. A ello cabe añadir las modificaciones en algunos de los paralelismos antitéticos del poema:

Los niños van por la tierra  
y las niñas por el aire.  
Por el sueño nadie.

Nadie nadie nadie  
por el sueño nadie.

Los niños van por la orilla  
y las niñas por el agua.  
Por el sueño nada.

Nada nada nada  
por el sueño nada.

Los niños van por el sol  
y las niñas por la luna.  
Por el sueño Julia.

Julia Julia Julia  
por el sueño Julia.

La reestructuración deshace, en parte, la fluctuante alternancia entre versos octosilábicos y hexasilábicos que observábamos en la «Nada para Alicia». El octosílabo se circunscribe aquí a los dos versos de inicio de la estrofa, que, con las modificaciones introducidas en el texto, pasan a combinar el ritmo mixto a) —de los niños— con el trocaico —de las niñas—, mucho más lento, lírico y suave. Los elementos que definen la antítesis se han sustituidos en el primer y tercer bloque estrófico: el «aire» no se opone a la «hierba», sino a la «tierra», y en lugar del contraste entre «mares» e «islas» se ha optado por las representaciones del día y de la noche («sol» – «luna»). La anáfora también se reduce en los estribillos, puesto que la repetición del último verso de los tercillos solo se da en el último verso del pareado. Los hexasílabos son todos trocaicos, aunque alternando aquí los acentos en primera, tercera y quinta sílabas con los acentos en tercera y quinta sílabas. El primer verso de los pareados se divide en tres partes simétricas, incorporando un acento en primera sílaba que retiene parcialmente el ritmo en esta parte del poema.

La composición inaugura una serie de nanas como las que volveremos a ver en *Los pasos del cazador*.<sup>247</sup> Podemos hallar un posible antecedente de esta *berceuse* en

---

<sup>247</sup> Las nanas incluidas en este poemario se corresponden a las composiciones «X»: «El pelele mi niño», «XXXV»: «Duérmete, perra mía», «LXIV»: «En lo blanco blanco». Del segundo de los poemas se conserva, en el Fondo de la Cátedra Goytisolo, una hoja manuscrita con un borrador previo a la

algunas canciones infantiles de Lorca, como la «Canción china en Europa»: «(La señorita, / va por lo verde.) // Los grillos cantan / bajo las flores. // (Los caballeros, / van por el norte.)», o como «Primer aniversario»: «La niña va por mi frente»; así como en el soneto «Insomnio», de Gerardo Diego: «Tú por tu sueño, y por el mar las naves [...] las naves por el mar, tú por su sueño».<sup>248</sup> Y a pesar de la coincidencia con ambos poetas músicos del 27, Goytisolo dota a su poesía de la simplicidad e intensidad características de la canción lírica tradicional, y de un popularismo desproveído de cualquier artificiosidad retórica y que hace de la reiteración su principal rasgo configurador de estilo.<sup>249</sup>

Será más de veinte años después cuando Goytisolo publique sus «Tercetos para Alicia Ibáñez», una composición, esta vez sí, dedicada a Alicia Ibáñez, que aparecerá en su libro *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993). En la composición, que es un canto a la vida y al amor al prójimo como mejor antídoto para la tristeza, encontraremos un cierto tono didáctico que nos recuerda en gran medida al que ya veíamos en «Palabras para Julia». El poema está estructurado en tercetos heptasilábicos —exceptuando el quinto verso, un eneasílabo— con rima asonante *i-a* en el segundo y tercer versos de cada estrofa, a modo de tercetillos de estribillo encadenados:<sup>250</sup>

A veces alguien siente  
que escapa la alegría:  
a mí me pasa Alicia.

Pero hay que ir detrás  
de ella por sueños y vigiliass;  
tú igual que yo, mi chica.

Cuando todo es oscuro  
de pronto una luz brilla:  
es amor a la vida.

El amor a los otros  
en ti se multiplica:  
¿Quién no te solicita?

---

versión definitiva (Goy\_0732). Vid. Carme Riera, *El gran libro de las nanas*, Barcelona, El Aleph Editores, 2009.

<sup>248</sup> Lo señala Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>249</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>250</sup> En la tradición popular este tipo de combinación se suele repetir a manera de estribillo al final de cada estrofa; así en el villancico antiguo, donde, sobre todo entre los poetas cultos, constituye además el asunto que será glosado en las sucesivas mudanzas. En este sentido, el poema de Goytisolo le confiere autonomía estrófica al terceto de estribillo (Navarro Tomás), encadenando cinco estrofas que retienen rítmicamente en sí mismas y que, en la suma, configuran un mensaje unitario. Vid. J. Domínguez Caparrós, *op. cit.*, p. 428 y 496.

Recuerda estos tercetos  
mi bonita cerilla.  
Te quiero mucho Alicia.

En la carta de José Agustín Goytisolo a su hija Julia, también aparece, junto a la «Nana para Alicia», un fragmento de otra composición inédita en la que, al parecer, el poeta aún estaría trabajando. Se trata de un son cubano que lleva por título «Volveré a La Habana», y del que Goytisolo solo reproduce el estribillo:

Cuidado, Fidel,  
cuidado, Fidel,  
con los que confunden  
el ron con el té.

Cuidado, Fidel,  
cuidado, Fidel,  
con los que no saben  
colar el café.

Cuidado, Fidel,  
cuidado, Fidel,  
ni el whisky ni el vodka  
son como el Caney.

Las estrofas se dividen en dos grupos, de dos versos cada uno, que se repiten y que el poeta indica mediante un corchete y el adverbio bis a un lado. Después del estribillo, Goytisolo escribe también los versos del ostinato final de la canción, «que termina, muy rápido y repetido, hasta perderse, así»:

Cuba sí, Fidel sí.  
Cuba sí, yanquis no.

Cuba sí, Fidel sí.  
Cuba sí, dogmas no.

El fragmento reproduce lo que sería el recitativo final, que Goytisolo imagina fundiéndose en un lento *fade out* —«hasta perderse»— mientras el coro sigue cantándole a una Cuba libre al ritmo frenético y alegre del son. «Volveré a La Habana» no se publicará, no obstante, en ninguno de los poemarios del autor, motivo por el cual desconocemos íntegramente la composición.



## CANCIONES EN LOS ALBORES DE LA TRANSICIÓN

El éxito de las canciones de Paco Ibáñez escritas sobre los textos de Goytisolo anima a muchos otros compositores a acercarse a la poesía del barcelonés, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. En España, la dictadura de Franco está a punto de dejar paso a un período de transición hacia la restauración democrática y «el papel de los cantautores parece ampliarse», asociándose en múltiples ocasiones su figura a reivindicaciones de carácter político.<sup>251</sup> En los albores de este nuevo período, la canción de autor goza de una gran difusión y aceptación por parte del público. Sin embargo, en muy pocos años, a finales de la década de los setenta y en paralelo a la profunda transformación social que paulatinamente se irá produciendo en España, el género entrará en un período de crisis. Son momentos de cambio y la música está empezando a encontrar nuevas formas de expresión para lo poético.

### XI

#### CANCIÓN PARA USTEDES Alberto Favero

Uno de los primeros en recoger la estela dejada por Paco Ibáñez es el músico argentino Alberto Favero, que Goytisolo conoce durante su último viaje a Argentina, realizado en el verano de 1971. En tres cartas, recibidas entre el 25 de abril y el 28 de julio de 1972,<sup>252</sup> Favero informa a Goytisolo de la preparación de un nuevo álbum dedicado «a la gente menuda» sobre el que tiene pensado empezar a trabajar en breve, una vez publicado y presentado su último disco sobre textos de Benedetti. Favero le anuncia además que este nuevo proyecto, que realizará junto a su esposa, la cantante Nacha Guevara, llevará por título «Palabras a mis hijos» —o «Canciones para mis hijos», dependiendo de la licencia que le sea otorgada por el departamento de registros de SADAIC—, en honor a la canción «Palabras para Julia», que va a ser el tema principal del disco. En su carta, el pianista y compositor argentino menciona dos

---

<sup>251</sup> Luis Torrego Egido, *op. cit.*, p. 11.

<sup>252</sup> La segunda carta de Favero está fechada en Buenos Aires a 21 de mayo de 1972. Las tres se pueden consultar en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (GoyC\_1053, GoyC\_1054, GoyC\_1055) de la UAB.

poemas más de Goytisolo, «Nadie está solo» y «Algo sucede», sobre los que, presumiblemente, estaría también trabajando, pero que finalmente no graba. La intención de Favero es la de conseguir una autorización de Goytisolo para musicar sus textos de forma exclusiva en el territorio de la República Argentina, ya que gran parte del material que Nacha Guevara estrena por esos años es fácilmente susceptible de ser plagiado.

Apenas pasado un mes desde la primera carta, la parte orquestal de la versión de «Palabras para Julia» ya está registrada. El 21 de mayo, Goytisolo recibe una nueva misiva de Favero en la que el compositor le confirma que finalmente el disco se titulará *Canciones para mis hijos* y que solo falta por grabar la voz de Nacha. El embarazo de la cantante retrasará unos meses la publicación del álbum, que no ve la luz hasta principios de mayo del siguiente año.<sup>253</sup>

El tono de las composiciones, entre las que se encuentran las de reconocidos autores, como Boris Vian, Tomas Leher o Nalé Roxlo, será en todo momento desenfadado, ajustado al universo lúdico infantil y al didactismo fabulístico, pero también irónico, e incluso combativo en ocasiones.<sup>254</sup> En la versión argentina, «Palabras para Julia» se titula «Canción para ustedes»:

Ya no pueden volver atrás  
porque la vida los empuja  
como un aullido interminable.

Hijos míos, es mejor vivir  
con la alegría de los hombres  
que llorar ante el muro,  
ante el muro ciego.

Hay momentos felices  
pero el dolor también depara  
otros caminos sin salida.

Se sentirán acorralados  
por el miedo y la incertidumbre,  
desearán no haber nacido.

Yo sé muy bien que les dirán  
que la vida no tiene objeto,  
que es un asunto desgraciado,  
desgraciado.

Pero entonces acuérdense  
de lo que un día yo canté  
pensando en ustedes como ahora pienso.

---

<sup>253</sup> Nacha Guevara, *Canciones para mis hijos*, Music Hall, 1973.

<sup>254</sup> Vid. Sabrina Riva, «"Palabras para Julia" y la canción latinoamericana», *Mitologías hoy*, nº 9, verano 2014, pp. 220-222.

Un hombre solo una mujer,  
así tomados de uno en uno,  
son como polvo no son nada.

Pero cuando les hablo a ustedes,  
cuando les canto de este modo,  
pienso también en otros hijos,  
en otros hijos.

Toda la historia del hombre  
está en la historia de uno solo  
como la mies dentro del grano.

Nunca se entreguen ni se aparten,  
junto al camino nunca digan  
no puedo más y aquí me quedo.

Vuestro destino está en los demás,  
vuestro futuro es la vida,  
pues la dignidad es la de todos.

Ellos esperan que resistan,  
que les ayude vuestra alegría.

La vida es bella ya verán  
como a pesar de los pesares  
tendrán amor, tendrán amigos,  
a pesar de los pesares.

Por lo demás no hay elección  
y este mundo tal cual es  
será tal cual es, vuestro patrimonio.

Perdónenme, no sé decirles  
nada más, pero comprendan  
que yo aún estoy en el camino.<sup>255</sup>

Se hace ostensible y manifiesto el cambio no solo de título. De hecho, las modificaciones son tantas que deberíamos hablar aquí de adaptación del texto, más que de musicalización propiamente dicha del poema. De las quince estrofas escritas por Goytisoló, solamente una se mantiene íntegra. El resto o son severamente modificadas, o en parte cercenadas, o sencillamente «reinventadas» como por arte de birlibirloque; véanse sino la tercera («Hay momentos felices / pero el dolor también depara / otros caminos sin salida»), o la novena («Toda la historia del hombre / está en la historia de uno solo / como la mies dentro del grano»). A todo ello, cabe añadir las modificaciones que a nivel gramatical implica el cambio de destinatario del poema, que ya no es una segunda persona del singular, sino una tercera del plural, siguiendo la pauta del usteo americano. No entraremos a analizar en detalle todos los

---

<sup>255</sup> Transcribo aquí el texto íntegro de la canción de Nacha Guevara, aunque respetando la distribución estrófica del poema original.

cambios que se producen en las quince estrofas del texto original, aunque sí me detendré en algunos que considero de especial relevancia.

En primer lugar, el poema es sometido a una irregularidad métrica con importantes consecuencias en la serie rítmica. Hallamos combinaciones de versos que van desde el tetrasílabo hasta el endecasílabo, pasando por todas las formas métricas intermedias. Esta alteración del verso, con su correlato en la construcción melódica del tema, revierte a menudo además en un uso irregular y arbitrario de las pausas. Con ello se pierde en gran medida la unidad y la compacidad de cada una de las series del poema, que pasa a articularse, siguiendo un orden cuasi prosístico, en tres secciones de cinco estrofas cada una, separadas entre sí por los tres compases de guitarra de los interludios instrumentales. En segundo lugar, y no menos importante, en la composición de Favero desaparece el estribillo que cierra cada una de las tres secciones del poema, lo cual va en detrimento de la organización cíclica del texto. En este sentido, la adaptación del texto se aleja radicalmente de la propuesta de Paco Ibáñez, que recordémoslo, optaba incluso por crear un segundo ritornelo con la estrofa «La vida es bella tú verás / como a pesar de los pesares / tendrás amigos, tendrás amor / tendrás amigos». Y, si bien es cierto que la aparición de uno o varios estribillos no intensifica necesariamente el lirismo de una composición musical, ni le aporta de *per se* un plus cualitativo a la letra, no lo es menos que contribuye a darle unidad a la composición y que, con frecuencia, consigue apelar intensamente a las emociones. No en vano la repetición es el recurso más utilizado en la canción y el que mejor contribuye a configurar las diferencias genéricas —a menudo difusas— entre música y poesía.

Goytisolo publica «Palabras para Julia» en diciembre de ese mismo año, en la sección «I. Del tiempo y del olvido» de su poemario *Bajo tolerancia*, que aparece en la colección Ocnos de la editorial barcelonesa Llibres de Sinera. El 20 de diciembre de 1973, el día en el que la organización terrorista vasca ETA atenta contra el almirante Carrero Blanco, por entonces presidente del Gobierno, Goytisolo y su familia se dirigen a París. Al llegar, el poeta se entera por Paco Ibáñez de lo sucedido, del cierre de fronteras y de la confusión e incertidumbre que a nivel político el hecho ha provocado en España.<sup>256</sup> El cambio hacia la transición democrática no tardaría mucho en llegar. La muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975 coincide con las

---

<sup>256</sup> Miguel Dalmau, *op. cit.*, p. 567.

representaciones del espectáculo «Pueblo de España ponte a cantar», que se había estrenado en octubre de ese mismo año en el Teatro Capsa de Barcelona y que en diciembre se trasladaría al Teatro Arniches de Madrid. El título de este conjunto de recitales está tomado de los versos de Jesús López Pacheco «Pueblo de España, / ponte a cantar. / Pueblo que canta / no morirá», que son los que cierran su poema «Una canción», compuesto en 1958 y que, recordémoslo, aparecía publicado como anónimo en el *Canti della nuova resistenza spagnola, 1939-1961*.<sup>257</sup> La música acompañó las voces de Pilar Bayona, Ruth Guerrero, Alberto Alonso y Emilio Lahera, para acercar al público los textos de Antonio Machado, León Felipe, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Nicolás Guillén, Rafael Alberti, César Vallejo, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Caballero Bonald, Antonio Cisneros, Pedro Beltrán y José Agustín Goytisolo. Se cumple así el designio expresado por el poeta, y ese «pueblo de España», que cantando ha sobrevivido a cuatro largas décadas de represión, inicia ahora una travesía que lo ha de llevar hacia la plena democracia.

En 1976 tienen lugar dos importantes acontecimientos de carácter cultural, y evidente trasfondo político, en los que Goytisolo participa de forma activa. El primero es el «Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández», que se celebró en los meses de mayo y junio, coincidiendo con el trigésimo cuarto aniversario de la muerte del poeta. El proyecto nace con la voluntad de recuperar la figura de uno de los principales poetas perseguidos por la «cultura oficial» y como parte del proceso de clarificación de su vida y obra, tantas veces manipuladas y falseadas durante la dictadura. Se pintaron numerosos murales en la Orihuela natal del poeta y se organizaron conferencias, recitales y representaciones teatrales por toda la provincia. El programa propuesto por la Comisión organizadora del Homenaje era sin duda ambicioso. En los días previos a su inicio, se fueron anunciando los diferentes actos que se celebrarían y los artistas o grupos que intervendrían en ellos. Entre tanto, el Gobierno Civil advertía al Ministerio de la Gobernación que la efeméride tenía «más de político que de cultural», destacando que recogía a «todos los elementos politizados de la oposición extremista y algún compañero de viaje por si hubiese alguna duda».<sup>258</sup>

Algunas de las actividades del Homenaje, que arrancó el día 15 de mayo, fueron

---

<sup>257</sup> Sergio Liberovici y Michele L. Straniero, *op. cit.*, pp. 93-95.

<sup>258</sup> En Francisco Moreno Sáez (coord.), *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández, 1976-2010*, Museo de la Universidad de Alicante, 2010, p. 23.

boicoteadas, y los actos centrales, que se iban a celebrar en los estadios de Altabix (Elche) y Rico Pérez (Alicante), prohibidos. En el primero de los recitales poéticos, programado para el domingo 23 de mayo, estaba previsto que participara, junto a Gabriel Celaya, José Batlló y Félix Grande, José Agustín Goytisolo. También debían actuar una amplia nómina de artistas, entre los que destacaban Elisa Serna, Adolfo Celdrán, Raimon, Los Juglares y Paco Ibáñez. Tal y como ya se había anunciado, el Gobierno Civil adoptó «medidas de prevención de los lugares, días y de los espectáculos no autorizados» y trató de controlar la afluencia de público a los alrededores de los estadios. Entre dos y tres mil personas, bajo la consigna de «Miguel Hernández, cultura popular», fueron dispersadas por las Fuerzas de Orden Público, efectuándose diversas detenciones. Uno de los que se personó en el retén de la policía municipal para interesarse por los detenidos fue Goytisolo, acompañado de artistas e intelectuales entre los que estaban Lola Gaos, Elisa Serna, Adolfo Celdrán, Enrique Cerdán Tato o Araceli Banyuls.<sup>259</sup> Goytisolo interpuso una denuncia ante el Juzgado de Guardia número 2 de Barcelona por los malos tratos recibidos en Elche por tres miembros de la Policía Armada.<sup>260</sup> El desafortunado incidente tuvo un amplio eco mediático. Los actos previstos para los días posteriores fueron también prohibidos por el Gobierno Civil, repitiéndose los altercados y las detenciones, tanto en Alicante como en Orihuela. Para colmo, el libro conmemorativo que como colofón del homenaje se pensaba editar, no llegó nunca a publicarse por problemas económicos

261

El otro acto en el que participó ese año nuestro poeta fue el homenaje a Federico García Lorca conocido como «El 5 a las 5», que se celebró en Fuente Vaqueros el día 5 de junio de 1976 a las cinco de la tarde. El Gobernador Civil les concedió tan solo media hora a los organizadores, durante la cual se leyeron diversos manifiestos y se recitaron poemas del homenajeado y de algunos de los participantes. Con tres claveles rojos en la mano, José Agustín Goytisolo leyó «Más que una palabra», un poema dedicado a Oriol Solé Sugranyes, asesinado en un tiroteo a principios del mes de abril, después haberse escapado de la cárcel de Segovia y cerca ya de la frontera francesa. Por la lectura del poema se le impuso una multa de doscientas mil pesetas,

---

<sup>259</sup> *Ibid.* pp. 43-44.

<sup>260</sup> Los cinco folios de la denuncia se pueden consultar en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo de la UAB (GoyC\_3473).

<sup>261</sup> Recordemos que fue para el homenaje a Miguel Hernández celebrado en la Universidad de Barcelona en enero de 1961 para el que Goytisolo había presentado su poema «Historia conocida».

con amenaza incluso de ingreso en prisión en caso de impago, por considerarse que el texto atentaba contra el orden público, pero Goytisolo presentó recurso y lo ganó. El poema lo publicará en la sección «IV. Penúltimos poemas» de *Del tiempo y del olvido* (1977), con la dedicatoria inicial: *En recuerdo de Oriol, muerto a pocos metros de la libertad*, y posteriormente pasará a formar parte de *Palabras para Julia y otras canciones*.

## XII

### LA GUERRA Quini Sánchez

Entretanto que empiezan a aparecer en España las primeras versiones de los temas de Paco Ibáñez sobre textos del poeta catalán —como las que publica José Manuel Herraiz, en su álbum *La poesía española con música de Paco Ibáñez*,<sup>262</sup> donde canta «Me lo decía mi abuelito» y «Érase una vez»—, otros músicos, como es el caso de Quini Sánchez, optarán por acercarse a alguna de las composiciones de Goytisolo que no habían sido musicadas hasta el momento. Sánchez, uno de los miembros fundadores del grupo Tlaloc, crea en 1974 el espectáculo *Elegía de los hombres y las tierras de España*, donde pone música a algunos textos de poetas españoles contemporáneos; entre ellos: Blas de Otero, José Hierro, Eugenio de Nora, Celso Emilio Ferreiro, Ángel González, Eladio Cabañero, José L. Hidalgo, José Agustín Goytisolo, o los salmantinos Ángel Luis Prieto de Paula y José Amador Martín. Dos de estas composiciones se editarán tres años más tarde en un sencillo: se trata de «Canción de infancia», de Carlos Sahagún, y «La guerra», de José Agustín Goytisolo,<sup>263</sup> dos textos sobre el recuerdo infantil y lo incomprensible de la guerra, sobre la violenta impronta de un pasado doloroso. El poema, uno de los que con mayor intensidad expresa el vacío que para el poeta supuso la pérdida de su madre, lo había publicado Goytisolo en la Sección I: «El ayer» de su poemario *Claridad* (1961) y, con algunas modificaciones y el título cambiado: «Como ciego miré», formará parte de la edición definitiva de 1998. La canción de Joaquín Sánchez sigue el texto de 1961, aunque introduciendo algunos cambios en la estructura:

---

<sup>262</sup> José Manuel Herraiz, *La poesía española con música de Paco Ibáñez*, Dial-Nevada, 1976.

<sup>263</sup> Tlaloc, *Elegía de los hombres y las tierras de España (una obra sobre poetas españoles contemporáneos)*, Nino's, 1977.

De pronto, el aire  
se abatió, encendido,  
cayó, como una espada,  
sobre la tierra.

Oh sí, oh sí, oh sí,  
recuerdo los clamores.  
Oh sí, oh sí,  
recuerdo los clamores.

Entre el humo y la sangre,  
miré los muros  
de la patria mía,  
como ciego miré  
por todas partes,  
buscando un pecho,  
una palabra, algo  
donde esconder el llanto.

Oh sí, oh sí, oh sí,  
recuerdo los clamores.  
Oh sí, oh sí,  
recuerdo los clamores.

Y encontré sólo muerte,  
ruina y muerte  
bajo el cielo vacío.

Oh sí, oh sí, oh sí,  
recuerdo los clamores.

Se trata de una pieza a ritmo de *country* que toma como punto de partida la estructura original del poema —en tres estrofas— para ir intercalando sucesivamente un estribillo formado a partir del último verso y medio del primer bloque: «Oh, sí, / recuerdo los clamores». En la segunda vuelta del tema se opta, además, por una reorganización del texto —que hemos preferido no reproducir en su totalidad para no agotar al lector con excesivas reiteraciones— mediante la repetición del segundo y primer boque —siguiendo este orden inverso— antes del recitativo de la última estrofa del poema que, junto al estribillo final, cierra la composición. En todos los casos, el ritornelo, que se canta a coro, acompaña a cada una de las estrofas a modo de respuesta. La versión, la única que sobre este poema de Goytisolo conocemos, pone de manifiesto las dificultades que la musicalización de un poema de estas características conlleva. La sobriedad, la gravedad del tono, el ardor conceptual del texto, son sin duda aspectos preponderantes, revestidos además de una apariencia «engañosamente» lírica, puesto que el estrecho traje del verso menor de abolengo popular aparece sometido a un ritmo irregular y encabalgado en el que la recurrencia fónica, a falta de rima, juega un papel fundamental. Es como si ese aire que cae como



una espada en los primeros compases del poema hubiese llegado a resquebrajar también el verso.

Ante estos condicionantes, la creación de un estribillo a partir de cualquiera de los fragmentos del poema entraña sus riesgos. El principal, desde un punto de vista lógico y conceptual, tiene mucho que ver con el carácter narrativo de la composición y con el hecho de que la escena descrita supone un avance temporal. En la canción de Tlaloc, la construcción del estribillo implica un cierto conflicto interpretativo, o incluso una paradoja con respecto a las estrofas segunda y tercera —no con respecto a la primera, por ser la ubicación natural de la cláusula en el poema—. Observemos que la postura del sujeto poético no es contemplativa: el aire se abate, cae como una espada sobre la tierra y, entonces, ¿qué hace él? Mira y encuentra. Los verbos principales de los dos últimos bloques estróficos expresan ese avance temporal. Después de los fatídicos primeros versos, nada vuelve a ser lo mismo. «Los clamores» que siguen a la catástrofe son la constatación del inexorable paso de la vida a la muerte, una especie de umbral del recuerdo que conduce a la nada: cuando entre «el humo y la sangre» el yo poético observa «los muros de la Patria» buscando dónde «esconder el llanto», solo encuentra «ruina y muerte / bajo el cielo vacío». Desde esta perspectiva, los versos del estribillo tienen pleno sentido como constatación de esos versos iniciales del poema, pero entran, en cambio, en contradicción con el desconsuelo amargo, huérfano de sorpresa, de la segunda y tercera estrofas.

Se pone pues de manifiesto, y es perogrullesco señalarlo, hasta qué punto resulta significativo el hecho de que la creación de un ritornelo no atente contra el significado último del poema; o dicho de otro modo, la importancia de que este tipo de repeticiones contengan en sí mismas un sentido unitario aplicable al conjunto de la composición, para evitar posibles incongruencias interpretativas. Recordemos la versión del poema tal y como aparece publicada en la primera entrega de *Claridad*:

De pronto, el aire  
se abatió, encendido,  
cayó, como una espada,  
sobre la tierra. Oh, sí,  
recuerdo los clamores.

Entre el humo y la sangre,  
miré los muros  
de la patria mía,  
como ciego miré  
por todas partes,  
buscando un pecho,

una palabra, algo  
donde esconder el llanto.

Y encontré sólo muerte,  
ruina y muerte  
bajo el cielo vacío.

El verso oscila entre las cuatro y las siete sílabas sin seguir ninguna regularidad. Los encabalgamientos se suceden en el poema, fragmentando el ritmo de los eneasílabos, endecasílabos y heptasílabos subyacentes, que emergen al reagrupar las diferentes unidades rítmicas:

De pronto el aire se abatió, encendido,  
cayó, como una espada, sobre la tierra.  
Oh, sí, recuerdo los clamores.

Entre el humo y la sangre,  
miré los muros de la patria mía,  
como ciego miré por todas partes,  
buscando un pecho, una palabra,  
algo donde esconder el llanto.

Y encontré sólo muerte,  
ruina y muerte bajo el cielo vacío.

Tan solo el segundo verso, compuesto por un heptasílabo trocaico y un pentasílabo dactílico, se aparta de la pauta señalada. Con todo, se mantiene la serie impar. La primera estrofa estaría formada por tres cláusulas de once, doce y nueve sílabas; la segunda, por una cláusula de siete, dos de once y dos de nueve sílabas; y la tercera por dos cláusulas, una de siete y la otra de once sílabas. Las fracturas del verso vienen a expresar el estupor del sujeto poético antes el dantesco espectáculo de la guerra, su fractura emocional. El ritmo del verso corto zigzaguea, se detiene mediante el encabalgamiento en cada nueva impresión poetizada: en el movimiento del aire, que se abate encendido; en lo asombroso, por inconcebible, de la interjección exclamativa: «Oh, sí, / recuerdo los clamores»; en la reiteración de la búsqueda: «*miré* los muros... como ciego *miré*», una búsqueda infructuosa del más mínimo hálito de vida: «buscando un pecho, / una palabra, algo»; y finalmente en el hallazgo más desolador: «solo muerte / ruina y muerte / bajo el cielo vacío». En realidad, en estas fracturas, puramente visuales, la unidad rítmica no se rompe, puesto que el verso corto es un hemistiquio del largo, como ya ocurre en otras combinaciones como la

silva, la seguidilla, o aun en las estrofas sáficas de Villegas.<sup>264</sup> En el poema de Goytisolo, incluso cuando aparecen fragmentos sutilmente rimados —tal vez la rima no siempre favorezca la ruptura—,<sup>265</sup> el ritmo se mantiene quebrándose. La mayor parte de las rimas, siempre asonantes, son internas y, en algunos casos, desplazadas: entre «aire», «sangre» y «parte»; entre «humo» y «muros»; entre «ciego», «pecho» y «cielo». En otros casos, son simples recurrencias fónicas: entre «abatió» y «cayó», o entre «buscando», «algo» y «llanto».

### XIII

#### HISTORIA CONOCIDA Joan Manuel Serrat

A principios de 1978 Joan Manuel Serrat edita el decimocuarto trabajo de su carrera, *1978*,<sup>266</sup> un álbum en el que los arreglos y la dirección musical iban a cargo del «mestre» Josep María Bardagí. De las nueve piezas que forman el disco, solo el texto de una, precisamente la que lo cierra, no está escrito por Serrat.<sup>267</sup> Se trata de «Historia conocida». Su versión de este poema, popularizado por Paco Ibáñez algunos años antes, nos abre las puertas a otra magnífica musicalización. Ambas lecturas, la del cantautor valenciano y la del catalán, logran, en definitiva, sacar a relucir la verdadera esencia de la composición, que mantiene toda su fuerza expresiva en una y otra propuesta. Serrat apenas modifica el poema: solo introduce un pequeño cambio en el tercer verso: «que amó vivió y cantaba hasta la muerte», donde opta por desplazar la cópula e introducir la preposición «en» antes del último sintagma nominal, introduciendo un nuevo matiz de sentido: «que amó y vivió, cantaba hasta en la muerte». Tampoco acude a la repetición, en los segundos versos de cada estrofa,

---

<sup>264</sup> Vid. Eugenio de Frutos, «Ritmo quebrado, ritmo fluyente», en VV. AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, p. 59.

<sup>265</sup> *Ibid.* p.59. Es el mismo Frutos quien afirma que «la rima favorece la ruptura». No podemos estar menos de acuerdo con él, al menos en lo que respecta a la rima interna. El poema de Goytisolo es un buen ejemplo de cómo esta clase de rima, si algo hace, es contribuir, pese a los encabalgamientos, a darle una cierta fluencia al ritmo interno del poema.

<sup>266</sup> Joan Manuel Serrat, *1978*, Ariola, 1978.

<sup>267</sup> No deberíamos extrañarnos, por tanto, ante una afirmación como la de Luis García Gil: «Serrat es, a su manera, un poeta popular. Puede que no un poeta en un sentido estricto [...] pero sí alguien que imprime a sus canciones un indudable sentido poético», en *Serrat, cantares y huella*, Lleida, Milenio, 2011, p. 435.

de algunos fragmentos de los primeros, como sí hacía Ibáñez.<sup>268</sup> La modificación más significativa en la canción del cantautor catalán pasa por el cambio de orden entre la primera y segunda estrofas, un cambio que sitúa el título de la composición al inicio. El músico opta además por la repetición, a modo de coda, de los primeros versos de la tercera estrofa en el final de la pieza: «¡Qué bonito sería! Nace, escribe / muere desamparado». El desenlace, sin duda menos conclusivo que el de la versión de Ibáñez, queda harmónicamente reforzado por la variación tonal y por el cambio de registro melódico. Situados en el centro y al final de la canción, estos dos versos son cumbre climática de la composición:

Es una historia conocida, amigos,  
todos la recordamos,  
—viento del pueblo se perdió en el pueblo—,  
pero no ha terminado.

Hace tiempo hubo un hombre entre nosotros,  
alegre, iluminado,  
que amó y vivió, cantaba hasta en la muerte  
libre como los pájaros.

¡Qué bonito sería! Nace, escribe,  
muere desamparado.  
Se estudian sus poemas, se le cita,  
y a otra cosa, muchachos.

Pero su nombre continúa, sigue,  
como nosotros, esperando,  
el día en que este asunto, y otros muchos,  
se den por terminados.

¡Qué bonito sería! Nace, escribe,  
muere desamparado.

La pieza, de una radical hermosura, se abre con un delicadísimo arpeggio de guitarra, sobre el que, después de una breve introducción de tres compases, se instala la voz de Serrat. Destacan algunos detalles de la composición: el brevísimo calderón que se produce en el primer verso, justo antes de «amigos», y que impregna la palabra de una humilde elevación; el sutil rasgueo de guitarra al inicio del tercer verso, coincidiendo con el cambio de acorde que encauza la referencia hernandina —«viento del pueblo»—; la expresiva entrada del bajo, que en lugar de coincidir con el inicio de la segunda estrofa, se retrasa ex profeso hasta el final del verso cuarto, coincidiendo con la palabra «nosotros», que pasa así a henchirse de significado —ese efecto

---

<sup>268</sup> Para un análisis comparativo con la canción de Ibáñez y el examen de las principales características a nivel formal del poema, véase la pieza IX.

inspirador se extiende también al verso siguiente: «alegre, iluminado»—. Por último, la flauta de Manolo Morales, que entra al inicio de la tercera estrofa, y que se mantiene sutilmente hasta el final de la pieza. Se trata, sin duda alguna, de una de las canciones más bellas compuestas sobre un poema de Goytisolo.

## XIV

### CANCIÓN DE CUNA PARA JULIA

Rosa León

La primera versión cantada de «La berceuse de Julia» llega tres años después de la publicación de *Palabras para Julia y otras canciones*. Lo hace de la mano de Rosa León, en la que es su primera musicalización de un poema de Goytisolo. En ese año, publica el *single* *¡Ay paloma!*,<sup>269</sup> en el que incluye «Canción de cuna para Julia». Y al año siguiente, la cantante edita un disco con diez composiciones, algunas de ellas grabadas en directo, como la misma nana, titulado *Rosa se está buscando en el espejo*.<sup>270</sup> En ambos casos, la canción mantiene idéntica estructura. Como el poema, la pieza está dividida en tres secciones, la última de las cuales viene marcada por un *crescendo* de intensidad. León sigue textualmente el original, aunque modifica ligeramente la distribución de algunos versos: de un lado, se repiten los dos primeros versos de cada sección y, del otro, el último verso de los tercillos —«Por el sueño nadie», «Por el sueño nada» y «Por el sueño Julia»— pasa a formar parte del estribillo, donde además se reitera el primer verso al final. Con todo, cada una de las tres secciones del poema se compone de dos cuartetos, la primera de octosílabos y la segunda de hexasílabos:

Los niños van por la tierra  
y las niñas por el aire.  
Los niños van por la tierra  
y las niñas por el aire.

Por el sueño nadie  
nadie nadie nadie.  
Por el sueño nadie  
nadie nadie nadie.

Los niños van por la orilla  
y las niñas por el agua.

<sup>269</sup> Rosa León, *¡Ay paloma!* / *Canción de cuna para Julia*, Movieplay, 1983.

<sup>270</sup> Rosa León, *Rosa se está buscando en el espejo*, Fonomusic, 1984.

Los niños van por la orilla  
y las niñas por el agua.

Por el sueño nada  
nada nada nada.  
Por el sueño nada  
nada nada nada.

Los niños van por el sol  
y las niñas por la luna.  
Los niños van por el sol  
y las niñas por la luna.

Por el sueño Julia  
Julia Julia Julia.  
Por el sueño Julia  
Julia Julia Julia.

Recordemos cómo estaba estructurado el texto original. Sirva de ejemplo la transcripción de la primera parte:

Los niños van por la tierra  
y las niñas por el aire.  
Por el sueño nadie.

Nadie nadie nadie  
por el sueño nadie.

La tensión ascendente del pie mixto a) de los versos impares de la estrofa se combina con el lirismo y la suavidad del ritmo trocaico de los versos pares. En la canción de Rosa León, se refleja perfectamente esta alternancia. También en los estribillos, donde el hexasílabo mantiene la cadencia impar del modo trocaico en ambos versos: el primero se apoya mayormente en la tercera y quinta sílabas, con lo que tiende a ser más lento y melódico. La reiteración, característica de la canción medieval, es el recurso que con mayor fuerza incide en la musicalidad del poema. Especialmente la anáfora. Las variaciones del estribillo se crean en paralelo a la rima con los versos pares de la estrofa: con «aire», en el caso de «nadie»; con «agua», en el caso de «nada»; y con «luna», en el caso de «Julia». Todo el poema está orientado hacia esa última estrofa en la que Julia transita, por fin, por un terreno que ha sido inexpugnable hasta entonces, como es el del sueño. Las diversas estrofas se construyen a partir de la antítesis entre los niños y las niñas: unos van por la tierra, las otras van por el aire; unos van por la orilla, las otras van por el agua; unos van por el sol —en representación aquí del día—, las otras van por la luna —trasunto de la noche y, en consecuencia, del sueño—.

## XV

### NANA DE LA ADÚLTERA

Rosa León

Rosa León interpreta «Nana de la adúltera» en su álbum *Y si partimos todo a la mitad* (1986).<sup>271</sup> Los cambios que introduce León en el texto son los siguientes: la repetición, a modo de bis, de los versos 3–4 («que está en casa el padre / del niño que llora»), 11–12 («padre, amante y niño / me matáis los tres») y 19–20 («mi niño se duerme / y yo estoy por ti»); la adición, entre estrofas, de un canon de voces que arrullan al niño; y, en la última parte de la composición, la sustitución de la palabra «papón» por «marido» y «de amor mío» por «mi vida». He aquí la letra de la canción de León:

No subas mi vida,  
no vengas ahora  
que está en casa el padre  
del niño que llora,  
que está en casa el padre  
del niño que llora.  
Ahora no  
ahora no  
ahora no amor mío  
ahora no.

Nananananá Nananananá  
Eaea Eaea Eaeaá  
Nananananá Nananananá  
Eaea Eaea Eaeaá.

El padre se viste  
para ir al cuartel  
padre, amante y niño  
me matáis los tres,  
padre, amante y niño  
me matáis los tres.  
Ahora no  
ahora no  
ahora no amor mío  
ahora no.

Nananananá Nananananá  
Eaea Eaea Eaeaá  
Nananananá Nananananá  
Eaea Eaea Eaeaá.

Ya se fue el marido,  
ya puedes subir,

---

<sup>271</sup> Rosa León, *Y si partimos todo a la mitad*, Fonomusic, 1986.

mi niño se duerme  
y yo estoy por ti,  
mi niño se duerme  
y yo estoy por ti.  
Ahora sí  
ahora sí  
ahora sí mi vida  
ahora sí.

Nananananá Nananananá  
Eaea Eaea Eaeaá  
Nananananá Nananananá  
Eaea Eaea Eaeaá.

La estrofa combina el hexasílabo polirrítmico con el pentasílabo agudo, excepto en el penúltimo verso, un heptasílabo trocaico. La modificación del último heptasílabo de la canción («ahora sí *mi vida*») pone en relación, mediante la reiteración del vocativo, el final del poema con el inicio («No subas *mi vida*»). En los versos hexasílabos, el primer acento tiende a desplazarse hacia la primera sílaba, la de mayor duración melódica; son excepción el cuarto y el sexto verso de la estrofa («del niño que llora», «me matáis los tres» y «y yo estoy por ti»), donde el primer acento se traslada hasta la segunda sílaba. Son versos de transición hacia el estribillo, marcado por el ritmo del pentasílabo trocaico y de los finales oxítonos, con esa pequeña fluctuación sobre el heptasílabo. El arrullo se acomoda a la cadencia de los primeros versos de cada sección, concretamente del hexasílabo trocaico, acentuado en las sílabas impares. En los versos pares, la cláusula tetrasilábica no hace sino contener el rimo del hexasílabo final («Eaeaá»). En todos los casos, se trata de versos acentuados en la última sílaba. La rima se mantiene en los versos pares del hexasílabo y la reiteración marca la pauta en el resto del poema. En la tercera parte, y coincidiendo con el cambio de adverbio, la rima en *-í* se extiende además al estribillo.

## XVI

NADA MÁS  
Amancio Prada

Los primeros años de la década de los ochenta fueron de gran actividad poética para el barcelonés. En 1981 Laia edita *A veces gran amor* y dos años después el poemario *Sobre las circunstancias*, ambos con una mixtura de poemas inéditos y



poemas aparecidos ya en entregas anteriores. Y en 1984 Goytisolo publica *Final de un adiós*. Una de las citas que abre el libro, esta vez formado por una práctica totalidad de poemas inéditos,<sup>272</sup> es de Yeats, y en ella se revela gran parte del genio rebelde que emerge del canto: «What else have I to spur me into song?». En el origen de esa rebeldía está siempre en nuestro poeta el recuerdo de la madre muerta, que, aunque recurrente en su obra, es en este poemario que cierra el ciclo elegíaco donde mayor amplitud e intensidad adquiere. Una de las composiciones más líricas del libro se titula «Nada más». El poema aparece musicado en 1985 en el álbum de Amancio Prada *Dulce vino de olvido*.<sup>273</sup>

El aire de los chopos  
y vuelvo a recordar.  
En un día de marzo  
te fuiste. Nada más.

Una palabra tuya  
o un gesto. Claridad  
como la de tus ojos  
no he visto. Nada más.

Luego días de ira  
dolor y adversidad.  
Y en medio de la noche  
tu estrella. Nada más.

Por su fulgor perenne  
contra la eternidad  
te ofrezco unas palabras  
de amor. Y nada más.

El aire de los chopos  
y vuelvo a recordar.  
Y en medio de la noche  
tu estrella. Nada más.

Por su fulgor perenne  
contra la eternidad  
te ofrezco unas palabras  
de amor. Y nada más.

Prada le imprime a la pieza un ritmo lento de balada con sutiles toques jazzísticos a nivel armónico. En el poema, el aire de los chopos despierta en el sujeto poético el recuerdo de aquel fatídico día de marzo en el que Julia Gay fue asesinada, aquella

---

<sup>272</sup> De los treinta y cuatro poemas, escritos entre 1978 y 1983, solo tres habían sido incluidos en *A veces gran amor*. Tanto este, como otros pormenores referentes a cualquiera de los libros del autor, cuyo análisis aquí nos desviaría de nuestro principal objeto de estudio, se pueden consultar en el espléndido «Aparato crítico» de su *Poesía completa, op. cit.*, pp. 843-1077. A él me remito en adelante.

<sup>273</sup> Amancio Prada, *Dulce vino de olvido*, Fonomusic, 1985.

súbita e injustificada separación impuesta. Y en el aire parecen haber quedado latentes las palabras, los gestos, la claridad única de sus ojos en vida. La madre, transmutada en una estrella refulgente a la que el poeta le ofrece sus palabras de amor; y esa desolada insistencia: «nada más», que arrasa con todo. Los únicos cambios en el texto se producen en el verso quinto, en el que se sustituye el término «sonrisa» por «palabra», y en una alteración del orden en la última parte del tema, donde, después de la reiteración de los dos primeros versos, se salta a los versos undécimo y duodécimo, antes de repetir el último grupo estrófico. Esta parte final de la composición viene precedida por un solo de saxo, que es el que prepara la reexposición.

En la composición podemos apreciar nuevamente una clara influencia de la lírica tradicional. La melodía, espoleada por la asonancia aguda en *-á* de los versos pares,<sup>274</sup> se organiza en cláusulas de dos compases. Dicha distribución favorece la atenuación de los encabalgamientos, puesto que estos coinciden invariablemente con los saltos, o del primer al segundo verso, o del tercer al cuarto verso de las cuartetas. En este último caso, el encabalgamiento origina siempre un verso bímembre. Salvo en un caso, el verso decimosexto: «de amor. Y nada más», donde ambas cláusulas coinciden con palabra aguda y en el que se añadido además la conjunción copulativa que remata la epífora final, las restantes combinaciones son perfectamente simétricas (3 + 3 sílabas). Esta repetición sistemática en el cierre estrófico refuerza la regularidad que ya de por sí impone el uso invariable del ritmo heptasilábico, mayoritariamente trocaico (vv. 1, 2, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 15 y 16), aunque alternado con el mixto (vv. 5, 7, 13 y 14) y, en menor medida, con el dactílico (vv. 3 y 9).

Es escasa la presencia de verbos en el poema: tan solo cuatro en dieciséis compases, y la mitad en la primera estrofa: la perífrasis «vuelvo a recordar» y el pretérito indefinido «te fuiste»; el resto de las formas verbales aparecen, una en la segunda estrofa: «no he visto», la otra en la última: «te ofrezco». La tercera estrofa, además de por la locución adverbial que cierra cada bloque estrófico, está compuesta por dos sintagmas nominales previos. Se trata de una estrofa descriptiva y en la que se concentra en esencia un tiempo impreciso —deliberadamente no delimitado— que llega hasta el presente mismo de la escritura, y aun más allá: esa indefinición queda

---

<sup>274</sup> Esta regularidad en la rima relega las asonancias internas a un segundo plano. De hecho, se limitan a un solo caso, el de la recurrencia en *-ó* que transversalmente recorre la tercera y la cuarta estrofas: «dolor», «fulgor» y «amor».

expresada por el adverbio «Luego». La frase no precisa, o mejor, es necesario incluso que carezca de verbo que la acote para que pueda alcanzar la indeterminación —el carácter absoluto— que el poeta desea atestiguar. Porque, efectivamente, a esa estrella inalcanzable y siempre presente que para él simboliza la madre es a la que se dirigen las palabras del poeta, una ofrenda verbal de la que nace el poema mismo, y que vemos sintetizada en los dos últimos versos: «te ofrezco unas palabras / de amor. Y nada más». La correlación simbólica que se establece entre la «claridad» de los ojos maternos, la encarnación de la madre en una «estrella» y el «fulgor perenne» que el sujeto poético reclama para ella, viene dada por la vinculación semántica de los términos empleados. Enfrente, el lado oscuro de la evocación, marcado por los «días de ira, dolor y adversidad» y por la imposibilidad manifiesta: «nada más». Y de telón de fondo, el tiempo, esa «eternidad» a la que deben imponerse las palabras de amor del poema para que nunca cese la luz del recuerdo.

En una carta de abril de 1986, después de disculparse por haber postergado en exceso su primer contacto con el poeta, Amancio Prada le dedica a Goytisolo unas elogiosas palabras donde pone de relieve el componente musical de su poesía. De ellas también se desprende el importante papel desempeñado por Paco Ibáñez y, en especial, por «Palabras para Julia», en cuanto a situar la poesía del barcelonés en la primera línea de la canción de autor: «Es usted uno de los raros autores en la actualidad de poesía sabrosa y cantable. “Palabras para Julia”, entre otras canciones tuyas, es para mí la canción más hermosa de Paco Ibáñez. Afortunadamente, aún tiene muchas otras letras esperando la mano de nieve...».<sup>275</sup>

## LA VOZ Y LA PALABRA

«La voz y la palabra» nace como un espectáculo inspirado en los antiguos trovadores y juglares medievales, de los que Goytisolo e Ibáñez recogen la herencia de una tradición lírica centenaria. Tres años antes de su estreno, en 1990, Paco Ibáñez publicaba *Por una canción*. El álbum no contiene ninguna canción de Goytisolo, pero viene con un texto suyo en el que el autor revela ese pacto de continuidad existente

---

<sup>275</sup> La carta se puede consultar íntegramente en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (GoyC\_3665) de la Universitat Autònoma de Barcelona. Las últimas palabras del fragmento aluden al libro de José Bergamín, *Esperando la mano de nieve (1978-1981)*, Madrid, Turner, 1982.

entre los poetas y cantautores actuales y los antiguos juglares y trovadores:<sup>276</sup>

Cuando se derrumbaron las civilizaciones griega y romana, en Europa comenzó un largo periodo de retroceso cultural. Desaparecieron los grandes poetas, desaparecieron los grandes teatros en donde se escenificaba para un gran público. La cultura se encerró en algunos conventos y estaba al alcance de sólo una minoría.

Fue en la Provenza, en el siglo XII en donde aparecieron los primeros trovadores (trobadador o halladores) de palabras felices, no escribían en latín, sino en la lengua de Oc.

Se llamaban así para distinguirse de los intelectuales que escribían en latín. Los trovadores eran gente culta, alegre y satírica que se expresaba en el idioma del ciudadano común. Componían la letra y la música de sus canciones, y éste era su oficio. Sus obras eran interpretadas por los juglares, origen de los canto-autores de hoy, que además de saber cantar sabían también dominar diversos instrumentos musicales. A veces estos juglares componían también la letra y la música, como hacen los canto-autores de hoy.

El éxito de los trovadores y juglares y su enorme influencia sobre las gentes asustó muchas veces a los detentadores del poder: El IV concilio de Letrán prohibió a clérigos y monjas tener trato con trovadores y juglares, a los que definió como gente disoluta y libertina. Pero también dentro del mismo poder eclesiástico hubo gente que no pensaba lo mismo: Francisco de Asís y sus discípulos rompieron esta prohibición al llamarse ellos mismos «juglares del Señor».

Los trovadores, juglares y canto-autores de hoy día han mantenido y enriquecido este oficio, pero también, como antes han sido mal vistos en muchos países, han sido prohibidos, marginados y hasta encarcelados.

Pero ahí están, trovadores y juglares de hoy, como antiguos y gastados luchadores en favor de la alegría y de la libertad.

Goytisolo recoge el testimonio de esa tradición lírica y asume las consecuencias del compromiso poético de toda una vida. El texto es, en este sentido, una declaración de intenciones. El poeta encarna las virtudes del trovador culto, alegre y satírico, que se expresa «en el idioma del ciudadano común» y que es capaz de asustar a los «detentadores del poder» en su lucha «en favor de la alegría y la libertad». Paco Ibáñez encarna las del buen juglar. El cantautor canta ininterrumpidamente las canciones de Goytisolo y las sigue registrando. De los recitales que, junto a otro gran poeta, Rafael Alberti, realiza en el Teatro Alcalá de Madrid durante el mes de mayo de 1991, surge el álbum doble *A galopar*, donde vuelve a interpretar «Palabras para Julia».<sup>277</sup>

No es el único texto de Goytisolo que aparece publicado en la separata de un disco por estas fechas. Con motivo de la edición del álbum *Romances* (RNE, 1992), de Julia León, cofundadora en los sesenta del movimiento musical «Canción del

---

<sup>276</sup> El texto se volverá a publicar en el disco *La voz y la palabra* (1994), disco editado con el título del espectáculo que, junto a Paco Ibáñez, Goytisolo presenta por diversos escenarios de España, Francia y Latinoamérica.

<sup>277</sup> Paco Ibáñez, *A galopar*, PDI, 1992.

pueblo» y una de las principales voces de la música sefardí en nuestro país, José Agustín Goytisolo escribe:

Cuando canta Julia León su voz nos lleva a una época en la que aún no reinaba la intolerancia, en la que convivían judíos, mahometanos y cristianos. Cuando canta Julia León nos regala, además de esa hermosura que es su voz, un maravilloso mundo que creíamos perdido, pero que está muy vivo dentro de su corazón.<sup>278</sup>

Las concomitancias de uno y otro escrito resultan muy evidentes. De nuevo hallamos la recuperación de la voz del pasado en el presente, de ese «maravilloso mundo que creíamos perdido» y que vuelve a nosotros —combatiendo la intolerancia— mediante el canto. Una visión del canto que tiene, como ya hemos visto, su propio correlato en la poética goytisoliana.

«La voz y la palabra» se estrena en la Universidad de Málaga en el otoño de 1993 y a partir de ahí recorre medio mundo: actúan en el Teatro Borràs de Barcelona del 15 al 30 de marzo de 1994, en Puerto Rico y Nueva York a finales de abril, y en el Teatro Marquina de Madrid, del 1 al 24 de junio de ese mismo año, con gran éxito de público. Durante dos años, el espectáculo gira por numerosas ciudades españolas (Madrid, Barcelona, Bilbao, Cádiz, Salamanca, Palma, Zaragoza, Murcia, Gijón...), antes de llegar finalmente a Buenos Aires, Montevideo y París. Después de la *tournee* por América, son ya pocas las ocasiones en las que Ibáñez y Goytisolo volvieron a actuar juntos. Una de las últimas, fue en el recital celebrado el 30 de septiembre de 1996 en el Auditori Municipal de Lleida, con motivo de las «Festes de tardor» de la ciudad.

En la primera parte de «La voz y la palabra» Ibáñez y Goytisolo alternaban la lectura de los versos con la música, mientras que en la segunda parte era el cantautor quien cantaba en solitario un repertorio acorde con las preferencias del público. Según Ibáñez, la intención de grabar las actuaciones y posteriormente seleccionar el mejor material para confeccionar un álbum del espectáculo, como se había hecho en los recitales con Alberti, nunca existió.<sup>279</sup> Sí se edita, no obstante, un compacto titulado *José Agustín Goytisolo. La voz y la palabra* (1994),<sup>280</sup> donde el poeta recita —o «dice», que era el verbo que a él le gustaba utilizar para referirse al acto de leer poesía—, sin acompañamiento musical alguno, una veintena de composiciones, entre

---

<sup>278</sup> Texto extraído de González Lucini, 2006, vol. 1, *op. cit.*, p. 423.

<sup>279</sup> Según me asegura en conversación privada de octubre de 2019.

<sup>280</sup> José Agustín Goytisolo, *José Agustín Goytisolo. La voz y la palabra*, PDI, 1994. El disco pertenece a la colección «Trobadors i joglars».

las que aparecen las dos escritas para el espectáculo y no publicadas nunca en libro hasta la edición de su *Poesía completa* (2009); esto es: «La voz y la palabra» y «En tiempos de ignominia».<sup>281</sup> Ambos poemas dejan en claro el espíritu rebelde y reivindicativo de la propuesta escénica, concebida por ambos artistas como la mejor alternativa a ese «gran ruido que quiere anonadarte»:

Tienes tu parte en la felicidad  
aun en medio de un mundo en bancarrota.  
Te enfureces te afliges y apartas el diario  
mas con esto no alivias el total desamparo  
de millones de seres a los que se ha vedado  
el derecho a existir. La única tierra  
que han de tener es una sucia fosa.  
Tú tomaste partido por la vida  
que se les niega a los desheredados.  
Comprendo que te hiera este dolor  
pero no llores: canta. Tu mejor testimonio  
es una voz al aire y no el gran ruido  
que no permite hablar y que al final impide  
pensar también en lo que está ocurriendo.  
Hasta la más sencilla canción enamorada  
se ha vuelto rebeldía que el más cuitado entiende  
y puede hacerla suya tal si fuera un tesoro  
de emoción y esperanza  
que puede repetirse como un himno,  
y que salta los muros de las cárceles,  
que está en la selva y entre los cascotes  
de un pueblo bombardeado. La voz y la palabra  
pueden con el gran ruido que quiere anonadarte.

[«La voz y la palabra»]

En tiempos de ignominia como ahora  
a escala planetaria y cuando la crueldad  
se extiende por doquiera fría y robotizada,  
aún queda buena gente en este mundo  
que escucha una canción o lee un poema:  
ellos saben muy bien que la patria de todos  
es el canto la voz y la palabra; única patria  
que no pueden robarnos ni aun poniéndonos  
de espaldas contra un muro.  
Que nadie piense nunca:  
no puedo más y aquí me quedo. Mejor mirarles  
a la cara y decir alto: tirad hijos de perra

---

<sup>281</sup> Nos detendremos, ni que sea brevemente, en los textos de este recopilatorio sonoro, a pesar de tratarse de un disco recitado y sin música, y quedar, por tanto, fuera —*stricto sensu*— de la que es nuestra materia de estudio en este capítulo: los textos musicalizados. Las vinculaciones del disco con el espectáculo poético musical con el que comparte título reclaman imperiosamente nuestra atención, puesto que percibimos en los poemas un carácter de representatividad escénica que, necesariamente, nos remite a ese contexto físico y real que fueron los recitales en directo, en los que la música sí que estaba presente.

somos millones y el planeta no es vuestro.<sup>282</sup>

[«En tiempos de ignominia»]

Se trata de dos poemas intensos y que condensan bien la feroz expresividad que en ocasiones alcanza la poesía del barcelonés. La injusticia, la crueldad, el intenso ruido de un mundo que acomete con fuerza contra el individuo, solo pueden ser apagados por la voz y la palabra, más necesarias que nunca. El individuo encuentra en la colectividad y en el sentido de pertenencia un refugio seguro desde donde posicionar su voz. Escuchar una canción o leer un poema, ambos actos constitutivos de la base del espectáculo, se convierten en la única manifestación de rebeldía capaz de cambiar el mundo, en un clamor de libertad que es como «un tesoro de emoción y esperanza». Canto y vida aparecen, pues, en estas composiciones como dos conceptos análogos y poéticamente indisociables.

Ambas composiciones acuden además a un tipo de dinamismo expresivo que encontramos a menudo en otros poemas del autor. En «La voz y la palabra», el contraste entre la primera y la segunda parte del poema se hace patente en la gradación ascendente de los términos empleados: de «un mundo en bancarrota», donde te «enfureces», «afliges» y «*apartas* el diario», sin conseguir aliviar «el total *desamparo* / de millones de seres a los que se ha *vedado* / el derecho a existir» y que «la única tierra / que han de tener es una *sucia fosa*», que son «desheredados» a los que se les niega la vida, se pasa a unos versos centrales de tono netamente didáctico (vv. 10-14) y en los que aparecen algunos pares opuestos: «Comprendo que te hiera este dolor / pero *no llores: canta*» —invirtiendo en este caso el orden del estribillo de la famosa ranchera: «canta y no llores»—; o en «voz al aire» frente a «gran ruido», negativamente connotado este último, puesto «que no permite hablar» e «impide

---

<sup>282</sup> Se sigue aquí, como en el caso del poema anterior, la edición que aparece de ambas composiciones en el disco *José Agustín Goytisolo. La voz y la palabra* (1994), que presenta algunos cambios con respecto a la de su *Poesía completa* (2011, pp. 839-842), los más significativos en «En tiempos de ignominia», donde en la edición en libro aparece: «doquier» (v. 3) y «el muro» (v. 9); además, el punto y coma del v. 7 se ha transformado en dos puntos. Pero el cambio más relevante es la supresión del verso sexto, que también encontramos transcrito en algunas copias mecanografiadas del poema —de hacia 1997— conservadas en el Fondo Personal del autor (Goy\_0158 y Goy\_0165); en este caso, lo mantenemos en nuestra transcripción. En otros, hemos seguido el mismo criterio que Riera y García Mateos: así, hemos corregido algunos acentos, como los del adverbio «aun», en el segundo verso de la primera composición y el octavo de la segunda, y el del pronombre «esto», en el cuarto verso del primer poema; también en «En tiempo de ignominia», hemos mantenido el verbo «entiende» en el cierre del verso 11 —en lugar de en verso aparte—, tal y como reza en la edición del disco y en alguna otra copia mecanografiada encontrada entre la documentación del poeta. Con ello se mantiene el ritmo del alejandrino, tan presente a lo largo del poema.

pensar». Por último, a partir del verso 15 hallamos una proliferación de palabras cargadas de dinamismo positivo:<sup>283</sup> «la más *sencilla canción enamorada* / se ha vuelto *rebeldía*», «un *tesoro* / de *emoción y esperanza* / que puede repetirse como un *himno*», «que *salta los muros* de las cárceles», «que está en la *selva*»; hasta llegar a los versos 21 y 22 y a ese abrupto encabalgamiento («cascotes / de un pueblo bombardeado»), punto climático de la composición que quiebra la dinámica ascendente anterior con un giro inesperado cargado de emoción. En el adjetivo «bombardeado» eclosionan, no obstante, dos sentidos que, en cierto modo, están presentes a lo largo de todo el poema, el real i el figurado: el del ruido que intenta aniquilar las conciencias y el de la destrucción material, ambos en torno a un único sintagma. La última frase («La voz y la palabra / pueden con el gran ruido que quiere anonadarte») cierra la composición a modo de epílogo final, y recoge el sentido de la primera cláusula del poema («Tienes tu parte en la felicidad / aun en medio de un mundo en bancarota»), que lo abría a manera de prólogo. «Emoción y esperanza» precipitan el magma poético a partir de la segunda mitad de la composición, especialmente en los versos que van del decimoséptimo al vigésimo primero. Este movimiento que va de la oscuridad a la luz, movimiento rebelde fundado en las expectativas del sujeto poético y que conduce indefectiblemente hacia la libertad del individuo, es sin duda uno de los efectos líricos que más y mejor utiliza Goytisolo, principalmente en su poesía más «reivindicativa».

En el poema se combina el ritmo del endecasílabo con el del alejandrino. En un único y significativo caso hallamos el verso heptasilábico —un dactílico, que lleva los acentos en tercera y sexta sílabas— suelto: «de emoción y esperanza». El ritmo de los versos endecasílabos alterna el pie sáfico (vv. 1, 7, 9, 14 y 21) —en diferentes patrones acentuales—, con el pie melódico (vv. 2, 6, 8 y 20) —acentuado en tercera, sexta y décima sílabas— y el heroico (vv. 10, 12 y 19) —con los acentos en segunda o cuarta, además de en sexta y décima sílabas—. El acento antirrítmico de la séptima sílaba del verso 6: «el derecho a existir. La única tierra», el único que hallamos en la serie endecasilábica, es consecuencia directa de la pausa que divide el verso en dos. Nótese que el encabalgamiento intensifica aquí el contraste que se produce entre los sintagmas «única tierra» y «sucia fosa», situados en posición preeminente a final de

---

<sup>283</sup> Acudo en este fragmento a la terminología usada ya en su día por Bousoño y que parte de una interpretación del fenómeno en la que se produce siempre una correspondencia dinámica entre fondo y forma, y por tanto entre ritmo y significación. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, vol. 1, Madrid, Gredos, 1970, pp. 337-338.



verso. Los diez alejandrinos del poema son en su mayor parte polirrítmicos (vv. 3, 5, 11, 15, 16, 17 y 23); son pocas las excepciones: el verso cuarto, compuesto por dos hemistiquios dactílicos (acentuados en tercera y sexta sílabas); el verso decimotercero, formado por dos mixtos (acentuados en primera, cuarta y sexta sílabas); y el verso vigésimo segundo, compuesto por dos trocaicos (acentuados en las sílabas pares). No obstante, los numerosos encabalgamientos y las pausas internas, como las de los versos undécimo: «pero no llores: canta. Tu mejor testimonio» y vigésimo segundo: «de un pueblo bombardeado. La voz y la palabra»,<sup>284</sup> contribuyen a atenuar el ritmo versal en beneficio de la cláusula sintáctica. La rima, siempre asonante, pasa prácticamente desapercibida. Sin duda, donde más presente está es al inicio de la composición, en esa acumulación en *á-o* de los versos 3, 4, 5 y 9: «diario», «desamparo», «vedado», «desheredados». Otros trazos de asonancia los hallamos, aunque de forma más relajada, entre «bancarrota» y «fosa» (vv. 2 y 7); entre «enamorada», «esperanza» y «palabra» (vv. 15, 18 y 22); y, finalmente, entre «cárceles» y «anonadarte» (vv. 20 y 23). Salvo en este último caso, en los dos anteriores se trata de rimas alejadas y, por tanto, poco intensas.

En el poema «En tiempos de ignominia» el sentimiento de pertenencia se hace aún más evidente, si cabe. El sujeto poético interpela a toda la «buena gente» que queda en el mundo —y con la cual está llamado a identificarse, claro está, el público del espectáculo— para que acudan a la «única patria» que verdaderamente les pertenece, la de «la voz y la palabra». La composición arranca de nuevo con tres versos que describen un mundo en retroceso, casi apocalíptico. En el último tercio del poema el empleo de la intertextualidad nos remite a otros textos: el «muro» del verso noveno lo hace a «Mala cabeza», y, aunque con otro sentido, también a «Palabras para Julia», poema del que no falta la referencia explícita a uno de sus versos más famosos: «no puedo más y aquí me quedo». También es de destacar el uso del imperativo en el penúltimo verso de la composición, en este caso junto a la expresión cruda y directa, arrancada del lenguaje de la calle y convertida en palabra poética: «tirad hijos de perra».

Lenguaje vulgar convertido en palabra cargada de emoción y dirigida a un público con el que el poeta —y el músico, si pensamos en el espectáculo de nuevo—

---

<sup>284</sup> En el primer hemistiquio se produce una sinéresis entre la tercera y la cuarta sílabas de la palabra «bombardeado». El fenómeno no es extraño en Goytisolo; lo veremos en muchos otros casos, en ocasiones de forma sistemática.

se identifica, a la vez que alecciona. Insisto en la motivación escénica que envuelve la composición de ambos poemas, puesto que no debemos olvidar que fueron creados de modo expreso para ser recitados en público al principio y al final de las representaciones de «La voz y la palabra». En este contexto, la apelación directa, tan empleada por los juglares en tiempos pretéritos y por el mismo autor en algunos de sus primeros poemarios,<sup>285</sup> se convierte, sin duda, en un recurso de enorme efectividad. Goytisolo lo sabe muy bien. La prueba de su dominio sobre esta técnica está en la vigencia de su interpelación, vigencia que en su momento supo convocar a dos generaciones de lectores, y que ya alcanza a una tercera en el tiempo presente.

El poema nos permite además analizar la articulación de la línea poética, que vuelve a estar fundamentada aquí en el ritmo de siete —bien a partir de versos heptasílabos o, mayormente, alejandrinos— y once sílabas, aunque con el apoyo del eneasílabo y del pentasílabo, que actúan a modo de contrapunto rítmico, sobre todo a partir de la segunda parte del poema. Los seis versos iniciales alternan el ritmo endecasílabo heroico, acentuado en segunda, sexta y décima sílabas (vv. 1, 4 y 5), con el del alejandrino polirrítmico (vv. 2, 3 y 6: trocaico, polirrítmico y dactílico, respectivamente). Las catorce sílabas solo vuelven a aparecer en el verso undécimo («no puedo más y aquí me quedo. Mejor mirarles»), en el que la pausa interna divide la línea en dos, dando como resultado la suma de un eneasílabo y un pentasílabo, trocaicos ambos y, por lo tanto, con los acentos en las sílabas pares. Los dos heptasílabos anteriores también se rigen por el ritmo trocaico. La primera parte del verso 7 constituye, como el verso octavo, un endecasílabo melódico, que lleva los acentos en tercera, sexta y décima sílabas. La cadencia rítmica se flexibiliza en esta parte central del poema, pese a la pausa ortográfica. Las dieciséis sílabas del verso séptimo se completan con un adónico: «es el canto la voz y la palabra; única patria». Esta construcción de la línea poética mediante la suma del ritmo de once y cinco sílabas es recurrente en Goytisolo; pero también hallamos otros tipos de amalgama. Los dos últimos versos del poema son un claro ejemplo, en esta ocasión sobre la base del heptasílabo. En el caso del verso duodécimo («a la cara y decir alto: tirad hijos de perra»), el ritmo se forma por medio de un eneasílabo mixto b) —acentuado en tercera y octava, aunque con un acento antirrítmico en séptima sílaba—<sup>286</sup> y un heptasílabo trocaico, singular también, puesto que presenta una pausa, tan breve como

---

<sup>285</sup> *Vid.* Carme Riera, 1991, *op. cit.*, pp. 174-183.

<sup>286</sup> Se produce asimismo dialefa entre la última vocal de «cara» y la conjunción copulativa.

necesaria, después de la segunda sílaba y un acento antirrítmico en tercera. Las doce sílabas del último verso («somos millones y el planeta no es vuestro») son la suma de un pentasílabo y un heptasílabo, en ambos casos dactílicos. Con todo, es claro el predominio de la serie impar: 5, 7, 9 y 11 sílabas. El ritmo de los primeros cuatro versos resulta magnífico: la coordinación que constituye el complemento temporal de los tres versos iniciales se apuntala en la rima que corona cada una de las dos proposiciones que lo forman: «En tiempos de ignominia como ahora a escala *planetaria*» y «y cuando la crueldad se extiende por doquiera fría y *robotizada*». Y, de ahí, la rima *á-a* se extiende hasta el verso sexto («es el canto la voz y la *palabra*; única *patria*»), donde recoge además la repetición de «patria» del verso precedente («ellos saben muy bien que la *patria* de todos»). El título del poema queda así enmarcado por esa significativa repetición del término «patria», que adquiere aquí un sentido simbólico que se identifica con «el canto la voz y la palabra». En el sexto verso se produce además un cierto efecto de rima redoblada, una especie de eco asonantado («la palabra; única patria») que intensifica la relación semántica entre los términos «palabra» y «patria». El último verso de la primera parte del poema: «de espaldas contra un *muro*» nos devuelve al recuerdo la sensación del verso cuarto: «aún queda buena gente en este *mundo*», y ello pese a ser rima alejada.<sup>287</sup> En la parte final de la composición se advierten también trazos de asonancia en ese triángulo formado por las palabras «poniéndonos», «quedo» y «vuestro», en unos últimos versos —bimembres— rítmicamente marcados por las pausas internas.

Algunos de los cambios en la recitación de los versos del disco respecto de los textos de la solapa parecen responder a la voluntad de aguzar el mensaje a la que hacíamos referencia más arriba. Este tipo de modificaciones, consustanciales, por otro lado, a la poesía de Goytisolo, quedan aquí atestiguadas en diversos poemas: en «La voz y la palabra», donde en lugar de «...tal si fuera un tesoro / de emoción y esperanza», Goytisolo recita «...como si fuera un arma cargada / de emoción y

---

<sup>287</sup> Era Juan de Mairena el que incidía en esa función temporal de la rima: «Y los que suprimen la rima —esa tardía invención de la métrica—, juzgándola innecesaria, suelen olvidar que lo esencial en ella es su función temporal, y que su ausencia les obliga a buscar algo que la sustituya; que la poesía lleva muchos siglos cabalgando sobre asonancias y consonancias, no por capricho de la incultura medieval, sino porque el sentimiento del tiempo, que algunos llaman impropriamente sensación de tiempo, no contiene otros elementos que los señalados en la rima: sensación y recuerdo», Antonio Machado, «De un cancionero apócrifo», *Poesía y prosa*, (eds.) Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, 1988, p. 703.

esperanza» (vv. 17-18);<sup>288</sup> y en «En tiempos de ignominia», poema en el que los cambios son aún más notables, poniéndose además de manifiesto una mayor presencia de matices de contundencia expresiva: la «buena gente» del verso 4 pasa a ser «gente buena», cambio de orden en el adjetivo que colma al nombre de bondad; pero, sobre todo, en la adición, después del verso noveno, de «o deshaciéndonos en mil pedazos. / Por eso digo una vez más», aun modificando el verso siguiente: «que nadie piense *o grite*:», en el que la disyuntiva del grito sustituye a un mucho más neutro «nunca». El mismo sentido intensificador adquiere en el disco la modificación introducida en el verso 32 de «Mientras los autobuses aquietan la ciudad»: «hasta la soledad de una cama *que odia*» (en lugar de *vacía*), que acrecienta el patetismo de una escena —con reminiscencias de albada y música de Albinoni de fondo— que vuelve a tener a la mujer como protagonista. El cambio de adverbio de «aquí» por «ahí» en el segundo verso de «Agravio público» responde también a la adecuación de un texto que el poeta sabe que va a ser escuchado antes que leído. La versión que de este poema aparece en el compacto tiene además la particularidad de estar a medio camino entre la publicada en *Sobre las circunstancias* (1983) y la definitiva, que iba a ver la luz en *Cuadernos de El Escorial* (1995).<sup>289</sup> El último de los cambios introducidos en el recital viene a ser un guiño al oyente, puesto que, alojada en la última estrofa de «Palabras para Julia»: «pensando en ti, pensando en ti como ahora pienso», la reiteración se convierte en un tributo a la canción de Ibáñez.

Entre la selección de poemas del disco encontramos también «El lobito bueno», «Me lo decía mi abuelito», o «Mala cabeza», composiciones todas ellas musicadas por Paco Ibáñez con anterioridad,<sup>290</sup> junto a «Autobiografía» («No sirves para nada» en el disco de Ibáñez), «Nana de la adúltera» y «El show», que aparecerán en el álbum en homenaje a Goytisolo *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo* (2002). El afán por rehacer sus textos y adaptarlos a las circunstancias o al momento histórico

---

<sup>288</sup> Idéntica metáfora, aplicada a la voz de Paco Ibáñez, utilizaba J. M. Caballero Bonald por esas mismas fechas: «Paco Ibáñez no se sirve de nada más que de la difusión de una poesía que se obstina en decir la verdad. No es solamente el intérprete, sino también, en cierta medida, el protagonista de lo que canta, y convierte a su vez a todos cuantos le escuchan en protagonistas. Su voz es como un arma, nos obliga a definirnos y a responder a las proposiciones de esta poesía. No hay opción ni neutralidad posible», en Paco Ibáñez y Xavier Ribalta, *La cançó d'avui i de sempre...*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996, p. 13.

<sup>289</sup> Lo destacan en nota Riera y García Mateos, *Poesía completa, op. cit.*, p. 1063, 2n. Los tres primeros versos están extraídos de *Sobre las circunstancias* y el último es como el de la versión definitiva de *Cuadernos*.

<sup>290</sup> Aunque no todas ellas publicadas. Recordemos que en el caso de «Mala cabeza» la canción se mantiene inédita hasta 2002.

presentes se ve también reflejado en uno de los versos de «Me cuentan cómo fue»: «Entonces él como hace ahora ya cerca / de quinientos años...», que en la antología sonora, publicada ya después de que en 1992 se celebrara el quinto centenario de la pérdida de Granada, corrige el tiempo verbal para adaptarlo a la referencia cronológica real: «Entonces él como ha hecho ahora ya / quinientos años...».<sup>291</sup> El poema será uno de los incluidos por Goliardos en su disco.

«Como lluvia de abril» y «Marcial entre el amor y la miseria» son las otras dos composiciones que de *El rey mendigo* Goytisolo incluye en el recopilatorio. De los poemas de este libro, este último parece ser uno de sus predilectos. Recordemos que es de los pocos que recita también en el homenaje organizado por Goliardos en Cambrils dos años antes. Como allí, la influencia de la lírica tradicional está bien presente en el disco a partir de un representativo grupo de poemas de corte cancioneril. Entre este repertorio encontramos «La fea bonita» —o «La bonita fea», que es con el título que la presenta Goytisolo en la grabación—, una canción escrita en dísticos, en combinación de octosílabos y pentasílabos con rima asonante en los versos pares, a la manera de la canción tradicional, y que reproduce el antiguo menosprecio por la morenez, especialmente de las damas, ampliamente desarrollado en la literatura del Siglo de Oro.<sup>292</sup> También provienen de *Los pasos del cazador* «La paloma brava», «Y palomas mil» y «Al trébol rojo» —con el título, en este caso, de «Todo el mundo baila»—, las tres composiciones con igualmente estudiados precedentes cancioneriles,<sup>293</sup> y donde las relaciones entre los elementos de la naturaleza y la sexualidad —o el amor— guían en todo momento el juego poético. O «Cantó al alba la perdiz», un poema que entronca con el cancionero popular extremeño y cuyo estribillo parte del conocido refrán «cantó al alba la perdiz, más le valiera morir», cambiando en este caso la última palabra: «cantó al alba la perdiz / más le valiera dormir». Por último, de *La noche le es propicia* (1992) se incluye «Esa flor instantánea», un poema compuesto en heptasílabos que retoma algunos viejos tópicos de la poesía amorosa medieval y los pasa por el personal tamiz del autor.

---

<sup>291</sup> José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, op. cit., pp. 914-915.

<sup>292</sup> Vid. Carme Riera, 1991, op. cit., pp. 120-122.

<sup>293</sup> *Ibid.* pp. 135-141.

## GOYTISOLO Y GOLIARDOS

La relación entre José Agustín Goytisolo y Ramón García Mateos, poeta, miembro del grupo Goliardos y con el tiempo uno de los principales estudiosos de la obra del poeta catalán, se había iniciado en el año 80 a raíz de una carta en la que García Mateos convidaba a Goytisolo a un homenaje en Reus con motivo del primer aniversario de la muerte de Blas de Otero.<sup>294</sup> Más de una década después, concretamente el día 8 de mayo de 1992, el grupo Goliardos, conjuntamente con el Seminario de Lengua y Literatura Española del IES Cambrils, organizan un recital en el Cine Rambla de Cambrils,<sup>295</sup> en homenaje esta vez a nuestro poeta. Goytisolo, que participará en el acto, está a punto de publicar su siguiente libro, *La noche le es propicia* (1992), un poemario de tema amoroso que, como el mismo García Mateos y Carme Riera destacan en su edición de la *Poesía completa* del autor, «parte de las viejas albas provenzales».<sup>296</sup> En la primera parte del recital, el poeta leerá íntegramente el libro junto a otras composiciones de su obra anterior, *El rey mendigo* (1988). La segunda mitad del homenaje irá a cargo del grupo Goliardos, que alternará la lectura de algunos poemas acompañados de música con la interpretación de una selección de canciones sobre textos de Goytisolo.<sup>297</sup> En esta actuación se halla el germen del que será el primer y único álbum del grupo, que aparecerá publicado en 1994 con el título *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*.<sup>298</sup>

El disco, que es el primero también dedicado íntegramente a la obra del poeta

---

<sup>294</sup> La carta, dos folios mecanografiados con fecha del 21 de febrero de 1980, se encuentra en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (GoyC\_0303) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>295</sup> En el Fondo de la Cátedra, este recital aparece catalogado bajo el epígrafe «Tempestades de amor contra los cielos» (8 de mayo de 1992); ello se debe a un error. El homenaje así titulado es el que le hace el grupo a Goytisolo el 17 de marzo de 2000, justo un año después de su muerte, en Cambrils, y que tiene su origen en el volumen misceláneo coordinado y editado por García Mateos: *Tempestades de amor contra los cielos. Homenaje a José Agustín Goytisolo*, Cambrils, Trujal Ediciones, 2000. El título de este homenaje está tomado del penúltimo verso del poema que abre a modo de prólogo su primer libro, *El retorno*, una composición que en la edición definitiva de 1986 aparecerá con el nombre de «Sobre vosotras aves».

<sup>296</sup> Carme Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 1047.

<sup>297</sup> En el Fondo Personal de la Autónoma se conserva el video del acto. Los poemas recitados por García Mateos con acompañamiento musical fueron: «Así son», «Autobiografía», «Mala cabeza», «Con nosotros», «Noticia de la agencia Logos aparecida en las páginas interiores de *Tele-expres* el día 8 de abril de 1976» y «Los perros vagabundos más lujosos de la Tierra estaban tristes». Asimismo, el grupo musicaliza las siguientes composiciones: «Yo quise», «Soldado sí», «El lobito bueno», los poemas «X», «L», «XXX», «XXXI» y «LXXVI» de *Los pasos del cazador* y «Me cuentan como fue», donde el recitativo y el canto se combinan.

<sup>298</sup> Goliardos, *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.

barcelonés, recoge una selección de textos de diferentes poemarios, poniendo especial énfasis en aquellos que entroncan con los temas y las formas de la poesía tradicional. Al lado de la voz de García Mateos, que recita algunas de las composiciones, podemos oír a Manuel del Ojo (guitarras flamencas, acústica y eléctrica, bajo y voz), Manuel León (guitarras clásica y electroacústica, laúd y voz), José Luis Jiménez (voz y percusiones). En el álbum participa también Goytisoló, que abre y cierra la grabación con el recitado, sin acompañamiento musical, en este caso, de «Autobiografía» y «Más que una palabra». En el cuadernillo que acompaña al disco hallamos un texto introductorio del profesor Ramón Oteo, titulado «Un viaje de amor», en el que destaca la ternura y la «radical voluntad» de unión íntima del poeta con sus lectores, una unión que, como en el caso de «La voz y la palabra», se materializará en el álbum mediante la poderosa articulación de la lectura y el canto.

En dos de los trece poemas presentados por Goliardos, el arreglo musical se pone por entero al servicio del recitativo, siendo la música un mero soporte para la lectura de los textos. El primero es «Así son», composición que Ramón García Mateos recita sobre un acompañamiento basado en una conocida partitura de Giuseppe Farrauto, «Morenita do Brasil». Recordemos que el poema aparece publicado, en su versión definitiva de 1996, con el título «Bajo tolerancia». El tema central de la composición son los poetas. Se trata de uno de los primeros textos —si no el primero— en que empezamos a ver una concepción singularizada del artista.<sup>299</sup> El poema lo cantará Juan Luis Pineda en 2001.<sup>300</sup> La otra composición presentada bajo la forma de recitativo es «Al otro lado del espejo», uno de los textos de *La noche le es propicia* (1992).<sup>301</sup>

## XVII

### MALA CABEZA Goliardos

En otro conjunto de piezas, la palabra de García Mateos se articula junto al canto de José Luis Jiménez, optándose por diversas fórmulas en la combinatoria. Así, por

---

<sup>299</sup> Vid. Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., pp. 152-153.

<sup>300</sup> Véanse las páginas dedicadas al comentario de esta canción (pieza LXXVII), en las que se analiza con cierto detalle el poema.

<sup>301</sup> Para un análisis pormenorizado del texto, véase la pieza XLIX.

ejemplo, en la canción que da título al álbum, «Mala cabeza», después de una primera estrofa cantada, la voz del recitativo pasa a ser la dominante, y la melodía se reserva, en adelante, únicamente para los dos últimos versos de la estrofa, a modo de reiteración. La conjunción que introduce Jiménez al inicio de algunas de las repeticiones proviene del habla popular y, más concretamente, nos remite a las formas del cante flamenco. El verso último, «me descabezarán», se repite en la pieza tanto recitado como cantado, potenciándose el tono satírico que domina todo el texto hasta el final. Aunque el poema ya lo habían cantado en su día Luis Pastor —que, recordémoslo, había tenido por ello problemas con la Guardia Civil— y Paco Ibáñez —que, como ya apuntamos, no lo publicará en disco hasta el año 2002—, esta es la primera ocasión en la que el tema se graba, casi veinte años después de muerto el dictador:

Por mi mala cabeza  
yo me puse a escribir.  
Otro por mucho menos  
se hace Guardia Civil.

*Por mi mala cabeza  
yo me puse a escribir.  
Otro por mucho menos  
se hace Guardia Civil.*

*Por mi mala cabeza  
creí en la libertad.  
Otro respira incienso  
las fiestas de guardar.  
Y otro respira incienso  
las fiestas de guardar.*

*Por mi mala cabeza  
contra el muro topé.  
Otro levantó el muro  
con los cuernos tal vez.  
Y otro levantó el muro  
con los cuernos tal vez.*

*Por mi mala cabeza  
sólo digo verdad.  
Por mi mala cabeza  
me descabezarán.  
Por mi mala cabeza  
me descabezarán.  
Me descabezarán.  
Me descabezarán.<sup>302</sup>*

El sentimiento de denuncia del sujeto poético se entrega por entero al sarcasmo.

---

<sup>302</sup> La cursiva es nuestra y, en adelante, se mantendrá para diferenciar el recitativo de la parte cantada.



Enfrente suyo se yergue la amenaza de la fe y el orden. Pero él, por su mala cabeza, escribe, cree en la libertad, topa con el muro de las creencias y de la intolerancia; y ante ello, solo dice verdad. La última estrofa es conclusiva, después de que en las primeras tres se hayan contrapuesto, mediante una estructura netamente paralelística, los dos primeros versos a los dos siguientes. El procedimiento anafórico, tanto al inicio de las cuartetos («Por mi mala cabeza») como en los terceros versos («Otro...»), es el que propicia esta oposición. Ello tiene consecuencias en el tejido rítmico del poema: la más importante, el predominio del heptasílabo dactílico, acentuado en las sílabas tercera y sexta, y que se explica en gran medida por el influjo del primer verso de las estrofas. Tanto el pie trocaico (vv. 6, 8 y 16) como el pie mixto (vv. 3, 7, 11) parecen tener un papel secundario, pero este último coincide curiosamente con los versos que, mediante la anáfora «Otro», generan el contraste semántico con la primera parte de las cuartetos. Parece que el pie mixto se opone, por tanto, al dactílico, mientras que el trocaico —que en sus tres apariciones solo acentúa la segunda (y en el caso del último verso es acento secundario) y la sexta sílabas, con lo que gana en fluidez— es solo un contrapunto rítmico.

No menos interesante es el uso de la rima. Si prescindimos de las repeticiones incorporadas a la canción, el verso inicial «Por mi mala cabeza» se repite en cinco ocasiones a lo largo del poema: en el primer verso de cada estrofa y en el tercero de la última. La rima en *é-o* se reproduce, asimismo, en el tercer verso de las dos primeras cuartetos: «Otro por mucho menos» y «Otro respira incienso». En esta primera mitad del poema, la rima solo varía, por tanto, en los versos pares. Nótese que la cadencia del verso par rimado —tan característico de Goytisolo— es aquí siempre oxítónica: «escribir» / «Civil»; «libertad» / «guardar»; «topé» / «vez»; «verdad» / «descabezarán»; con la particularidad, además, de que la rima en *-á* se repite en las estrofas pares (segunda y cuarta), que es donde precisamente hallamos los tres heptasílabos trocaicos: «creí en la libertad», «las fiestas de guardar» y «me descabezarán». La variabilidad introducida por el pie trocaico queda así minimizada tanto por la reducción acentual (de tres acentos, a tan solo dos) como por la recursividad en la rima. Por último, con la reiteración de «el muro» en el undécimo verso: «Otro levantó *el muro*», la rima en *ú-o*, que a priori quedaba huérfana, se convierte en un eco del verso previo: «contra *el muro* topé».

## XVIII

### FURTIVO Goliardos

«Furtivo» es otra de las composiciones en que la parte recitada predomina sobre la cantada,<sup>303</sup> que se reserva principalmente para los estribillos, repetidos a modo de bis cada dos estrofas. Observamos, de nuevo, la fórmula utilizada en el tema anterior, con una primera parte cantada a modo introductorio y que aquí deja paso a los dísticos del recitado, en los que se repite la primera estrofa. La única modificación en el texto la introduce Jiménez en la estrofa de inicio, con la adición de la conjunción «Y», seguida de la preposición «a» en sustitución de «En». De ahí y hasta los versos 22 y 23 del poema («No me gusta desde entonces / ir de noche al jabalí»), el canto se reserva exclusivamente para los ritornelos. Pero, como la primera, la última parte de la pieza vuelve a ser cantada. Jiménez recoge los dos versos que cierran el recitado y los repite antes del estribillo final, donde se vuelve a poner en juego la oposición *sí-no* que ya veíamos en «Soldado sí»: «Furtivo no. / Cazador sí». Goliardos nos presenta, pues, un texto cíclico y ordenado, con dos dísticos cantados —el primero y el último— enmarcando todo el recitativo y un estribillo que, repetido cada dos estrofas, mantiene vivo el pulso melódico:

Y a tierras de Salamanca  
furtivo fui al jabalí.

Furtivo sí.  
Furtivo sí.

*En tierras de Salamanca  
furtivo fui al jabalí.*

*Sin perros y por la noche  
con un amigo de allí.*

Furtivo sí.  
Furtivo sí.

*Él me acopló una linterna  
bajo el caño del fusil.*

*Nos pusimos al rececho  
para esperarlos venir.*

Furtivo sí.  
Furtivo sí.

---

<sup>303</sup> Bajo este título, el grupo presenta el poema «XXX» de *Los Pasos del cazador*, el libro del que se reúnen más textos en el disco.

*Y con el viento en el rostro  
ronzar bellotas oí.*

*Al rato cruzan tres sombras  
enciendo y a uno le di.*

Furtivo sí.  
Furtivo sí.

*Dejé el cochino a mi amigo  
y al otro día me fui.*

*No me gusta desde entonces  
ir de noche al jabalí.*

No me gusta desde entonces  
ir de noche al jabalí.

Furtivo no.  
Cazador sí.

Furtivo no.  
Cazador sí.

Sin duda, una de las mejores canciones del disco.<sup>304</sup> Especialmente interesante resulta el efecto percusivo del rasgueo, que se mantiene durante toda la pieza y que nos recuerda a ese ronzar de bellotas en medio del viento nocturno. La recurrencia del estribillo, cantado a coro, es otro de los grandes aciertos del tema, máxime por el contrapunto expresivo que representa con respecto a la parte recitada. La canción consigue imbuirnos en un misterio acechante e impreciso, en los peligros de una selva sin contornos definidos; parece ponernos al rececho, como los protagonistas de los versos hacen.<sup>305</sup> Contribuye a ello la reestructuración del texto, la disolución de la rima en *-í* después de cada dístico por efecto de la repetición constante del pentasílabo, que aquí se espacia. Parece imponerse con más fuerza la acción poemática —y nótese, en este sentido, la abundancia de formas verbales— que la recursividad formal (de raigambre cancioneril) del poema. A diferencia de lo que sucedía en «Mala cabeza», las modificaciones introducidas en la canción sí tienen, por tanto, consecuencias en la estructura interna del texto, de donde desaparece la organización estrófica ternaria. Recordemos la composición tal como Goytisoló la publica en *Los pasos del cazador*:

---

<sup>304</sup> Según me cuenta R. García Mateos en conversación de mayo de 2019, el propio J. A. Goytisoló había encarecido la pieza en más de una ocasión.

<sup>305</sup> Obsérvese, a nivel fonético, la aliteración de vibrantes *r* en las estrofas intermedias: «Nos pusimos al rececho / para esperarlos venir // Y con el viento en el rostro / ronzar bellotas oí. // Al rato cruzan tres sombras...», que tan musicalmente expresan el rumor del viento y del bosque en medio de la noche. La génesis del misterio se explica, asimismo, por algunos términos desperdigados por el poema: «furtivo», «noche» («linterna»), «rececho», «ronzar», «sombras».

En tierras de Salamanca  
furtivo fui al jabalí.  
Furtivo sí.

Sin perros y por la noche  
con un amigo de allí.  
Furtivo sí.

Él me acopló una linterna  
bajo el caño del fusil.  
Furtivo sí.

Nos pusimos al rececho  
para esperarlos venir.  
Furtivo sí.

Y con el viento en el rostro  
ronzar bellotas oí.  
Furtivo sí.

Al rato cruzan tres sombras  
enciendo y a uno le di.  
Furtivo sí.

Dejé el cochino a mi amigo  
y al otro día me fui.  
Furtivo sí.

No me gusta desde entonces  
ir de noche al jabalí.

Furtivo no.  
Cazador sí.

La distribución en forma de tercetos de estribillo, donde riman el segundo y el tercer verso, acentúa sin lugar a duda la sensación de recurrencia rítmica. El poema está compuesto de una combinación regular de versos octosilábicos polirrítmicos y pentasilábicos trocaicos (acentuados en las sílabas pares). Entre los primeros, pueden encontrarse ejemplos de cada uno de los tipos rítmicos del octosílabo: del tipo mixto a), el más abundante (con los acentos en segunda, cuarta y séptima sílabas), son los versos 2, 14, 16, 17, 19 y 20; del tipo dactílico, acentuado en primera, cuarta y séptima, los versos 5, 7, 11 y 13; del trocaico, acentuado en tercera y séptima, los versos 8, 10, 22 y 23; y por último, del tipo mixto a), que lleva los acentos en segunda, quinta y séptima sílabas, los versos 1 y 4. Entre los pentasílabos, el último verso, «Cazador sí», que posee un acento antirrítmico en la tercera sílaba, tiende a asimilarse en la canción al modo trocaico por influjo del verso precedente: «Furtivo no». El giro en este último ritornelo de la fórmula acostumbrada «Furtivo sí» responde a lo afirmado por el sujeto poético en los dos octosílabos finales: «No me gusta desde entonces / ir de noche al jabalí», estableciéndose una relación directa

entre la nocturnidad —la palabra «noche» no solo aparece aquí, sino también al principio del poema— y el furtivismo, al cual renuncia finalmente el poeta; que no a su práctica cinegética, y de ahí la confirmación última: «Cazador sí».

## XIX

### ME CUENTAN CÓMO FUE Goliardos

También se combinan la voz del recitativo con la forma cantada en «Me cuentan cómo fue», poema dedicado a Federico García Lorca, en el que la guitarra flamenca acompaña tanto la lectura de las dos primeras estrofas, como el canto de los dos últimos dísticos: «¡Ay! / ¡Yayay yayay! // Poeta como éste / ya no le hay». El arreglo de Goliardos se ajusta perfectamente a la estructura bímembre del poema, dándole a cada parte de la canción una voz acorde con cada estilo de escritura: la voz del recitativo para los versos de tono más narrativo y la cantada para los versos más líricos, los del estribillo. En los últimos compases de la composición, la repetición de la parte melódica del ayeo, a modo de conclusión y después de que García Mateos recite nuevamente el décimo verso del poema: «y gritó y gritó y lloró de rabia...», acentúa ese hondo lamento que ya de por sí el cierre poemático representa. La canción de Goliardos parte de la versión del texto publicada en *Del tiempo y del olvido* (1977), puesto que la definitiva no ve la luz hasta después de editado el disco de Goliardos, en *Claridad* (1998):

*«... y le llevaron camino de Víznar  
mientras lejos Granada  
hermosísima y triste como una niña sola  
palidecía igual que Federico García Lorca  
bajo la despiadada luz del alba.*

*Entonces él como hace ahora ya más  
de quinientos años Boabdil el Chico  
el último rey moro de Granada  
volvió atrás la cabeza por mirarla otra vez  
y gritó y gritó y lloró de rabia...»*

*¡Ay!*

*¡Yayay yayay!*

*Poeta como éste  
ya no lo hay.*

*Y gritó y gritó y lloró de rabia...*

¡Ay!  
¡Yayay yayay!  
Poeta como éste  
ya no lo hay.

La más que notable reelaboración a la que es sometido el poema en *Del tiempo y del olvido* intensifica la distinción entre las dos primeras estrofas y los versos finales, encargados de expresar el intenso dolor experimentado por la pérdida del poeta granadino.<sup>306</sup> La silva libre impar conduce el ritmo de la parte recitada,<sup>307</sup> mientras que los versos finales se mueven entre la libertad del ayeo y la polirritmia del último pareado, formado por un heptasílabo trocaico y un adónico rimado. El verso corto y el uso de la exclamación «¡Ay!», procedente del cante jondo, relacionan esta última parte del poema con la canción popular. Mediante la rima se establece, no obstante, una cierta solución de continuidad con respecto a las dos primeras estrofas, manifiestamente más narrativas, y ello pese al cambio abrupto de metros. En esta primera parte ya pueden apreciarse algunas trazas de asonancia entre «Víznar» y «niña», así como entre el segundo y el quinto versos: «Granada–alba», y el tercero y el cuarto: «sol –Lorca». En el primer verso de la segunda estrofa, el adverbio «cerca» es sustituido por «más» en la canción. La modificación viene justificada por el cambio de posicionamiento temporal con respecto a la efeméride de 1492, puesto que el poema se publicó antes de que se cumpliera el quinto centenario de la Capitulación de Granada y la canción algo después. En esta segunda estrofa, la rima se circunscribe al tercer y quinto versos: «Granada–rabia». La segunda modificación del texto cantado se da en el verso último del estribillo, en donde se ha sustituido el pronombre «le» («ya no le hay») por «lo».

Los diez primeros versos, escritos en silva libre, se mueven entre las 7 sílabas del verso segundo y las dieciséis del verso cuarto. En esta primera parte, el ritmo dominante es el del endecasílabo (vv. 1, 5, 6, 7, 8 y 10), aunque en combinación con

---

<sup>306</sup> Véanse las diferentes variantes del poema en C. Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, op. cit., pp. 913-915.

<sup>307</sup> Esta es, de hecho, la modalidad versolibrista más característica de la poesía narrativa de Goytisolo. Para una mayor profundización vid. Francisco Javier Ayala Gallardo, «Fundamentos estructurales del verso libre en *Taller de arquitectura*, de José Agustín Goytisolo», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación*, *Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 131-155. Ello se puede hacer extensible a otros muchos poetas del 50. Véase, en este sentido, mi artículo «El versolibrismo en la poética del Medio Siglo. Entre la modernidad y la tradición», en Inés González Cabeza, Érika Redruello Vidal y Raquel de la Varga Llamazares (Eds.) *Más allá de la página: nuevos ensayos sobre ficción hispánica*, León, Universidad de León, pp. 117-132.

el heptasílabo, presente en los cuatro restantes versos: además de en el segundo, en el que aparece como verso independiente, lo hallamos también en los versos tercero y noveno, como hemistiquio de un alejandrino, y en el verso cuarto, en este caso unido a un decasílabo compuesto: «palidecía igual | que Federico | García Lorca».<sup>308</sup> Se mantiene, por tanto, una evidente unidad rítmica con los versos de cinco y siete sílabas de la segunda parte de la composición, que vienen a actuar a modo de pie quebrado de los versos más largos de la primera parte del poema.

## XX

### CON NOSOTROS–NANA Goliardos

En «Con nosotros–Nana» Goliardos reúne dos poemas de temática infantil. El primero, perteneciente a *Claridad*, se nos presenta íntegramente recitado sobre una base musical compuesta por el compositor de bandas sonoras Stanley Myers. A continuación, y sobre ese mismo acompañamiento, se canta el poema «X» de *Los pasos del cazador*, una de las nanas del libro. Ya en su día, Carme Riera señalaba como posible fuente para la primera estrofa del poema una canción popular cantada en Coria. La cancioncilla la podemos oír también en otros puntos de Extremadura, como Villanueva de la Serena:<sup>309</sup>

El pelele señores  
se ha peleado  
por una rebanada  
de pan tostado.  
Y olé y olé  
y olé y olá.  
Coge niña el pelele  
cógele que se va.  
No se va, no,  
qu'en la cueva está  
bebiendo vino tinto  
y s'emborrachará.  
Bebiendo vino tinto,  
la mar y la mar.

---

<sup>308</sup> Con el símbolo (|) se indica, en adelante, la separación entre hemistiquios.

<sup>309</sup> En Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura*, Badajoz, Colección Raíces, 1998, vol. 1, p. 277.

La deuda del poema de Goytisolo con la primera estrofa de la canción es palmaria:

El pelele mi niño  
se ha peleado  
por una rebanada  
de pan pringado.

La estrofa es, en efecto, la primera de la composición, tal y como el poema llegó a editarse. Sin embargo, en uno de los borradores conservados en el Fondo personal del autor leemos una estrofa antepuesta:

Un cazador cazando  
perdió un pañuelo  
y después lo llevaba  
la liebre al cuello.<sup>310</sup>

La estrofa, que aparece mecanografiada junto al estribillo, da pie a una estructura inicial de cuatro bloques estróficos. La decisión del poeta de suprimir finalmente este primer bloque pudo estar motivada por el hecho de ser esta la primera estrofa de otra canción de corro. En concreto, una que se cantaba en Ciudad Real y en sus inmediaciones en la víspera de San Antón (16 de enero), con las hogueras como protagonistas y los grupos de mujeres, muchachas y niñas cociendo las típicas tortas de pastor en las brasas. Reproducimos aquí los primeros versos de la canción popular, en los que ya aparece la referencia a la liebre que veremos en la última estrofa del poema de Goytisolo, aunque con un sentido aquí bien distinto.<sup>311</sup>

Un cazador cazando  
perdió un pañuelo,  
perdió un pañuelo,  
y luego le llevaba  
la liebre al cuello,  
la liebre al cuello.  
  
Eso sería  
que el cazador  
cazando lo perdería.

---

<sup>310</sup> Borrador de un conjunto de poemas del libro *Los pasos del cazador*, en Fondo Personal José Agustín Goytisolo (Goy\_0176).

<sup>311</sup> El texto lo recoge Bonifacio Gil García, *op. cit.*, vol. 1, p. 181. También disponible en Juliana Sanabria Acero, «Un cazador cazando perdió un pañuelo», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas. Disponible en: <<https://musicatradicional.eu/es/piece/28119>> (24 de mayo de 2019).



Con la eliminación de esta estrofa inicial de la versión definitiva del poema, Goytisolo evita esa fusión de fuentes tradicionales que en un principio había previsto llevar a cabo. Se produce además un cambio de tono. En el poema, la expresión jocosa y desvergonzada se adapta a los propósitos de la nana, dejando a un lado el componente malicioso. Y es precisamente esa cándida apacibilidad la que procura inspirar la canción de Goliardos. La composición no presenta prácticamente modificaciones con respecto al texto del poema: el característico arrullo de nana («Arroró arroró»), que se repite también en el segundo verso del estribillo: «Arroró arroró / arroró que te canto yo»; y tan solo un cambio más, el del artículo masculino «el» por el posesivo «su», en el verso 7: «Su padre está en Azuaga». Veamos el texto íntegro de la canción:

El pelele mi niño  
se ha peleado  
por una rebanada  
de pan pringado.

Arroró arroró  
arroró que te canto yo.

Su padre está en Azuaga  
segando trigo  
y un pajarito blanco  
traerá a mi niño.

Arroró arroró  
arroró que te canto yo.

Ya se ha puesto el chiquito  
duerme que duerme  
con los ojos abiertos  
como las liebres.

Arroró arroró  
arroró que te canto yo.

Como en tantas de las composiciones de corte tradicional del autor, nos hallamos ante una estructura trimembre. La repetición del arrullo en el segundo verso del estribillo y la pausa entre cláusulas del verso precedente: «Arroró | arroró» consolidan la unidad impar del conjunto. Los dos versos hexasílabos del poema: «Arroró arroró / que te canto yo» pasan así a cantarse como un heptasílabo y un eneasílabo respectivamente, deshaciéndose la hibridez que en un principio se planteaba al combinar los versos pares del estribillo con la serie de heptasílabos y pentasílabos encadenados que forman las estrofas. La rima, presente tanto en el pareado como en los versos pares de las cuartetos, se convierte en el elemento rítmico

esencial de la nana. La regularidad trocaica que, hasta la segunda estrofa, se mantiene en el pentasílabo, se deshace en la tercera, en tanto que la polirritmia del heptasílabo se evidencia ya desde los primeros versos.

## XXI

### YO QUISE Goliardos

Las restantes siete piezas del álbum son todas cantadas. En el caso de «Yo quise», la canción ya se había interpretado en el primer encuentro de Goliardos con el poeta en Cambrils. Es, además, otra de las composiciones que de *Claridad* encontramos en el álbum, lo cual viene a confirmar esa preferencia del grupo por los poemarios de corte lírico del autor. El poema, escrito en heptasílabos dactílicos —excepto el último verso de la primera y tercera estrofas («pero no pudo ser»), un mixto—, se reitera en la canción por dos veces. El único cambio, al margen de la adición de la conjunción «y» al inicio del séptimo verso, lo hallamos en la reiteración del final («Comprendedme yo quise / comprendedme yo quise»), coincidente con el cambio de tono y con la parte dinámicamente alta de la canción:

Por entonces sabedlo  
aún quería creer.  
Aún quería y quería,  
pero no pudo ser.

Puse en ello mi vida  
mi esperanza no sé.  
Y hasta en sueños decía:  
venceré venceré.

Con la fe de hoy contemplo  
mi derrota de ayer.  
Comprendedme yo quise  
comprendedme yo quise.  
Pero no pudo ser.

Por entonces sabedlo  
aún quería creer.  
Aún quería y quería,  
pero no pudo ser.

Puse en ello mi vida  
mi esperanza no sé.  
Y hasta en sueños decía:  
venceré venceré.

Con la fe de hoy contemplo  
mi derrota de ayer.  
Comprendedme yo quise  
comprendedme yo quise.  
Pero no pudo ser.

La composición de Goliardos descansa sobre la cadencia arromanzada del poema, una cadencia marcada por la insistencia en la rima oxítona (–é) de los versos pares: «creer», «ser», «sé», «venceré», «ayer», «ser», y por la repetición además del verso que, mediante la adversativa, cierra la primera y la tercera estrofa: «pero no pudo ser». Se trata de un verso especialmente significativo. En él se encierra el sentido último del poema, la constatación de esa imposibilidad que parece haber conducido al sujeto poético hacia la descreencia; y ello, a pesar incluso de «la fe de hoy», con la que dice contemplar su «derrota de ayer». En este sentido, la reiteración del verso undécimo: «Comprendedme yo quise» le añade nuevos matices a la canción: de un lado, se enfatiza la intención del sujeto poético, su voluntad de no ser un descreído; del otro, se refuerza el uso del imperativo en segunda persona del plural, para reclamar la atención de un público más amplio, tal y como ya observamos que pasa en el verso que abre el poema: «Por entonces sabedlo». Con todo, la canción se organiza en torno a la rima. Los versos del poema tienden a agruparse en dísticos rematados por palabra aguda rimada y separados entre sí por una breve melodía de guitarra, intercalada a modo de respuesta cada tres compases. La rima en los versos pares se ve reforzada, además, por la reiteración del verbo «querer» al inicio del poema: «aún quería creer. / Aún quería y quería» y por la continuidad de la asonancia *í-a* en los versos impares de la segunda cuarteta: «vida», «decía».

La regularidad acentual es otro de los factores que interviene decisivamente en la musicalidad del texto. Como ya se ha señalado, todos los versos siguen el patrón dactílico, acentuado en tercera y sexta sílabas, excepto el verso cuarto y duodécimo: «pero no pudo ser», inicialmente un heptasílabo mixto, con tres acentos prosódicos en lugar de dos, en primera, cuarta y sexta sílabas. La uniformidad rítmica del poema determina, no obstante, la lectura dactílica de este verso, que, por influencia de los precedentes, pasa a acentuarse en tercera y sexta sílabas.

## XXII

### SOLDADO, SÍ Goliardos

Goliardos interpreta también «Soldado, sí», una versión de la canción que en su día publicara Francisco Curto con el título «Soldado no», compuesta a su vez a partir de la musicalización aparecida en el *Canti* bajo el epígrafe «Canción de paz». El grupo volverá a incluir la canción, esta vez con el título «Soldado», en su disco *Los poemas son mi orgullo*, grabado en directo el 26 de noviembre de 2005 en el Centro Cultural y Ocupacional de Cambrils.<sup>312</sup> El texto parte del definitivo del autor, publicado en *Palabras para Julia*. En este sentido, el verso décimo de la canción mantiene el «Frente al tirano y sus leyes», en lugar de utilizar la preposición «contra» como hace el *Canti* y todas las versiones que parten de él. La pieza de Goliardos opta, no obstante, por eliminar la repetición de los versos de la primera y la tercera estrofa: «y los que lo dicen madre» y «para que volviera el aire». Como ya dijimos al inicio de este capítulo, la reiteración que, de estos dos versos, aparece en la edición definitiva del poema pudo estar motivada por el arreglo de Straniero, arreglo que hemos de suponer que ya conocía Goytisolo en 1977 cuando decide publicar el poema entre sus «Canciones olvidadas». El recurso es, desde luego, mucho más típico de la canción, como género, que del poema. Desde esta perspectiva, el texto de Goliardos viene, por tanto, a restablecer la que suponemos debió de ser la versión primera del poema, formado por cuatro cuartetos:

Madre dicen que debemos  
ir a matar o a morir  
y los que lo dicen madre  
nos están matando aquí.

Soldado así yo no quiero  
soldado yo  
soldado contra mi hermano  
soldado no.

Frente al tirano y sus leyes  
yo mi corazón pondría  
para que volviera el aire

---

<sup>312</sup> VV. AA. *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*, en VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD). En esta ocasión, el grupo está integrado por José Luis Jiménez, Manuel del Ojo, Eduardo Sánchez, Pedro Ayala y Ramón García Mateos.

por tu casa y por la mía.  
Soldado así yo sería  
soldado así  
soldado junto a mi hermano  
soldado sí.

Es de las pocas composiciones de Goytisolo en las que prevalece el ritmo del octosílabo que, en combinación con la rima en los versos pares, le da al poema una cadencia perfectamente arromanzada. El contrapunto lo ponen los pentasílabos trocaicos del estribillo. En la canción de Goliardos, el contraste rítmico entre uno y otro metro viene además marcado por la alternancia entre el coro (en los versos impares del estribillo) y la voz solista (en los versos pares): en los octosílabos, cantados al unísono, se recoge el clamor del pueblo en contra de una lucha fratricida; en los pentasílabos, donde el ritmo se acompasa, el ruego —igualmente desconsolado— es el del individuo. Excepto por la tercera estrofa, la rima vuelve a ser oxítona. Ello contribuye, sin duda, a darle un carácter más conclusivo a los versos rimados, tendiéndose a organizar la estrofa en dísticos. En la canción, este hecho se manifiesta tanto a nivel armónico como melódico, y los cambios se estructuran, en este sentido, en torno a esa división bímembre de la estrofa.<sup>313</sup> En el estribillo, la reiteración viene además enfatizada por la presencia, anafóricamente constatada, de la palabra «Soldado», verdadero *leitmotiv* del poema, así como por la regularidad rítmica del verso, que mantiene invariablemente los acentos en segunda y cuarta sílabas. Por otro lado, el solo de guitarra que la canción introduce entre la segunda y la tercera estrofa no hace sino reflejar también la división bipartita del texto, constatada por la oposición sí/no de los estribillos.

## XXIII

### EL LOBITO BUENO Goliardos

Otra de las canciones que el grupo incluye en su álbum, musicada igualmente con anterioridad —en este caso por Paco Ibáñez, que es quien le da también título

---

<sup>313</sup> Obsérvese, sin ir más lejos, cómo el rasgueado de la guitarra —en lugar de seguir con el arpeggio— al cierre de la estructura armónica de cada dístico intensifica la sensación de reposo al final de los versos pares.

definitivo al poema—,<sup>314</sup> es «El lobito bueno». El arreglo de Goliardos se aparta claramente, no obstante, del publicado en su día por el cantautor valenciano. La canción infantil ya no está tan presente como en Ibáñez. El recurso a la repetición sigue articulando la pieza, pero la estructura aquí es otra. De hecho, el texto, pese a su brevedad, da pie a una de las canciones más largas del disco. El procedimiento reiterativo que sigue el grupo es doble: a la repetición de cada uno de los versos, se suma la de todo el poema. Este tipo de reiteración compositiva la veremos también en algunas de las canciones populares en las que se inspira inicialmente Goytisolo para componer *Los pasos del cazador*:

Y érase una vez  
érase una vez  
y un lobito bueno  
y un lobito bueno  
y al que maltrataban  
y al que maltrataban  
todos los corderos  
todos los corderos.

Y había también  
y había también  
un príncipe malo  
un príncipe malo  
y una bruja hermosa  
y una bruja hermosa  
y un pirata honrado  
y un pirata honrado.

Todas estas cosas  
todas estas cosas  
y había una vez  
y había una vez.  
Cuando yo soñaba  
cuando yo soñaba  
y un mundo al revés  
y un mundo al revés.

Y érase una vez  
érase una vez  
y un lobito bueno  
y un lobito bueno  
y al que maltrataban  
y al que maltrataban  
todos los corderos  
todos los corderos.

Y había también

---

<sup>314</sup> Para los diferentes cambios de título del texto, véase: Carme Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en José Agustín Goytisolo, *Poesía completa, op. cit.*, p. 908.

y había también  
un príncipe malo  
un príncipe malo  
y una bruja hermosa  
y una bruja hermosa  
y un pirata honrado  
y un pirata honrado.

Todas estas cosas  
todas estas cosas  
y había una vez  
y había una vez.  
Cuando yo soñaba  
cuando yo soñaba  
y un mundo al revés  
y un mundo al revés.

La composición de Goliardos se sustenta sobre una base armónica de dos acordes, desplegados regularmente por cada uno de los versos. Los acentos del rasgueado de la guitarra, que se mantienen invariablemente en el segundo tiempo y en los contratiempos de la tercera y de la cuarta pulsación del primero de esos dos compases, coinciden plenamente con el ritmo del hexasílabo dactílico, acentuado en segunda y quinta sílabas: en el poema lo observamos en los versos quinto («Y había también»), sexto («un príncipe malo»), décimo («había una vez») y duodécimo («un mundo al revés»). Ello no implica —sería un gran error por nuestra parte establecer una asociación tan directa entre el ritmo musical y el poético—, que el verso trocaico, acentuado en las sílabas impares del hexasílabo y, por tanto, mayoritario en el poema, entre en conflicto con la guitarra. Muy al contrario. El acento en el contratiempo de la cuarta pulsación, que es el que anticipa el cambio de acorde —y es por ello que adquiere en la canción una especial relevancia—, sigue coincidiendo con la sílaba axial en este tipo de verso, con lo que la percepción rítmica es prácticamente idéntica a la que experimentamos con el pie dactílico. Lo que sí resulta significativo es que la regularidad en esa anticipación sobre el cuarto tiempo redunde en una amplificación del último acento del verso y, desde esta perspectiva, en una mayor significación de las palabras sobre las que recae dicho acento: «vez», «bueno», «maltrataban», «corderos», «también», «malo», «hermosa», «honrado», «cosas», «vez», «soñaba», «al revés». Esta es tal vez la peculiaridad más destacable de la versión de Goliardos, ese ritmo regular y sincopado que rompe, como una creciente ola, sobre la última de las palabras de cada verso. En la canción se refuerza además la asonancia entre los versos pares, que volvemos de nuevo a ver reproducida en este breve poema. El grupo

lo hace mediante la introducción de un coro de voces que cantan al unísono los versos rimados, con lo que se establece una especie de diálogo constante entre los versos pares e impares del poema. Este tipo de alternancia, que también observábamos en el estribillo de «Soldado, sí», se ajusta no obstante aquí al tono enigmático de la canción, un tono marcado en todo momento por el tensionado ambiente creado por la guitarra solista, que, en su contrapunto a la melodía, envuelve la pieza en un aura de irreverente suspicacia. Es en este sentido que podemos decir que la composición de Goliardos se aparta de la canción infantil —en los términos que la había planteado Paco Ibáñez— para acercarse a un terreno más híbrido, difícilmente clasificable.

## XXIV

### SE PIERDE COMO EL ECO Goliardos

En «Se pierde como el eco», la melodía se construye con dos voces al unísono que, en una armoniosa combinación de heptasílabos dactílicos y trocaicos, consiguen intensificar la expresión de la fugacidad de un amor siempre efímero. El texto adquiere carácter circular por la repetición, al final de la canción, de la primera estrofa del poema. Es el único cambio con respecto al texto original:

Amar es un revuelo  
es halago en el aire:  
se pierde como el eco  
de un disparo en el valle.

Los amantes quisieran  
dilatarse su caricia:  
pero amar es destello  
en la noche infinita.

Después el gran silencio  
sonoro de la sombra:  
ni inútiles palabras  
ni tiempo ni memoria.

Porque amor es el dios  
que trueca los caminos  
los que con él se encuentran  
han de darse a lo efímero.

Amar es un revuelo  
es halago en el aire:  
se pierde como el eco  
de un disparo en el valle.



El recurso lo observaremos también en «Una historia de amor», de Antonio Selfa, y, como allí, contribuye a constatar la intemporalidad del mensaje poético. Como en tantas otras composiciones de raíz popular de Goytisolo, el ritmo del heptasílabo se ve complementado aquí por el uso de la rima asonante en los versos pares, aspectos ambos que, unidos, contribuyen decisivamente a la musicalidad del poema. Goliardos muestra una vez más su querencia hacia este tipo de composiciones y, en especial, hacia la rima arromanzada. Pero es que, además, en este caso concreto, la rima no se circunscribe en exclusiva a los versos pares. A lo largo de las tres primeras estrofas, hallamos diseminados algunos finales en *é-o* que, estratégicamente situados, contribuyen no poco en la configuración musical del poema: de hecho, la primera estrofa mantiene la rima alterna (*abab*) y, desde ahí, la *a* se extiende al tercer verso de la segunda estrofa («pero amar es destello») y al primer verso de la tercera («Después el gran silencio»). Después el poema se atempera rítmicamente, perdiendo parte del dinamismo que la adición de esta segunda rima nos ofrece. En este sentido, el noveno verso, junto al décimo, materializa la interrupción temporal del flujo rítmico, una especie de salto momentáneo al vacío: «Después el gran silencio / sonoro de la sombra», la constatación de la fugacidad amorosa y un cierto sinsabor tras las palabras, tras esa sombra anunciadora, mitad cuerpo, mitad tiempo. La concatenación de la rima *é-o* nos ha conducido hasta aquí: dos bellos versos donde se reúnen el revuelo de la satisfacción amatoria con el silencio y la nada que siguen al destello último; el principio y el final, todo concentrado en la expresión del amor efímero. Dos versos melódicos, donde la aliteración de eses le otorga entidad sonora al movimiento de la sombra y donde el encabalgamiento, sobre el que se suspende el pulso rítmico, evidencia aún de forma más clara —mediante el oxímoron «silencio sonoro»— la ambivalencia de un sentimiento basado en la transitoriedad.

Igualmente interesantes resultan las simetrías rítmicas del poema. Detengámonos por un momento en ellas, partiendo de las cuatro estrofas iniciales; fijémonos: la primera alterna el pie trocaico y dactílico; la segunda es toda ella dactílica; la tercera, la más fluida de todas, trocaica;<sup>315</sup> y la última vuelve a la combinación de uno y otro pie, aunque en un orden distinto en este caso al de la alternancia observada en el primer bloque, puesto que aquí son los versos dactílicos los que flanquean la estrofa, mientras que los trocaicos se sitúan en el centro. Si volvemos a posar la mirada sobre

---

<sup>315</sup> No solo es la más fluida por ser íntegramente trocaica, sino también por su carencia de formas verbales, que contribuye sin duda a otorgarle una mayor agilidad al verso.

el poema, nos podremos percatar del vaivén que se produce entre el ritmo más pausado del dactílico, suspendido momentáneamente en la tercera sílaba, y el más fluido del trocaico; la primera estrofa, por ejemplo, es paradigmática de este juego de alternancias.<sup>316</sup>

El arreglo de Goliardos disuelve en parte el ritmo versal, tendiendo a unificarlo. La canción se organiza en torno a una estructura que tiene a la estrofa como eje central a nivel compositivo. El desarrollo musical es el mismo en los cinco bloques estróficos del poema, y la recursividad melódica allana, por tanto, las pequeñas diferencias que a nivel de acento puedan darse. La rima en los versos pares favorece la organización de la estrofa en dísticos coronados por cada una de las palabras rimadas. Armónicamente, el tema se estructura mediante ese ordenamiento interno en dos parejas de versos, la primera de carácter más expositivo y la segunda más conclusivo, coincidiendo con la frontera que, en el caso de las tres primeras estrofas, marca el signo ortográfico (:). Característico resulta, en este sentido, el alargamiento de la última vocal del segundo verso de cada estrofa, que, como una especie de eco, va desvaneciéndose a medida que se expande hacia el siguiente verso, convirtiendo en más sutil el aire, la caricia, la sombra, los caminos.

## XXV

### MUCHACHA, DAME POSADA Goliardos

A ritmo de rumba flamenca canta Goliardos «Muchacha, dame posada», que es el título con el que aparece en el álbum el poema «L» de *Los pasos del cazador*. La técnica reiterativa resulta de nuevo recurrente, inseparable de la materia musical con la que el texto departe:

Muchacha,  
muchacha dame posada  
por Dios o por el dinero,  
por Dios o por el dinero.  
Hoy mi hombre,

---

<sup>316</sup> En ella podemos apreciar perfectamente el balanceo entre trocaicos y dactílicos y cómo el verso se agiliza y retiene alternativamente. Nótese la sutileza con la que los acentos en tercera sílaba suspenden brevemente el ritmo en los versos pares. El mismo ejemplo encontramos en el paso de la segunda estrofa (dactílica) a la tercera (trocaica).

hoy mi hombre no está aquí  
y dar posada no puedo  
y dar posada no puedo.

Toque el alba,  
toque el alba quedo quedo  
toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo,  
no necesito desvelo.

Y entre que quiso y no quiso  
ya me entraba yo en el huerto,  
ya me entraba yo en el huerto  
y ella me pasó a la casa  
y después no lo recuerdo,  
y después no lo recuerdo.

Toque el alba,  
toque el alba quedo quedo  
toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo,  
no necesito desvelo.

Y otras veces de camino  
crucé por Almendralejo,  
crucé por Almendralejo  
y siempre me abrió la chica  
su casa y su hermoso huerto,  
su casa y su hermoso huerto.

Toque el alba,  
toque el alba quedo quedo  
toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo,  
no necesito desvelo,  
no necesito desvelo,  
no necesito desvelo.

La sobriedad armónica y la uniformidad rítmica de la composición propician la proliferación de repeticiones en el texto. Representativa es también la adición de la conjunción copulativa *y* a principio de verso, apreciable en otras canciones de Goliardos interpretadas por Jiménez, como «El pájaro bobo» o «El lobito bueno», y que aquí optamos por transcribir en los versos 14, 17 y 25. De nuevo, como ocurría con la nana y como de hecho es costumbre en tantos otros poemas de *Los pasos del cazador*, el texto está inspirado en una canción tradicional, con la que guarda relación directa. En este caso, se trata de un romance erótico-festivo de posible origen andaluz,<sup>317</sup> pero del que se han encontrado versiones en Extremadura y entre los judíos marroquíes. Se diferencia de otros romances de adulterio por la ausencia de

---

<sup>317</sup> Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado, 1987, pp. 153-154.

componentes trágicos en el desarrollo del tema. A la versión que en su día aportaba García Mateos de este «Romance del cebollero», tal y como se cantaba en tierras de Salamanca,<sup>318</sup> añadimos aquí ahora dos más, en las que se hace igualmente evidente la deuda del poema de Goytisolo con la canción popular. La primera, algo más breve, procede de El Rinconcillo (Córdoba),<sup>319</sup> y se solía cantar repitiendo cada uno de los versos de la composición,<sup>320</sup> recurso que ya hemos visto en la versión que de «El lobito bueno» hace Goliardos:

Por la calle de Sevilla  
bajaba un cebollinero,  
con sus cebollinas al hombro  
para ganarse el dinero.  
Llegó a casa una casada,  
casada de poco tiempo.  
—Casada, dame posada,  
por Dios o por el dinero.  
—Mi marido no está aquí,  
y yo posada no tengo.  
Y que quiso, que no quiso,  
el cebollinero, dentro.  
Apañaron de cenar  
tres perdices y un conejo,  
terminaron de cenar  
y hacia la cama se fueron.  
Y a esto de los nueve meses,  
la mujer tuvo un chicuelo  
que en todo se parecía  
al tío cebollinero.

Con la leve modificación que implica el cambio de vocativo, la deuda de los primeros versos del poema de Goytisolo con el texto tradicional resulta palmaria. La temática del poema recoge el motivo central de la canción, que no es otro que el de la infidelidad de la mujer casada ante la ausencia del marido. Formalmente, se ha mantenido la rima en los versos pares, así como también el ritmo del octosílabo. La presencia de la primera persona y la creación de un ritornelo apartan, no obstante, el texto de Goytisolo del de su fuente, que mantiene en todo momento el carácter narrativo típico del romance. El poeta introduce además el cambio de ubicación, que

---

<sup>318</sup> Ramón García Mateos, «Poesía popular–poesía culta: los cantes de ida y vuelta. El ejemplo de José Agustín Goytisolo», *op. cit.*, pp. 106-108.

<sup>319</sup> Alberto Alonso Fernández, «La adúltera del cebollero» (El Rinconcillo, Córdoba, 03/2002), *Corpus de Literatura Oral (CLO)*, 0367r. Disponible en: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0367r-la-adultera-del-cebollero>> (9 de diciembre de 2019).

<sup>320</sup> Según la distribución de las repeticiones en el tema, la canción pertenece al tipo VI de la clasificación de J. Etzion & S. Weich-Shahak, «The music of the judeo-spanish romancero: stylistic features», *Anuario Musical*, 43, pp. 221-256.

pasa de ser Sevilla a Almendralejo, y los diferentes espacios, «el huerto» y «la casa», que marcan el trayecto simbólico hacia el encuentro amoroso, apenas aludido en el poema: «y después no lo recuerdo». De la composición de Goytisolo, desaparece, por tanto, la cena, así como la referencia explícita al encamarse («hacia la cama se fueron»). También varía el desenlace, que prescinde del nacimiento al cabo de nueve meses de un hijo bastardo, fruto de la relación entre la casada y el cebollinero, e incide en cambio en el componente transgresor y libertario que los sucesivos encuentros entre los dos amantes suponen.

La segunda versión, cantada en la zona de Extremadura, todavía presenta más concomitancias con el poema. En ella, además de la referencia al «huerto», que no aparece en la versión cordobesa, encontramos un estribillo cuyo segundo verso se va sucesivamente modificando; de él parte Goytisolo en su texto: «Toque el alba quedo quedo / no necesito desvelo». La versión extremeña lleva por título «El *ceboyero*»:

Por *lah caye* de *Seviya*  
se pasea un *ceboyero*,  
anda vendiendo *ceboya*  
para ganar del dinero.

Toqu'el alba quedo, quedo,  
para ganar el dinero.

*Yegó an cá* una casada,  
casada de poco tiempo:  
—Casada, dame posada,  
por Dios, o por el dinero.

Toque el alba quedo, quedo,  
por Dios, o por el dinero.

—No está mi marido en casa,  
yo dar posada no puedo.  
Que quiso o que no quiso,  
*ayí* entró el *ceboyero*.

Toque el alba quedo, quedo,  
*ayí* entró el *ceboyero*.

Dispusieron de cenar  
*doh* perdices y un conejo.  
Acabaran de cenar,  
trataron de *otroh misterio*...

Toque el alba quedo, quedo,  
trataron de *otroh misterio*...

De plantar un *ceboyino*  
en lo más hondo del *güerto*,  
a eso de *loh* nueve *mese*  
dio fruto el *ceboyinero*.

Toque el alba quedo, quedo,  
dio fruto el *ceboyinero*.

Le *yevan* a bautizar  
Juan Ceboyo le pusieron.  
Vien'el *marío* de viaje  
con mucho gozo y contento.

Toque el alba quedo, quedo,  
con mucho gozo y contento.

—¡Hijo mío de mi alma  
y de todito mi cuerpo!  
Y no sabía el muy tonto  
qu'era del *ceboyinero*.

Toque el alba quedo, quedo,  
qu'era del *ceboyinero*.<sup>321</sup>

En este caso, el poema de Goytisolo se construye, a diferencia de la canción popular, sobre una primera persona que pasa a ser —junto al alba— el sujeto principal del estribillo. En el poema, además, los segundos versos ya no recuperan el último verso de la cuarteta precedente, con lo que el estribillo no avanza al compás del hilo argumental del romance. El poeta condensa toda la acción lírica en la relación clandestina entre los amantes. Se suprimen, en este sentido, algunas de las escenas que aparecen en todas las variantes del texto tradicional,<sup>322</sup> como son la de la cena y la del nacimiento del hijo bastardo, que son sustituidas aquí por un desenlace que pone el objetivo en la figura femenina y en su liberal conducta, patrocinadora de esos otros encuentros con el sujeto poético. La composición se sitúa, además, en Almendralejo, a diferencia de las diversas versiones de la canción tradicional, que, con independencia de su origen, lo hacen siempre en Madrid o Sevilla.

## XXVI

### EL PÁJARO BOBO Goliardos

Similar es el interés que despiertan, desde la perspectiva del trasvase de textos, tanto de la canción popular al poema como del poema a la canción, las dos últimas

---

<sup>321</sup> Bonifacio Gil, *op. cit.*, vol. 1, p. 23.

<sup>322</sup> *Vid.* Virtudes Atero, «"La adúltera del cebollero", un romance erótico-festivo en la tradición oral gaditana», *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, n° 3, 1986, pp. 5-18, donde compara algunas de las diversas variantes de la canción.

piezas del álbum de Goliardos, ambas también pertenecientes a *Los pasos del cazador*. Se trata de los poemas «XXXI» y «LXXVI», titulados en el disco «El pájaro bobo» y «La Chana», respectivamente. Son textos que arrancan del folclore tradicional para pasar de nuevo por el harnero del poeta culto, capaz de transformar la materia poética sin descabalar la savia lírica de los versos. Veamos la primera de estas dos composiciones:

Ya está el pájaro bobo  
puesto en la esquina  
esperando que salga  
la golondrina.

La golondrina llega  
rasgando el aire  
da vueltas de cuchillo  
sin fatigarse.

Por la esquina en que estabas  
pájaro bobo  
ella pió cien veces  
tú como sordo.

Ya no hay pájaro bobo:  
dejó la esquina  
sin ver que se burlaba  
la golondrina.

El poema está distribuido en cuatro cuartetas en las que se alternan los versos heptasílabos y pentasílabos polirrítmicos. La rima, asonante, se mantiene circunscrita a los versos pares —y, por tanto, al pentasílabo—, como ya veíamos que pasaba en la mayor parte de las composiciones anteriormente analizadas. La estructura del tema es, como el vuelo de la golondrina, circular y ello se refleja claramente en la primera y en la última estrofa, donde, de las cuatro palabras que cierran el verso, tres se repiten: «bobo», «esquina» y «golondrina». El verso que queda libre marca en cada caso el posicionamiento del pájaro bobo con respecto a la golondrina, primero «esperando que salga» y, finalmente, «sin ver que se burlaba». Entre tanto, las dos estrofas centrales ponen el objetivo, respectivamente, en el vuelo de la golondrina —con esa hermosa aliteración de ges: La golondrina llega / rasgando el aire... sin fatigarse— y en la actitud distraída del pájaro bobo. Esta penúltima estrofa presenta además un significativo cambio a la segunda persona del singular, creándose una hilarante proximidad entre el sujeto poético y el pájaro burlado.

En «El pájaro bobo» de Goliardos la construcción de la melodía parte de la

tonada de «El pájaro pinto», o «El pájaro verde» —o «El pájaro bobo»—, que son los diversos títulos con los que se conoce también la canción infantil de la que procede el poema. Se trata de una canción de corro que se solía cantar con todo el grupo alrededor de las dos niñas o mujeres que representaban el papel de pájaro —pinto, verde o bobo— y de golondrina, respectivamente. Como suele pasar en este tipo de repertorios, existen numerosas variantes, con diferencias significativas en sus textos. Recogemos aquí una versión extremeña, cantada en Arroyo de la Luz (Cáceres), de «El pájaro pinto»:

Está el pájaro pinto  
puesto en la esquina  
del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
puesto en la esquina.

Esperando que salga  
la golondrina  
del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
la golondrina.

Si tú eres golondrina  
yo soy muñeca  
del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
yo soy muñeca.

Que cuando vas al baile  
te pones hueca  
del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
te pones hueca.

Y si me pongo hueca  
debo ponerme  
del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
debo ponerme.

El galán que me adora  
pesetas tiene  
del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
pesetas tiene.

Y si tiene pesetas  
que las enseñe  
del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
que las enseñe.

Que te compre un vestido  
de seda verde



del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
de seda verde.

Y después de bien hecho  
dale de fuego  
del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
dale de fuego.

Y verás qué bien arde  
el vestido nuevo  
del ten tenedor  
cara caracol tenedor  
el vestido nuevo.<sup>323</sup>

La canción se publicó en la colección *The Alan Lomax Collection. The Spanish Recordings. Extremadura* (Rounder Records, 2001). En el *booklet* del álbum, con notas de Judith Cohen y María Gutiérrez, se señala la popularidad de la pieza en esta parte de Extremadura, así como también su doble vertiente, como canción infantil, por un lado, y como diálogo en tono jocoso cantado por parejas galantes, por el otro. En el poema se pierde el componente binario de la interpretación a dos voces y se reduce la composición al juego erótico-amoroso de la golondrina, frente a ese pájaro, convertido en «pájaro bobo»,<sup>324</sup> del que ella se burla descaradamente sin que este se percate de nada. La composición prescinde, además, del estribillo, que varía según las versiones y que destaca por su eufonía, característica de este tipo de canciones infantiles. En una variante murciana, titulada «Ya está el pájaro verde», se opta por un ritornelo que veremos reproducido y modificado en la canción de Goliardos:

Ya está el pájaro verde,  
rondín, rondando,  
navegué, navegando,  
puesto en la esquina.

---

<sup>323</sup> El texto está extraído de una grabación realizada por un grupo de cuatro mujeres de Arroyo de Luz en 1952. La localidad cacereña era conocida por sus baladas, o romances, y el toque de pandereta de sus mujeres. Muchos de los textos eran picarescos y solían estar cantados al unísono y bailados en corro, a menudo por niños. El audio forma parte del Fondo de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals (CSIC-IMF) de Barcelona, actualmente digitalizado: MAZUELA-ANGUITA, Ascensión, «El pájaro pinto (Arroyo de la Luz, Cáceres, 10/1952)» *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 de agosto de 2019). Disponible en: <<https://musicatradicional.eu/es/piece/28799>>. Bonifacio Gil, *op. cit.*, vol. 1, p. 275, recoge una versión de Santiago de Carbajo (Cáceres) muy similar a la que aquí presentamos y que lleva por título «Ya está el pájaro bobo».

<sup>324</sup> La alusión al «pájaro bobo» no es nueva. No solo aparece en la versión de Santiago de Carbajo que se apunta en la nota anterior, sino que existe una variante del tema con el mismo título que la canción de Goliardos, aunque con diferente estribillo: «Como el pájaro bobo, / rudín, menudín, / flor de garrobel, y olé, y olé, / puesto a la esquina», en Bonifacio Gil, *op. cit.*, vol. 1, p. 218.

Esperando que salga,  
rondín, rondando,  
navegué, navegando,  
la golondrina.

Yo no soy golondrina,  
rondín, rondando,  
navegué, navegando,  
que soy un muñeco.

Y si soy un muñeco,  
rondín, rondando,  
navegué, navegando,  
quiero un vestido nuevo.

Y si vestido nuevo,  
rondín, rondando,  
navegué, navegando,  
ya no lo quiero.

Y si ya no lo quiero,  
rondín, rondando,  
navegué, navegando,  
que me lo tinten.

Y después de pintado,  
rondín, rondando,  
navegué, navegando,  
pegarle fuego.<sup>325</sup>

La labor que lleva a cabo el grupo de aproximación de la fuente tradicional al poema es, en este sentido, encomiable. Renovados y adaptados al pulso de la poesía del autor, los versos recuperan sus viejos ropajes mediante la fusión de las diversas variantes folclóricas de la canción: en primer lugar y como en la versión extremeña, Goliardos reestructura el poema en dísticos, de forma que el segundo verso se repita siempre después del estribillo; en segundo lugar, el estribillo utilizado, que el grupo canta al unísono siguiendo la pauta tradicional, es una variante del que se canta en la versión murciana que acabamos de leer, en la que el verbo «navegar» se ha sustituido por «caminar». En la propuesta goliardesca se ha asimilado, además, la melodía original de la canción tradicional, basada en una cadencia que se repite en cada una de las estrofas, concebidas como unidades independientes. Este tipo de procedimiento viene motivado por la variabilidad a la que está sometido cualquier texto oral y la economía necesaria que supone la adaptación de cada una de las variantes, más allá de sus particularidades textuales o de su extensión, a un mismo modelo melódico. El recurso, pensado también, claro está, para facilitar la memorización del texto y, por

---

<sup>325</sup>En M<sup>a</sup> Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez, *Cancionero Infantil de la Región de Murcia*, Universidad de Murcia, 2009, p. 256.

tanto, su transmisión, es consustancial al género desde sus más remotos orígenes. En los últimos dos versos de la canción de Goliardos se produce un cambio de estructura, puesto que se adopta el modelo estrófico que veíamos en la versión murciana, en donde el estribillo aparece intercalado en el pareado y no se reitera ningún verso. Esta última estrofa, repetida a modo de coda, sirve de colofón a una nueva versión de la canción tradicional, la de «El pájaro bobo» de Goliardos:

Ya está el pájaro bobo  
puesto en la esquina  
rondín rondando  
caminé caminando  
puesto en la esquina.

Y esperando que salga  
la golondrina  
rondín rondando  
caminé caminando  
la golondrina.

La golondrina llega  
rasgando el aire  
rondín rondando  
caminé caminando  
rasgando el aire.

Da vueltas de cuchillo  
sin fatigarse  
rondín rondando  
caminé caminando  
sin fatigarse.

Por la esquina en que estabas  
pájaro bobo  
rondín rondando  
caminé caminando  
pájaro bobo.

Y ella pio cien veces  
tú como sordo  
rondín rondando  
caminé caminando  
tú como sordo.

Ya no hay pájaro bobo:  
dejó la esquina  
rondín rondando  
caminé caminando  
dejó la esquina.

Sin ver que se burlaba  
rondín rondando  
caminé caminando  
la golondrina.

Sin ver que se burlaba

rondín rondando  
caminé caminando  
la golondrina.

## XXVII

### LA CHANA Goliardos

La última canción del disco es «La Chana». El poema reproduce parcialmente el estribillo de una canción que el autor había escuchado por tierras salmantinas:

Y a la puerta de la Chana  
tocaban el tamboril  
por ver si la Chana, Chana  
se salía a divertir.

¡Y ay Chana, Chana,  
como te gustan  
las avellanas!  
¡Y ay Chana, Chana,  
*pa* ti las pochás,  
*pa* mí las sanas!<sup>326</sup>

La muestra está tomada concretamente de Carpio de Azaba, cerca ya de la provincia de Cáceres, un territorio vivido, andado, y rememorado años después — cuando compone *Los pasos del cazador*— por Goytisolo, que mantiene intacta en su composición la gracia de una letrilla donde la vieja voz del pueblo, fuente inagotable de inspiración poética, vuelve a estar presente:

No sé qué te pasa  
tienes mal talante  
¿o serán los tratos  
que te da tu amante?

¡Ay Chana  
cuánto te gustan  
las avellanas!

No sé qué te pasa  
tienes mal color  
¿o serán los tratos  
que te da tu amor?

¡Ay Chana  
cuánto te gustan

---

<sup>326</sup> Dámaso Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino*, Madrid, Imprenta Alemana, 1907, p. 48.

las avellanas!  
No sé qué te pasa  
parece un castigo  
¿o serán los tratos  
que te da tu amigo?

¡Ay Chana  
pero cuánto te gustan  
las avellanas!

El poema, donde se han combinado los versos hexasilábicos de las estrofas con los trisílabos y pentasílabos del estribillo, no puede ser más lírico. Estaría entre el grupo de composiciones que Isabel Paraíso clasifica como canciones libres, «otra forma versolibristas autóctona, que aúna libertad moderna y amor a la tradición».<sup>327</sup> Mantiene la típica cadencia polirrítmica goytisoliana, pero la rima en los versos pares de las cuartetitas, la repetición del primer verso («No sé qué te pasa»), el uso intercalado de los estribillos, así como los paralelismos sintácticos de las estrofas, dotan de musicalidad al texto. De la canción popular, Goytisol se sirve de un estribillo al que le suprime la segunda parte, y Goliardos la recuperará para su canción. De hecho, este ritornelo de tono lúdico-festivo es el eje conductor de la pieza y se utiliza tanto para abrirla como para cerrarla. Nuevamente, nos hallamos ante a una estructura tripartita, en donde las tres cuartetitas, cantadas *ad libitum* por la voz principal, se alternan con los coros al unísono de los de los tres últimos ritornelos. En la canción de Goliardos se repiten además el primer y el tercer verso de cada estrofa, coincidiendo con los versos no rimados del poema. Esto tiene importantes consecuencias a nivel estructural, puesto que la estrofa pasa a estar constituida por seis versos —en lugar de los cuatro que aparecían inicialmente— distribuidos en dos bloques de tres versos cada uno, donde los dos primeros se repiten y los terceros riman (aab ccb). El reforzamiento que supone la duplicación de los versos impares se reproduce en el estribillo, que, al asimilar el modelo tradicional, pasa a estar formado también por dos tercerillos (aba aca). Solo un cambio más, el que se da al inicio de las interrogativas, donde la conjunción *o* ha sido sustituida por el adverbio de negación. He aquí el texto íntegro de la canción de Goliardos:

¡Ay Chana, Chana,  
cómo te gustan  
las avellanas!  
¡Ay Chana, Chana,

---

<sup>327</sup> Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985, p. 398.

*pa* ti las pochás,  
*pa* mí las sanas!

¡Ay Chana, Chana,  
cómo te gustan  
las avellanas!  
¡Ay Chana, Chana,  
*pa* ti las pochás,  
*pa* mí las sanas!

No sé qué te pasa  
no sé qué te pasa  
tienes mal talante  
¿no serán los tratos  
no serán los tratos  
que te da tu amante?

¡Ay Chana, Chana,  
cómo te gustan  
las avellanas!  
¡Ay Chana, Chana,  
*pa* ti las pochás,  
*pa* mí las sanas!

No sé qué te pasa  
no sé qué te pasa  
tienes mal color  
¿no serán los tratos  
no serán los tratos  
que te da tu amor?

¡Ay Chana, Chana,  
cómo te gustan  
las avellanas!  
¡Ay Chana, Chana,  
*pa* ti las pochás,  
*pa* mí las sanas!

No sé qué te pasa  
no sé qué te pasa  
parece un castigo  
¿no serán los tratos  
no serán los tratos  
que te da tu amigo?

¡Ay Chana, Chana,  
cómo te gustan  
las avellanas!  
¡Ay Chana, Chana,  
*pa* ti las pochás,  
*pa* mí las sanas!

En estas últimas composiciones observamos un proceso de reelaboración textual que lleva inmanentemente impreso el componente musical, consustancial a la lírica

tradicional.<sup>328</sup> El retorno de los poemas de *Los pasos del cazador* a los moldes de las canciones populares de las que emanan y la buena adecuación de estos textos llevada a cabo por Goliardos, revela hasta qué punto el poeta supo mantener el pulso lírico que subyace a cada una de las piezas, a la vez que les imprimía voz propia. En este sentido, el trabajo del grupo de Cambrils —como los anteriores de Paco Ibáñez ya hicieron, aunque partiendo aquí de un repertorio que hunde sus raíces de forma explícita en la tradición— se nutre del noble arte juglaresco que Goytisolo tanto apreciara en vida, reforzando los ya de por sí estrechos lazos existentes entre la obra del poeta catalán y nuestro folklore.

## CANCIONES DEL FIN DE SIGLO

En la década de los noventa, la poesía de Goytisolo llega a un amplísimo sector de público a través de la música. Una nueva generación de cantautores y de bandas musicales se acercan a textos hasta entonces nunca cantados. Son años, además, de una gran actividad poética. Solo en esos dos lustros y hasta su muerte, Goytisolo publica seis poemarios, entre ellos títulos tan destacados como *La noche le es propicia* (1992) o *Las horas quemadas* (1996), su último libro; y ello sin tener en cuenta las muchas reediciones de sus libros anteriores. Entre tanto, aparecen nuevas canciones que se apartaban de la estela más lírica del poeta, para acercarse a la narrativa. Se le pondrá música por primera vez, por ejemplo, a algunas de sus composiciones escritas en silva libre, uno de los modelos métricos más practicados por el poeta.

## XXVIII

### ESCOGER LA LIBERTAD Guillermo de la Torre

Entre los primeros poemas musicalizados durante este periodo, el de mayor

---

<sup>328</sup> Vid. F. J. Ayala Gallardo, «Goytisolo y Goliardos: canciones que son poemas que son canciones», en Ana Abello, Daniele Arciello y Sergio Fernández (eds.), *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica*, León, Universidad de León, 2019, pp. 131-148.

producción poética de Goytisolo, hallamos «Escoger la libertad», que Guillermo de la Torre graba en su disco *Una, dos, tres, empecemos otra vez*.<sup>329</sup> El poema, una composición en eneasílabos libres, a la manera de la lírica antigua, había aparecido publicado por vez primera en la segunda sección de *Algo sucede* (1968) y, posteriormente, será incorporado a la edición definitiva de *A veces gran amor* (1991). Todos los arreglos musicales del disco van a cargo de Tony López. El poema es uno de los dos que oímos en la voz de Jesús Marco, quien es además el encargado de grabar las guitarras y el bajo. La pieza está tocada a ritmo de *shuffle*, sobre una base rítmica secuenciada. Armónicamente, se divide en dos secciones de dieciséis compases cada una (8 + 8 compases, en una distribución AABB). Esta estructura, que viene rematada, en cada caso, por un breve interludio —o puente— instrumental que se convierte en coda después de la última repetición, se reitera por tres veces. La correspondencia exacta entre la estrofa y la secuencia de ocho compases comporta una reorganización del poema en grupos de cuatro estrofas. La repetición de la primera estrofa al final de la pieza viene motivada, por tanto, por el número impar de estrofas del poema —once, en total— y por el hecho de que la secuencia AABB se mantiene invariable a lo largo de toda la canción. Creemos que dicha repetición genera un conflicto interpretativo, solo justificable en base a la ambigüedad que plantea la estrofa inicial. Recuperemos, no obstante, antes de entrar en esta cuestión, el texto íntegro de la pieza:

Me parece que fue un error,  
y tengo ganas de decirlo  
porque hace tiempo que no sé  
de que hablar cuando estoy contigo.

Tu juventud fue igual que un eco  
de anticipados cataclismos  
mas tu alegría dominaba  
como un verano enloquecido.

Ni tú misma puedes pensar  
qué lindo te iba aquel vestido  
allí en la fiesta entre editores  
vientos palabras flores críticos.

Así te vi pequeña chica  
llena de luz. Más tarde fuimos  
a bares hondos de penumbra  
y a increíbles y extraños sitios.

Tú eras entonces periodista

---

<sup>329</sup> Guillermo de la Torre, *Una, dos, tres, empecemos otra vez*, Tecnosaga, 1991.



y hablabas mucho muchísimo  
de tus padres de tus amantes  
y aún mucho más de tu marido.

Le conocí meses más tarde:  
era el clásico muchachito  
emprendedor también muy joven  
muy puntual correcto y limpio.

Era evidente que su mundo  
no era tu mundo y sus amigos  
formaban raro contrapunto  
con tus ideas y tus libros.

Él quería una mujer bella  
—y tú lo eres— un gatito  
que le planchara las camisas  
preparase buenos guisos.

¡Pobre muchacho! Realmente  
no merecía del destino  
tantos truenos sobresaltos  
como pusiste en su camino.

El divorcio fue inevitable  
lo propusiste y él se avino.  
La libertad volvió a tu vida  
como un pájaro mal herido.

Ahora han pasado muchos años  
te he visto en sitios muy distintos  
y al fin quiero preguntarte:  
la libertad ¿la has obtenido?

Me parece que fue un error,  
y tengo ganas de decirlo  
porque hace tiempo que no sé  
de que hablar cuando estoy contigo.

La ambigüedad reside en que no sabemos exactamente cuál fue el error al que alude el sujeto poético. ¿Fue el hecho de que la muchacha escogiera la libertad, de que decidiera divorciarse? O, por el contrario, el error lo comete antes, cuando decide casarse con un pobre «muchachito emprendedor» con el que no comparte ni un mismo mundo ni unas mismas inquietudes. Eso es lo que parece desprenderse de la canción. La repetición de la primera estrofa al final de la pieza establece una relación directa entre «libertad» y «error», ya que el verso «Me parece que fue un error» viene a interpretarse como una respuesta a la pregunta precedente. Y si escoger la libertad fue un error, la respuesta implícita a la pregunta debería ser «no». No deja de sorprendernos, sobre todo si partimos de la concepción de que en el universo poético goytisoliano esos dos términos, «libertad» y «error», suelen ser siempre antagónicos. ¿De verdad nos está diciendo Goytisoló que escoger la libertad fue un error?

Para defender la tesis afirmativa, tal vez nos podríamos remitir a dos de los versos anteriores, el 39 y el 40, donde se apunta hacia una libertad que nace mal herida, entendemos que por los «truenos» y los «sobresaltos» del divorcio: «La libertad volvió a tu vida / como un pájaro mal herido». Fijémonos que, con la unión de la pregunta última («la libertad ¿la has obtenido?») a la premisa inicial («Me parece que fue un error»), el poema adquiere un cierto tono de reproche. Sin embargo, el verso interrogativo que sitúa Goytisolo como colofón del poema nos sugiere una interpretación bien distinta. La composición ¿no se construye precisamente sobre la base de que el sujeto poético no tiene respuesta a la pregunta que lanza en el último verso?

Conviene advertir, con todo, que el poema no nos parece uno de los más logrados del libro. Y la canción no consigue tampoco llevar el texto a terrenos más fecundos. Bien es cierto que la modulación a la B (estrofas 3–4, 7–8 y 11–12) le imprime a la melodía un mayor carácter, que el texto crece, pero el cambio no afecta a estrofas especialmente significativas del poema, que discurre linealmente de principio a fin, sin grandes cargas de lirismo ni unas partes más intensas, poéticamente hablando, que otras. La última estrofa de la canción queda bajo el influjo de dicha modulación, al contrario que la primera, con lo que se diluye en parte el efecto reiterativo.

La mayoría de los cambios que introduce de la Torre en el texto son supresiones de escasa importancia: en el verso 18 («y hablabas mucho *sí* muchísimo»), del adverbio afirmativo; y en los versos 32 («y preparase buenos guisos») y 35 («tantos truenos y sobresaltos»), de la conjunción copulativa. En todos estos casos, la reducción del verso en una sílaba, del eneasílabo al octosílabo, está motivada por una adecuación del ritmo al esquema melódico. Otras de las modificaciones con respecto al poema son: la adición de la preposición «de», como elemento de la contracción «del» en el verso 34 («no merecía *del* destino»); la del morfema de plural en la palabra «vientos» del verso 12 («*vientos* palabras flores críticos»), que se asimila así en número a los restantes sustantivos del mismo verso; y el cambio, del pretérito imperfecto de subjuntivo («quisiera») al presente de indicativo («quiero»), en el penúltimo verso del poema («y al fin *quisiera* preguntarte»). Solo en este último caso se pierde una sílaba. En el verso 34, la adición de la preposición rompe el hiato que se producía en el poema entre el verbo «merecía» y el artículo «el», inexcusable en una composición donde la regularidad del eneasílabo es tan absoluta.

La rima es el recurso que, sin duda, una mayor musicalidad le aporta a la

composición. La asonancia *í-a* se mantiene uniformemente en todos los versos pares. Apenas si se recurre al encabalgamiento. Una de las pocas excepciones la constituye la cuarta estrofa, especialmente su segundo verso, marcado por la pausa interna: «Así te vi pequeña chica / *llena de luz. Más tarde fuimos / a bares hondos de penumbra*». A pesar de sus nueve sílabas, este verso, perfectamente bimembre, lo tendemos a interpretar, por mor de la pausa, como un adónico doblado; y lo mismo sucede con el verso precedente, aunque el efecto de la pausa quede aquí atenuado por la supresión de la coma. También hallamos encabalgamientos en la séptima estrofa («Era evidente que su mundo / no era tu mundo y sus amigos / formaban raro contrapunto / con tus ideas y tus libros»); en la octava («Él quería una mujer bella / —y tú lo eres— un gatito / que le planchara las camisas...»); y en la novena («¡Pobre muchacho! Realmente / no merecía el destino...»). Pero en todos los casos se trata de encabalgamientos suaves que prolongan con dulzura la cadencia rítmica del verso.

## XXIX

### UNA HISTORIA DE AMOR

Antonio Selfa

Similar recorrido al poema anterior sigue otra de las composiciones registradas por el cantante Antonio Selfa. Se trata de «Una historia de amor», poema que en este caso regresa a la edición definitiva de *Algo sucede* (1996) y que el músico sevillano, fuertemente influenciado en sus inicios por cantautores como Paco Ibáñez o Víctor Jara, incorporará, más de veinte años después de su composición, a su disco *Antonio Selfa canta a los poetas* (2012).<sup>330</sup> La canción, colofón de un álbum donde también se pone música a poemas de Neruda, A. Machado, Lorca, Becquer o Blas de Otero, entre otros, sigue el texto de la primera edición, aunque con alguna modificación en la disposición estrófica:

Se amaban. Era el tiempo  
de las primeras lluvias de verano  
y se amaban. Los días  
fueron como una larga cinta blanca

---

<sup>330</sup> No editado. La canción se puede escuchar en el blog personal del artista: «Ciento volando. Antonio Selfa canciones». Disponible en: <antonio-selfa.blogspot.com/search?q=antonio+selfa+canta+a+los+poetas> (10 de diciembre de 2019). Todos los temas del disco están grabados en 2012, salvo «Una historia de amor», registrado en 1991.

que rodeara sus cuerpos enlazados.

Pasó un año, tal vez,  
y luego tres o siete, y todavía  
ellos se amaban muy directamente,  
buscándose en la sombra de los parques,  
en los lechos furtivos.

No hablaban casi nunca. Ella decía  
que la esperaba, que tenía miedo,  
él trabajaba en la oficina,  
y miraba el reloj, esperando la hora  
de volver a su lado nuevamente.

Se amaban en silencio  
como cumpliendo un gran deber.  
Sus vidas eran diferentes, pero  
algo muy fuerte les unía, algo  
que quedaba cumplido en sus abrazos.

Eran distintos y se amaban. Él  
se casó con una rubia idiota,  
ella tenía cuatro hijos  
y un marido metódico y alegre  
que nunca la entendió.

Se amaban. Era el tiempo  
de las primeras lluvias de verano  
y se amaban. Los días  
fueron como una larga cinta blanca  
que rodeara sus cuerpos enlazados.<sup>331</sup>

La pieza sigue una estructura armónica AAB ABA. El cambio de tono se produce, por tanto, coincidiendo con los bloques estróficos tercero y quinto de la canción, que son los que, temáticamente, centran la mirada lírica en los dos amantes por separado. La modificación en el orden entre la cuarta y la quinta estrofas del poema viene justificada por la repetición de la estrofa inicial en el final de la pieza. Con ello, la penúltima estrofa, que es la que nos confirma la naturaleza adúltera de las relaciones, se mantiene en un lugar preeminente, climáticamente hablando. El recurso reiterativo, esa recuperación de «las primeras lluvias de verano» en la estrofa de cierre, nos parece significativo en cuanto que supone una cierta incongruencia semántica. El avance temporal que se produce en el cambio hacia la segunda estrofa del poema («Pasó un año tal vez / y luego tres o siete...») imposibilita la repetición de ese amor inicial en los últimos versos, si no es como evocación del pasado. Desde esta perspectiva, la canción abre el texto a una nueva interpretación, en la que la penúltima estrofa actúa más bien como la confirmación del término de una relación amorosa que

---

<sup>331</sup> Letra de la canción de Antonio Selfa, transcrita siguiendo la puntuación ortográfica de la primera edición.

es rememorada en los últimos versos. En consecuencia, el «Se amaban en silencio» que en el cierre poemático constataba la dilatación temporal del idilio en adulterio, pierde aquí gran parte de su fuerza expresiva. Sea como fuere, la reiteración de la primera estrofa en los últimos compases de la pieza es ya un recurso manido, imponiéndose a menudo a los criterios de coherencia semántica la asunción de este tipo de recursividad estructural de sentido cíclico y atemporal. El poema termina donde empezó, o con el recuerdo de aquel principio memorable. Y este es el sentido que, a partir de su estructura, se recoge de la composición de Selfa.

Por otro lado, en la canción también hallamos modificadas algunas formas verbales con respecto al poema: «que la esperaban...» (v. 12 del poema) y «estaba casado con una rubia idiota» (v. 17 del poema). El primer cambio, el de la forma impersonal «la esperaban» por la tercera persona del singular «la esperaba», entendemos que precisaría de una referencia anafórica que no aparece en el texto. De lo contrario, es esperable que el lector —o el oyente en este caso— se pregunte ¿quién? ¿El marido, tan vez? No lo podemos afirmar y es por ello por lo que el fragmento es susceptible de una mala interpretación. En el poema, el sentido de estos versos es bien claro: después de los amantes buscarse «en las sombras de los parques» y «en los lechos furtivos», «No hablaban casi nunca» porque ella decía que la esperaban (alguien, cualquiera...), que tenía miedo de que los vieran juntos, de que pudieran descubrir que «se amaban». Tanto la modificación del verso 17, como la supresión de la conjunción copulativa y del principio de los versos 13 («y él trabajaba en la oficina») y 18 («y ella tenía cinco hijos»), nos parecen motivadas por la adecuación melódica del texto. Métricamente, el poema presenta cierta alternancia entre el ritmo predominante de los versos endecasílabos y heptasílabos, típicos de la silva clásica, y el de otros metros como el eneasílabo (vv. 13, 17); o el tridecasílabo del v. 22, que con el cambio de forma verbal introducido por Selfa pierde dos sílabas. La estructura de la composición sigue, en este sentido, los moldes métricos de la silva libre impar, una de las formas versolibristas más utilizadas por los poetas de los 50. He aquí el poema, tal y como se publicó en *Algo sucede* (1968):

Se amaban. Era el tiempo  
de las primeras lluvias de verano  
y se amaban. Los días  
fueron como una larga cinta blanca  
que rodeara sus cuerpos enlazados.  
Pasó un año, tal vez,

y luego tres o siete, y todavía  
ellos se amaban muy directamente,  
buscándose en la sombra de los parques,  
en los lechos furtivos.

No hablaban casi nunca. Ella decía  
que la esperaban, que tenía miedo,  
y él trabajaba en la oficina,  
y miraba el reloj, esperando la hora  
de volver a su lado nuevamente.

Eran distintos y se amaban. Él  
estaba casado con una rubia idiota,  
y ella tenía cuatro hijos  
y un marido metódico y alegre  
que nunca la entendió.

Se amaban en silencio  
como cumpliendo un gran deber.  
Sus vidas eran diferentes, pero  
algo muy fuerte les unía, algo  
que quedaba cumplido en sus abrazos.<sup>332</sup>

En la composición, remedo del conocido poema aleixandrino «Se querían», adquiere especial importancia el uso anafórico de la fórmula con la que se abre el poema: «se amaban», que, diseminada por las diferentes estrofas, contribuye a intensificar la emoción con la que percibimos ese amor intensamente prolongado en el tiempo. La musicalidad del texto se sirve en gran medida de ese recurso reiterativo. Pero es en el factor temporal donde se concentra gran parte de la savia poética del texto. Fijémonos sino en algunas de las palabras que, mediante el encabalgamiento, destacan preeminentemente a final de verso: «tiempo», «días», «todavía», «hora»; especialmente en la primera estrofa. Es el encabalgamiento, precisamente, el recurso que con mayor fuerza incide en el tono narrativo del poema. Selfa opta por eliminar los más abruptos ajustando la melodía del verso a la frase; lo vemos en: «Él se casó con una rubia idiota», que forma un endecasílabo y convierte el verso precedente en eneasílabo; y en «pero algo muy fuerte les unía» y «algo que quedaba cumplido en sus abrazos», un decasílabo y un tridecasílabo, respectivamente, que deshacen la regularidad endecasilábica en esta parte del poema.

Otras singularidades destacadas son la polirritmia del verso y la práctica ausencia de rima; aunque, en este último caso, no pasan desapercibidas algunas asonancias internas que condicionan notablemente la cadencia rítmica del verso. Así, en la primera estrofa, hallamos la rima que engarza los dos «se amaban» (primer y tercer

---

<sup>332</sup> José Agustín Goytisolo, *Algo sucede*, Madrid, El Bardo, 1968, pp. 31-32.

versos), unidos anafóricamente entre sí, con el verso cuarto: «fueron como una *larga cinta blanca*»; además de la asonancia *á-o* entre los versos segundo y quinto, entre «verano» y «enlazados». A continuación, el proceso anafórico se extiende hacia la segunda estrofa («ellos *se amaban* muy directamente»), donde podemos apreciar nuevas asonancias sobre las que se va articulando el ritmo poemático: entre «vez» y «tres», desplazada en este último caso, o entre «siete» y «directamente»; además del paralelismo sintáctico con el que se cierra este segundo bloque: «buscándose *en la sombra de los parques, / en los lechos furtivos*». En la tercera estrofa, colmada de verbos, se encadenan internamente una serie de pretéritos imperfectos en *á-a*: en tercera persona del plural los dos primeros («hablaban», «esperaban») y en tercera del singular los dos últimos («trabajaba», «miraba»); en los últimos versos, la aliteración de *aes* y *oes* —con esa reiteración fónica entre las palabras «esperando» y «lado»— resulta de una armónica belleza: «...*esperando la hora / de volver a su lado nuevamente*». El quinto grupo estrófico recupera la anáfora «se amaban» y la pone en asonancia con otro imperfecto: «*estaba* casado con una rubia idiota». La palabra «idiota» rima, asimismo, con «la hora» de la estrofa anterior, e «hijos» con «marido», en unos versos con gran presencia de *íes* y *oes*: «...*cuatro hijos / y un marido metódico y alegre / que nunca la entendió*». Finalmente, llegamos a la última estrofa, que se abre anafóricamente con un verso de sugerentes *eses* aliteradas («Se amaban en silencio»), y se cierra con una epanadiplosis («*algo* muy fuerte les unía, *algo*») y con la rima asonante final «que quedaba cumplido en sus abrazos».

### XXX

#### POEMA BATEN ARRAKASTA

Mikel Markez

En 1995, el cantautor guipuzcoano Mikel Markez Ibarguren publica el álbum *Zertarako mugak jarri*.<sup>333</sup> En él incluye «Poema baten arrakasta», una canción compuesta a partir de la traducción al eusquera de «Éxito de un poema», composición inicialmente publicada en *Sobre las circunstancias* (1983) y que acabará formando parte finalmente, con alguna variante, de *Cuadernos de El Escorial* (1995). Reproducimos aquí la primera edición del poema, que es la que tuvo en cuenta en su

<sup>333</sup> Mikel Markez Ibarguren, *Zertarako mugak jarri*, Elkal, 1995.

día Markez:

Escribiste un poema a fin de cautivar  
a una muchacha y el resultado fue  
que la muchacha se enamoró perdidamente  
del mensajero que le entregó el poema.<sup>334</sup>

El epigrama reproduce el viejo tópico de la dama que se enamora del mensajero que lleva la carta, tal y como le sucedía a la Olivia de la shakespeariana *Twelfth night*. Los versos del poema, dos de catorce sílabas (versos 1 y 3) y dos de doce (versos 2 y 4), sigue el ritmo de la silva libre impar. Es un ritmo natural en la poesía de Goytisolo. El primer verso, un alejandrino, está formado por dos hemistiquios de siete sílabas, el segundo de ellos acabado en palabra aguda: «cautivar». El segundo verso, de doce sílabas, es igualmente compuesto, y está formado por una primera cláusula de cinco sílabas («a una muchacha») y un segundo hemistiquio de siete («y el resultado fue»); de final oxítono también, como ya pasaba en el verso precedente. La distribución de finales, agudos en los dos primeros versos y llanos en los dos últimos, redonda en el ritmo y en esa impresión de cadencia entrecortada de la primera parte del poema. Además de los finales oxítonos, tiene también un papel determinante el encabalgamiento, que se desactiva por completo en los versos 3 y 4, mucho más líricos. El tetradecasílabo que forma el verso tercero está compuesto de una primera cláusula pentasílábica («que la muchacha»), seguida de un eneasílabo: «se enamoró perdidamente». Por último, el cuarto verso, que sigue el mismo patrón acentual que el segundo, está formado por un pentasílabo («del mensajero») y por un heptasílabo («que le entregó el poema»), en este caso de final paroxítono.

Los cuatro versos del poema son, por tanto, versos compuestos: 14 (7 + 7), 12 (5 + 7), 14 (5 + 9), 12 (5 + 7). Las primeras partes tienden al ritmo pentasílabo —la única excepción la hallamos en el verso primero, un heptasílabo—, mientras que las segundas se inclinan más al heptasílabo —exceptuando únicamente el verso tercero, un eneasílabo—. Si analizamos más de cerca los encabalgamientos, observaremos cómo la unión del segundo hemistiquio del verso primero con el primer hemistiquio del segundo genera un endecasílabo: «a fin de cautivar / a una muchacha»; y lo mismo sucede si deshacemos el salto abrupto del segundo al tercer verso: «y el resultado fue / que la muchacha». La superposición métrica que se puede apreciar en

---

<sup>334</sup> Carme Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en *Poesía completa, op. cit.*, p. 1065.



estos versos, aunque consustancial a la silva libre, nos muestra a las claras la preeminencia, tanto a nivel sintáctico como métrico, del ritmo impar en el poema.<sup>335</sup>

Mikel Markez vierte sobre su texto todo el colorido de los ritmos y las sonoridades del folclore vasco, con la trikitixa y la flauta en primer término. La canción hace del recurso reiterativo el elemento clave en el proceso de reestructuración poemática, distribuyendo los cuatro versos del poema entre las tres partes de que consta la pieza:

Neskatxa bat zeureganatzeko  
poema bat idatzi zenion.  
Neskatxa bat zeureganatzeko  
poema bat idatzi zenion.  
  
Neskatxa poema irakurri ahala  
gutziz maitemindu zen.  
Neskatxa poema irakurri ahala  
gutziz maitemindu zen.  
  
Gutziz maitemindu zen  
zure poema  
eraman zion  
mezulariaz.

La división trimembre propicia la repetición, en el primer verso de la tercera estrofa, del verso precedente: «Gutziz maitemindu zen». La distribución de los versos sigue, en este caso, un criterio más sintáctico que métrico. Volvamos al texto del poema. Las tres secciones de la canción se reparten, cada una de ellas, un verso y medio: en la primera estrofa se recoge el primer verso y la primera parte del segundo: «Escribiste un poema a fin de cautivar / a una muchacha» («Neskatxa bat zeureganatzeko / poema bat idatzi zenion»); en la segunda estrofa, la última parte del

---

<sup>335</sup> 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 Goytisoló, 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.<sup>a</sup> Victoria Utrera también alude a este tipo de solapamiento métrico, en «Ritmo y sintaxis en el verso libre», *Rhythmica: Revista española de métrica comparada*, n.º 1, 2003, p. 323; otros autores acuden al concepto de «barra diagonal» para definir el mismo fenómeno, *vid.* Utrera, «Carta a mi madre de Juan Gelman», *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, n.º 12, 2014, pp. 202-205.

segundo verso y el tercero: «y el resultado fue / que la muchacha se enamoró perdidamente» («Neskatxa poema irakurri ahala / guztiz maitemindu zen»); y en la tercera y última estrofa, la segunda parte del tercer verso y el cuarto: «se enamoró perdidamente / del mensajero que le entregó el poema» («Guztiz maitemindu zen / zure poema / eramán zion / mezulariaz»).

## XXXI

### ELLA DIO SU VOTO A NIXON

Juan Cánovas

Otro de los cantautores que a mediados de los noventa se acercará a la poesía de Goytisolo es Juan Cánovas Ortega. Como colaborador del Aula de Poesía de Barcelona, presidida por Jordi Virallonga, inicia un trabajo de musicalización de diversos textos poéticos, entre los que se encuentran los poemas «Non non» y «Ella dio su voto a Nixon». Dos son las cartas que el músico le envía al poeta para darle a conocer la intención de su trabajo y solicitarle autorización para musicar sus textos: una primera,<sup>336</sup> fechada el 13 de septiembre de 1995, y junto a la que Cánovas remite una cinta con la grabación de una maqueta con seis canciones, entre las que se encuentra «Ella dio su voto a Nixon»; y otra, de finales de año, que incluye la nana «Non non».<sup>337</sup> Ambas composiciones, seleccionadas de entre los poemas de *Palabras para Julia y otras canciones*, vuelven a tener a la mujer como protagonista; aunque el tono de una y otra difiere claramente.

En el caso de «Ella dio su voto a Nixon», un poema satírico que había aparecido por primera vez en *Bajo tolerancia* (1973) y que posteriormente, en su última versión —la de *Poesía para estudiantes* (1996)—, se publicará con el título de «Katheleen», el ritmo de la composición es eminentemente narrativo. Y, a pesar de ello, Cánovas consigue imprimirle musicalidad al poema. Lo hace sobre la base del *Harlem stride* y recurriendo a algunas modificaciones en el texto, principalmente en los versos más largos, a fin de mantener una estructura métrica más regular que favorezca la construcción melódica sobre un patrón musical rítmicamente estable, como es el del *stride piano*:

---

<sup>336</sup> Fondo Personal José Agustín Goytisolo (GoyC\_0110).

<sup>337</sup> *Ibid.*, (GoyC\_0111). Esta última se puede escuchar en el Fondo Personal Goytisolo. En el caso de «Ella dio su voto a Nixon», una copia de la canción me ha sido cedida por el propio Cánovas.

Se llama Katheleen y es rubia  
mide cinco pies nueve pulgadas  
bien parecida treinta y cuatro años  
estudió en el Presbiteriano de Akron  
y se licenció en Literatura Española  
por la New York por la New York  
University.

Allí conoció a Ted se casaron pronto  
tienen un niño y una niña  
viven en Long Island en una linda casa  
el marido es un brillante ingeniero  
que corta el césped y practica yoga  
y ella trabaja y ella trabaja  
en una editorial.

Ama la libertad pero dentro de un orden  
opina que los negros no están aún maduros  
asiste a los oficios regularmente  
recibe a sus amigas los viernes por la tarde  
y los martes almuerza con su Ted  
mira qué bien mira qué bien  
en el Rotary Club.

Hace seis días llegaron a Europa  
París celebra un Congreso de Acústica  
y mientras él ultimaba su ponencia  
Katheleen decidió partir hacia el Sur  
quedando en encontrarse en Málaga los dos  
al acabar al acabar  
las sesiones.

Hoy ella ha amanecido en un cuarto de hotel  
junto a un extraño hombre flaquito  
y mientras busca un Alka-Seltzer  
piensa que por la tarde llega Ted  
y que el psiquiatra de vuelta a Nueva York  
ya aclarará ya aclarará  
todo este asunto.

La composición es una irónica crítica a las costumbres de la clase media americana. Y genuinamente americano es también el género musical al que Cárdenas acude. La pieza está dividida en dos partes, separadas por un interludio de piano que sigue la estructura del tema principal. La primera parte comprende las tres estrofas iniciales y la segunda parte las dos últimas. Con la adaptación de la estrofa a los doce compases del blues y a sus característicos cambios de acorde, el texto adquiere unidad compositiva.

En la canción, el verso final de cada estrofa se escinde, dando pie a dos quebrados, el primero de los cuales siempre se repite. El conjunto de voces al unísono que intervienen en esta parte de la composición contribuye, sin duda, a intensificar el

carácter satírico del poema. Los cambios más importantes a nivel textual los hallamos precisamente en estos últimos versos, coincidiendo con los dos compases de silencio que cierran cada bloque. En algunos casos son modificaciones mínimas, como el cambio de una preposición por otra —«en una editorial», en lugar de «para una editorial» (v. 12 del poema)—, o el uso de una construcción análoga a la del poema, pero que se ajusta mejor al ritmo melódico: «al acabar las sesiones», en lugar de fórmula más larga («cuando se terminaran las sesiones»). En otros, en cambio, las modificaciones pasan por la adición de un nuevo verso: es el caso de la estrofa tercera, donde («mira qué bien mira qué bien») viene a ocupar el lugar que le correspondería en el poema a «con su Ted», sintagma que es desplazado al verso anterior. Las razones de esta adición están justificadas por el componente jocoso que, en esta parte, le imprime a la canción el coro, además de por la parquedad del sintagma preposicional desplazado. Con todo, el penúltimo verso de cada bloque estrófico sigue de forma regular el esquema rítmico del decasílabo compuesto (5 + 5); oxítono, además, en todos los casos, salvo en la segunda estrofa («y ella trabaja | y ella trabaja»), la única formada por dos hemistiquios llanos. El verso de cierre estrófico combina el tetrasílabo (estrofas primera y cuarta), el heptasílabo (estrofas segunda y tercera) y el pentasílabo (estrofa última).

En dos ocasiones, el verso alejandrino deja paso en la canción al endecasílabo; en ambos casos, las modificaciones responden a razones de orden rítmico-melódico: lo vemos en el verso cuarto, en el que el nombre propio «Colegio Presbiteriano de Akron» se simplifica («Presbiteriano de Akron»); y en la estrofa cuarta, con el acortamiento del segundo verso, que pasa igualmente de las catorce sílabas del poema («pues en París se celebra un Congreso de Acústica») a las once de la canción («París celebra un Congreso de Acústica»). En algún otro ejemplo, la supresión es menos significativa: ocurre con el verso primero de esta misma cuarta estrofa, de donde se elimina la conjunción «que» («Hace seis días *que* llegaron a Europa»), transformándose el dodecasílabo de 5 + 7 sílabas en otro endecasílabo. Por el contrario, algunos versos se estiran: sucede con el verso cuarto de este cuarto bloque estrófico, en el que, en lugar de «partió», la pieza presenta «decidió partir», convirtiendo el heptasílabo en endecasílabo; y lo mismo podemos observar en la última estrofa, donde, con el cambio de preposición y la traducción del nombre propio —«de vuelta en New York» pasa a ser «de vuelta a Nueva York»—, el verso gana una sílaba, pasando de las once iniciales a doce. Excepto en esta ocasión, en todas las

anteriores los cambios redundan en una regularización del verso, que tiende hacia el endecasílabo. En este último ejemplo, cabe señalar además que el dodecasílabo es un asimétrico de 5 + 7 sílabas, con lo que no se aparta de la tendencia esencialmente impar del poema.

En efecto, la composición sigue el esquema rítmico de la silva libre impar, con combinaciones de versos alejandrinos compuestos, endecasílabos, eneasílabos y, en menor medida, dodecasílabos asimétricos —tanto de 5 + 7 como de 7 + 5—, heptasílabos y tridecasílabos. Los cambios efectuados en la canción no alteran sustancialmente esta tendencia. El ritmo par queda restringido en el poema al octosílabo, y solo en unos pocos versos: el primero («Se llama Katheleen y es rubia»), en esta ocasión como verso simple, y el vigésimo («pues en París se celebra | un Congreso de Acústica») y el vigésimo primero («y mientras él | ultimaba su ponencia»), en ambos casos como hemistiquio de un verso más largo. Reproducimos aquí el poema tal y como apareció publicado en *Palabras para Julia y otras canciones*, edición prácticamente idéntica, salvo por el título, a la última:<sup>338</sup>

Se llama Katheleen y es rubia  
mide cinco pies nueve pulgadas  
bien parecida treinta y cuatro años  
estudió en el Colegio Presbiteriano de Akron  
y se licenció en Literatura Española  
por la New York University.

Allí conoció a Ted se casaron pronto  
tienen un niño y una niña  
viven en Long Island en una linda casa  
el marido es un brillante ingeniero  
que corta el césped y practica yoga  
y ella trabaja para una editorial.

Ama la libertad pero dentro de un orden  
opina que los negros no están aún maduros  
asiste a los oficios regularmente  
recibe a sus amigas los viernes por la tarde  
y los martes almuerza  
con su Ted en el Rotary Club.

Hace seis días que llegaron a Europa  
París celebra un Congreso de Acústica  
y mientras él ultimaba su ponencia  
Katheleen partió hacia el Sur  
quedando en encontrarse en Málaga los dos

---

<sup>338</sup> Solo se aprecia un cambio con respecto a la edición de *Poesía para estudiantes*, y es la supresión de la conjunción *y* en el verso séptimo: «Allí conoció a Ted y se casaron pronto». Con la adición de la conjunción en el poemario de 1996 se transforma lo que hasta entonces había sido un dodecasílabo en un alejandrino.

cuando se terminaran las sesiones.

Hoy ella ha amanecido en un cuarto de hotel  
junto a un extraño hombre flaquito  
y mientras busca un Alka-Seltzer  
piensa que por la tarde llega Ted  
y que el psiquiatra de vuelta en New York  
ya aclarará todo este asunto.

La rima aparece de forma atenuada en el poema. Queda circunscrita a unos pocos casos aislados de asonancia y, uno de ellos, el que se da entre «editorial» y «libertad», se deshace en la canción por efecto del salto de estrofa y por la inclusión de los seis compases instrumentales que separan, en este caso, el segundo del tercer bloque. Los otros dos casos los hallamos en la última estrofa: el primero es un ejemplo de rima alejada y se da entre las palabras «hotel» y «Ted»; el segundo, la asonancia interna *í-o* que se da al inicio, entre «amanecido» y «flaquito». A nivel sintáctico, la coordinación copulativa adquiere un papel de relevancia rítmica. El paralelismo se evidencia en todas las estrofas: «y se licenció en Literatura Española...», «y ella trabaja para una editorial», «y los martes almuerza / con su Ted en el Rotary Club», «y mientras él optimaba su ponencia...», «y mientras busca un Alka-Seltzer... y que el psiquiatra de vuelta a New York...»; en los dos últimos ejemplos acompañando además a una misma estructura temporal: «y mientras...». La combinación de los tiempos de presente y pasado solo se rompe al final, cuando aparece la única forma de futuro («y que el psiquiatra de vuelta en New York / ya *aclarará* todo este asunto»), coincidiendo con los versos de mayor carga satírica del poema. Con la organización del texto en dos bloques, Cárdenas no hace sino reseguir la estructura interna del poema, reservando para la segunda parte de la pieza las dos últimas estrofas, que es donde se desarrolla la acción poemática y se recogen las claves interpretativas del poema. Los marcadores temporales («Hace seis días» y «Hoy») cumplen, en este sentido, una función determinante en el texto.

## XXXII

NON NON  
Juan Cánovas

En la segunda de las composiciones musicada por Cánovas, «Non non», el ritmo

del alejandrino, especialmente el del tipo trocaico de hemistiquios acentuados en las sílabas pares, se combina con el del endecasílabo polirrítmico. El esquema rítmico que sigue el poema es, por tanto, el de la silva, con esa alternancia entre versos de once y siete sílabas —la mayor parte de estos últimos en forma de hemistiquio—, que en la canción solo se deshace en el último verso. El poema apareció publicado en la sección «III. Canciones olvidadas» de *Del tiempo y del olvido* (1977), con la dedicatoria inicial «Para ayudar a dormirse a una chica mayor», dedicatoria que desaparece de la versión de *Palabras para Julia y otras canciones* (1980). La nana está, no obstante, implícita en el texto: no solo en el título, también en los primeros versos, donde ya se nos anticipa el marco espacio-temporal del poema; y, sobre todo, en los dos últimos versos de la composición, en los que, junto al arrullo («non non»), aparecen los «corderos», elemento íntimamente relacionado con el lindero del sueño. En la canción de Cánovas, ese arrullo al oído, repetido por tres veces al final de cada uno de los dos bloques en los que se divide el poema, se convierte en el *leitmotiv* de la nana:

Si son las tres y no puedes dormir  
y ves en la pared la sombra de una bruja  
u oyes cómo en tu baño se duchan los espíritus  
y los muebles comienzan a gruñir  
y los muebles comienzan a gruñir  
y el viento en el postigo recita tus mentiras  
no te pongas nerviosa piensa en la vida  
lo mismo no te mueres nunca más  
non non non nunca más  
non non non nunca más.

Y alguien te compra unas braguitas nuevas  
las cosas son así todo es extraordinario  
peor sería que pasaras hambre o sed  
o que en la calle te dijeran fea  
o que en la calle te dijeran fea  
lee un ratito escíbeme un recado entérate  
de las noticias por la radio canta  
non non cuenta corderos muy despacio  
non non non duerme mi amor  
non non non duerme mi amor.

Los cambios más importantes se producen en la primera estrofa. A la sustitución, al inicio del verso cuarto, de la conjunción condicional «si» por la conjunción copulativa, se suma la supresión del segundo hemistiquio en los versos sexto y séptimo del poema («no te pongas nerviosa *ni despiertes a nadie* / piensa en la vida *fúmate un cigarro*»). Estos pasan a unirse en uno solo, dando como resultado un

dodecasílabo, producto de la suma del heptasílabo del primer hemistiquio del verso 6 y el pentasílabo inicial del siguiente verso. La repetición del cuarto verso revierte en el polisíndeton de los primeros compases. Las modificaciones en los versos centrales contribuyen a encauzar temáticamente el poema hacia la reiteración que, a modo de estribillo, cierra en heptasílabos este bloque inicial: «...nunca más / non non non nunca más / non non non nunca más». La estrofa sufre, además, un proceso de reestructuración interna: por un lado, pasa de los ocho versos del poema a los diez de la canción, como consecuencia de la reiteración de los versos cuarto y noveno; por el otro, este primer grupo estrófico se presenta dividido en dos partes de cinco versos cada una, coincidiendo con el cambio de tono.

En la segunda de las estrofas el procedimiento se repite. Los cambios más evidentes, dejando a un lado las repeticiones de los versos 14 y 19, que siguen el patrón de la estrofa primera, los encontramos en el verso 13, donde se ha producido la sustitución del verbo de la subordinada —de «tuvieras» a «pasaras»— y la adición de la disyuntiva «o sed» a final de verso. Desaparece, también a final de verso, del verso decimoctavo en este caso, el adverbio demostrativo «así», supresión que convierte el verso en endecasilábico. El estribillo con el que concluye el tema se forma a partir del último verso del poema, aunque suprimiendo la referencia final a los «corderos y corderos...». El octosílabo de tipo trocaico, con acentos en la primera, segunda, tercera, cuarta y séptima sílabas, marca el ritmo de este ritornelo, cantado a dúo sobre un acompañamiento musical de guitarra y flauta. Como ya sucedía con «Ella dio su voto a Nixon», nos hallamos ante una composición de verso largo, aparentemente menos lírica que narrativa, pero de una gran musicalidad. Los cambios introducidos por Cánovas contribuyen, además, a potenciar la nana que hallamos contenida en los versos, otorgándole nueva forma y dotándola de un mayor lirismo. La recursividad al arrullo y las repeticiones en torno a las cuales se estructura la composición, se revelan decisivas en este proceso de transformación que acerca aún más el texto a la canción de cuna. Pero, antes de analizar más en profundidad el poema, recuperemos los versos tal y como los escribió Goytisolo:

Si son las tres y no puedes dormir  
y ves en la pared la sombra de una bruja  
u oyes cómo en tu baño se duchan los espíritus  
si los muebles comienzan a gruñir  
y el viento en el postigo recita tus mentiras  
no te pongas nerviosa ni despiertes a nadie



piensa en la vida fúmate un cigarro  
lo mismo no te mueres nunca más  
y alguien te compra unas braguitas nuevas  
las cosas son así todo es extraordinario  
peor sería que tuvieras hambre  
o que en la calle te dijeran fea  
lee un ratito escíbeme un recado entérate  
de las noticias por la radio canta  
non non cuenta corderos muy despacio así  
non non duerme mi amor corderos y corderos...

Por lo pronto, los 16 versos del poema pasan a convertirse en los 20 de la canción, organizados en dos estrofas de 10 versos cada una, separadas entre sí por un solo de flauta. La simetría entre ambas estrofas es perfecta. La repetición del cuarto verso («si los muebles comienzan a gruñir») y del duodécimo verso («o que en la calle te dijeran fea») coincide con el momento previo al cambio de tono. Son versos cantados a dos voces y de una gran ternura. El primero recupera además la terminación de la tercera conjugación que ya aparecía en el verso de inicio, originándose la consonancia con «dormir». La fusión de los versos sexto y séptimo, en «no te pongas nerviosa piensa en la vida», favorece la rima pareada entre «mentiras» y «vida», asonancia que, por ser interna y estar algo alejada, pasaba prácticamente inadvertida en el poema. Extraordinariamente rítmico nos parece también el verso con el que se abre la segunda de las dos modulaciones, ese «lee un ratito escíbeme un recado entérate», construido sobre tres tiempos imperativos, entre los que se intercalan los dos sintagmas nominales («un ratito» y «un recado»), y que nos conduce hacia el único encabalgamiento del poema: «...entérate / de las noticias por la radio canta». Son versos, sin duda, de una gran musicalidad.

Cánovas interpreta con precisión el ritmo versal, con respeto escrupuloso por las pausas —incluso por las que separan los hemistiquios del verso compuesto—, y ajusta la melodía con cuidadoso esmero al poema. Fijémonos sino en el verso 3 de la estrofa segunda, un verso que en el poema es endecasílabo («peor sería que tuvieras hambre») y que, como ya hemos señalado anteriormente, en la canción pasa a ser alejandrino («peor sería que | pasaras hambre o sed»). El cantautor sitúa la pausa justo después de la conjunción, dividiendo la línea en dos partes perfectamente simétricas: dos heptasílabos agudos que riman asonantemente entre sí, un tipo que nos recuerda al de la rima leonina. Si en el arrullo del final de la primera estrofa se optaba por repetir la última parte del verso octavo («nunca más»), el efecto reiterativo en el arrullo final se consigue mediante la rima, propiciada por la supresión de las últimas

palabras del poema («corderos y corderos...»). Esta que se da entre «non non» y «amor» es de nuevo una rima interna y aguda —como la del ejemplo anterior— que, dulcemente, conduce la canción de cuna hacia los últimos compases, aderezados sutilmente por la flauta.

La nana de Cánovas debió impresionar gratamente a José Agustín Goytisolo, puesto que no duda en incorporarla a su siguiente espectáculo poético–musical, esta vez junto a la cantante María Lavalle, que en declaraciones para el diario *El país* afirmaba: «Todos conocen la nana que hizo a su hija Julia, pero casi nadie ha escuchado la nana llamada «Non non» que José Agustín ha dedicado a las mujeres maduras y que es de una ternura impresionante».<sup>339</sup> El recital, celebrado los días 25, 26 y 27 de abril de 1997 en el Instituto Francés de Madrid y titulado «Al conjuro de las horas quemadas» —en referencia al último poemario del poeta,<sup>340</sup> *Las horas quemadas* (1996), sigue la estela de «Nos queda la palabra», un espectáculo que la cantante bonaerense había estrenado en una única función, junto al actor Juan Diego, el 3 de diciembre de 1996 en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid. En el acto, organizado por la Fundación por los Pueblos Indígenas de Iberoamérica, ya se habían recitado los poemas «Autobiografía» y «Así son», y ambos artistas habían interpretado conjuntamente la canción «Palabras para Julia», con la música de Paco Ibáñez.<sup>341</sup>

En este nuevo espectáculo, Lavalle y Goytisolo se unen para acercarse no solo a la poesía del barcelonés, sino también a la de otros poetas amigos suyos, como Ángel González, Jaime Gil, Agustín García Calvo o Jorge Luis Borges. Lavalle interpretará, además —acompañada por Miguel Herrero, a la guitarra española, Gaspar Paya, a la guitarra acústica, y José Luis Yagüe, al bajo—, canciones de compositores franceses y españoles, como Serrat, Aute, Brassens o Boris Vian. La primera parte del recital finalizaba con una interpretación conjunta de «Nanas de la cebolla», de Miguel Hernández, antes de dar paso a las composiciones de *Las horas quemadas* y a algunos de los poemas popularizados por Ibáñez, como «Palabras para Julia», donde

---

<sup>339</sup> Rosana Torres, «José Agustín Goytisolo y María Lavalle interpretan poesía contemporánea», *El país*, edición impresa del viernes 25 de abril de 1997. Disponible en: <[https://elpais.com/diario/1997/04/25/cultura/861919213\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/04/25/cultura/861919213_850215.html)> (16 de enero de 2020).

<sup>340</sup> El guion completo del espectáculo se puede consultar en el Fondo Personal José Agustín Goytisolo (Goy\_2167 y Goy\_2169), junto a tres cartas de la cantante dirigidas al poeta (GoyC\_3871, GoyC\_3872, GoyC\_3873).

<sup>341</sup> En el guion del espectáculo, el cual se puede consultar igualmente en el Fondo Personal del poeta (Goy\_2166), «Así son» aparece como uno de los bises del recital.

Goytisolo y la cantante se alternaban; o, con la ayuda del público y para abrir los bises, «El lobito bueno». El poeta le dedicaba estas elogiosas palabras a Lavalle:

Quando canta María Lavalle se puede oír detrás un rumor como de mar, tal si ella fuese una sirena quien cantó a los navegantes, cautivándolos siempre.

Hay en su voz una singular ternura, que hace más hondas, más amables sus palabras. Y cuando mezcla canción y poesía, las dos salen ganando en hondura y temblor.

En María Lavalle, se nota la sensibilidad que ella sabe despertar también en los que la oyen. No es posible confundirla con otra voz cualquiera, porque ella canta con el corazón y con el alma.<sup>342</sup>

A las puertas de una nueva primavera, el 19 de marzo de 1999, se produce la trágica muerte del poeta, pero sus versos y sus canciones se seguirán leyendo y cantando en un sin fin de homenajes, grabaciones y recitales dedicados a su figura y a su obra durante las primeras dos décadas de este nuevo milenio.

## EN HOMENAJE AL POETA

### TEMPESTADES DE AMOR CONTRA LOS CIELOS

A punto de cumplirse el primer aniversario del fallecimiento de Goytisolo, el 17 de marzo de 2000, el Seminario de Lengua y Literatura Española del IES Cambrils, con Ramón García Mateos al frente, presenta el libro *Tempestades de amor contra los cielos. Homenaje a José Agustín Goytisolo*.<sup>343</sup> En él participaron una treintena de autores allegados al poeta, entre ellos José Manuel Caballero Bonald, Manuel Vázquez Montalbán, Luis Carandell, Joan Margarit, Ramón Otero, Victoriano Crémer o Carlos Álvarez. La selección de textos del libro, entre los que faltó un dibujo de José Hierro y un poema de José Munárriz por no llegar a tiempo a la imprenta, se incluyen algunos poemas de Goytisolo a modo de recorrido por su obra. Se editaron un millar de ejemplares. A la presentación del libro en Cambrils asisten más de trescientas personas y el acto finaliza con una selección de canciones interpretada por

---

<sup>342</sup> Las palabras del poeta aparecen tanto en el dossier de prensa del espectáculo «María Lavalle canta a Georges Brassens», presentado en el Teatro de Comedias de Alcalá de Henares los días 15 y 16 de octubre de 2011, como en el de «Atahualpa, los ejes de una vida», presentado en el Teatro de la Abadía, bajo la dirección de Jaime Chávarri, el 28 de mayo de 2014.

<sup>343</sup> VV. AA., *Tempestades de amor contra los cielos. Homenaje a José Agustín Goytisolo*, Cambrils, Trujal, 2000.

el grupo Goliardos.<sup>344</sup>

## PACO IBÁÑEZ CANTA A JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

El homenaje de Paco Ibáñez al que fuera su gran amigo llega en 2002. Aprovechando los meses de verano, Paco Ibáñez entra en el estudio junto al saxofonista Gorka Benítez, el bandoneonista César Stroschio, el guitarrista Gabriel García Santos y el contrabajista Horacio Fumero, para grabar el que será su disco de homenaje al poeta: *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*.<sup>345</sup> El álbum, ilustrado por Josep Guinovart, sale a la luz en otoño y es presentado en el Palau de la Música Catalana de la Ciudad Condal, en el Teatro Albéniz de Madrid y en diversas ciudades más, españolas y francesas. Del concierto de Barcelona se realiza además una grabación en directo que aparece en el libro–DVD *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*,<sup>346</sup> con una primera parte dedicada íntegramente a Goytisolo, y una segunda con canciones sobre una selección de textos de Neruda, Lorca, Alfonsina Storni, Alberti o Celaya, entre otros.

De las once canciones del disco, ocho son inéditas: «No sirves para nada», «Escucha, abandonada», «El aire de los chopos», «A ti te ocurre algo», «Por mi mala cabeza», «Yo amaba aquella casa», «Nana de la adúltera» y «El show»; y las restantes tres, «El lobito bueno», «Me lo decía mi abuelito» y «Palabras para Julia», ya habían aparecido publicadas anteriormente. Los cambios en la instrumentación de estas últimas tres composiciones son mínimos con respecto a las grabaciones que ya habían aparecido publicadas de estos temas. El cantautor mantiene en todos los casos el acompañamiento a la guitarra, y la única diferencia significativa la apreciamos en «Palabras para Julia», donde se acompaña además del contrabajo. Las variaciones en los poemas son igualmente nimias: en la última estrofa de «Me lo decía mi abuelito», el adjetivo indefinido «muchas» es sustituido por el comparativo «tantas»; y, sobre la estructura de la versión grabada en el Olympia, en «Palabras para Julia» se presenta una variante en el primer verso del último estribillo, donde —como en el poema original— se ha doblado la presencia del adverbio de tiempo («Y siempre siempre

---

<sup>344</sup> Vid. Lali Cambra, «30 autores recuerdan a José Agustín Goytisolo en un libro», *El País* (19 de marzo de 2000). Disponible en: <[https://elpais.com/diario/2000/03/19/catalunya/953431650\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/03/19/catalunya/953431650_850215.html)> (16 de enero de 2020).

<sup>345</sup> Paco Ibáñez, *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.

<sup>346</sup> Paco Ibáñez, *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.

acuérdate»), reiteración que redundará en una mayor expresividad del verso.

### XXXIII

#### NO SIRVES PARA NADA

Paco Ibáñez

La canción que abre el álbum es «No sirves para nada», composición basada en uno de los poemas de *Salmos al viento* (1958), «Autobiografía». El título por el que se inclina Ibáñez es el mismo que Goytisolo ya había utilizado en los últimos años para referirse al poema, y bajo ese epígrafe aparece, por ejemplo, en las antologías *Poesía para estudiantes*, *Poeta en Barcelona* y *Antología personal*. Se trata de un texto satírico escrito en heptasílabos, trocaicos y dactílicos principalmente, pero que el cantautor reestructura en cinco estrofas de carácter recitativo, en las que introduce numerosos cambios con respecto al poema:

Cuando yo era pequeño  
siempre estaba triste,  
y mi padre muy serio  
y moviendo la cabeza  
me decía: hijo mío,  
no sirves para nada.  
Me decía: hijo mío,  
no sirves para nada.  
Me decía: hijo mío,  
no sirves para nada.

Después me fui al colegio  
con pan y con adioses,  
la tristeza a mi lado  
y el maestro gritando:  
este niño no sirve,  
no sirve para nada.  
Este niño no sirve,  
no sirve para nada.

Luego vino la guerra,  
la muerte —yo la vi—  
y cuando hubo acabado  
y todos la olvidaron,  
yo siempre seguí oyendo:  
no sirves para nada.

De tristeza en tristeza  
por los peldaños de la vida caí.

Y un día,<sup>347</sup>  
la muchacha que amo  
me dijo, y era alegre:  
no sirves para nada.  
Me dijo, y era alegre:  
no sirves para nada.

Ahora vivo con ella,  
voy limpio y bien peinado,  
y tenemos una niña  
a la que, a veces, digo,  
también con alegría:  
no sirves para nada.  
Hija mía, no sirves,  
no sirves para nada.

La adopción del tempo *rubato*, frecuente en Ibáñez, le confiere al arpegio de guitarra una mayor elasticidad, llegándose a crear un efecto rítmico de momentánea aceleración y demora —semejante al de un piano de manubrio— que no incide lo más mínimo en la melodía. El recurso nos recuerda, *mutatis mutandi*, al del *rubato* de la mano derecha, mientras que la mano izquierda mantiene el tempo estricto, en algunos adagios de piano,<sup>348</sup> aunque trocando aquí las manos por la guitarra y la voz. Característico es también de Ibáñez ese tratamiento aislado de la estrofa que apreciamos en tantas otras de sus canciones. Es como si cada unidad estrófica se convirtiera en un pequeño poema, completa en sí misma. El breve interludio instrumental que separa los diferentes bloques nos preparara en cada ocasión para un comienzo nuevo. A pesar de la reiteración armónica, la melodía se adapta al verso con una sencillez y una naturalidad que pocas veces se consigue. El poema parece haber nacido para ser cantado así.

Dos son las estrofas suprimidas, la cuarta y la quinta, que hacen referencia al paso de la infancia a la edad adulta. Son, creemos, dos estrofas accesorias, teniendo en cuenta que la canción se vertebró en torno a la estrofa tercera, la menos melódica de la composición y la única en la que no se repite el estribillo. La muerte contenida en sus versos (con esa acotación, capital en el poema: «—yo la vi—»), que nos remite a la experiencia personal del propio poeta), marca un antes y un después en la pieza, ya

---

<sup>347</sup> Por coherencia con el procedimiento compositivo seguido por Ibáñez, hemos optado por presentar los versos segundo y tercero de esta estrofa respetando el ritmo de la canción, a pesar del contraste métrico que se da entre uno y otro (un dodecasílabo, en el primer caso, y un trisílabo, en el segundo), o con respecto al resto de la composición (heptasílabos).

<sup>348</sup> Ya Mozart había dejado por escrito la sorpresa que, en su momento, este recurso técnico le había producido a más de uno. *Vid.* Mersmann, Hans (ed.), *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*, New York, Dover Publications, 1972, p. 41. La carta está dirigida a su padre, Leopold, sin fecha, aunque en una referencia de Paul Badura-Skoda aparecía fechada en 24 de octubre de 1777.

que en las dos estrofas siguientes el sujeto poético encuentra el nuevo germen de la alegría en el amor, en «la muchacha que amo». La palabra «triste» —o «tristeza»—, que aparece hasta siete veces a lo largo del poema, en todas las estrofas salvo en la última, deja a partir de este punto paso a la palabra «alegre» —o «alegría»—, reservada para el final, donde adquiere una especial relevancia uno de los últimos versos, «también con alegría», que confirma esa transformación que se ha producido en el sujeto poético. Este cambio en la emoción nos parece crucial a la hora de interpretar la nueva estructura que presenta el texto en la canción de Ibáñez.

La triste cantinela «no sirves para nada» se convierte en la parte más melódica del tema, un crescendo que arranca del recitativo inicial y llega hasta el estribillo, cumbre climática de la estrofa. No es paradójal. La alegría con la que la amada lanza el reproche, o el propio yo poético a su hija en el último verso, ya nos dan las claves de la interpretación poemática: el no servir para nada, en el contexto del poema —y en ello radica la ironía—, no es algo negativo, sino que es incluso deseable; sobre todo cuando la valoración se hace desde una óptica sesgada, como es la patriarcal y conservadora de la sociedad burguesa del momento, contra la que Goytisolo ya había arremetido con implacable ironía en sus *Salmos*. El procedimiento se reproduce, mediante el recurso reiterativo, en los diferentes grupos estróficos. He aquí la transcripción íntegra del poema:

Cuando yo era pequeño  
estaba siempre triste  
y mi padre decía  
mirándome y moviendo  
la cabeza: hijo mío  
no sirves para nada.

Después me fui al colegio  
con pan y con adioses  
pero me acompañaba  
la tristeza. El maestro  
graznó: pequeño niño  
no sirves para nada.

Vino luego la guerra  
la muerte —yo la vi—  
y cuando hubo pasado  
y todos la olvidaron  
yo triste seguí oyendo:  
no sirves para nada.

Y cuando me pusieron  
los pantalones largos  
la tristeza en seguida

mudó de pantalones.  
Mis amigos dijeron:  
no sirves para nada.

En la calle en las aulas  
odiando y aprendiendo  
la injusticia y sus leyes  
me perseguía siempre  
la triste cantinela:  
no sirves para nada.

De tristeza en tristeza  
caí por los peldaños  
de la vida. Y un día  
la muchacha que amo  
me dijo y era alegre:  
no sirves para nada.

Ahora vivo con ella  
voy limpio y bien peinado.  
Tenemos una niña  
a la que a veces digo  
también con alegría:  
no sirves para nada.

Como se puede ver, las modificaciones introducidas por Ibáñez en el texto inciden no solo en la estructura de la composición, sino también en el ritmo y en la extensión de algunos versos, especialmente en los fragmentos marcados por el encabalgamiento. En la primera estrofa, la más larga por la doble reiteración del estribillo, los cambios afectan a la práctica totalidad de los versos; son solo excepción el primero y el último. En el segundo verso, «siempre estaba triste», el desplazamiento del adverbio desde la posición central propicia la sinalefa y la subsiguiente pérdida de una sílaba, del heptasílabo al hexasílabo. Asimismo, se lleva a cabo también una reestructuración de los tres versos siguientes, manteniéndose solo íntegros el principio del verso tercero («y mi padre») y el final del verso quinto («hijo mío»). Se deshace de este modo, mediante la adición del sintagma adjetival «muy serio» y la consiguiente reordenación del encabalgamiento en un solo verso octosílabo («y moviendo la cabeza»), el encabalgamiento abrupto del quinto verso («...decía, / mirándome y moviendo / la cabeza...»). Ibáñez sitúa el verbo al final de la frase, justo antes del vocativo «me decía: hijo mío», de manera que el verso adquiere sentido pleno. Se evita así la solución del poema, «la cabeza: hijo mío», melódicamente menos satisfactoria.

En la segunda estrofa, como en la cuarta y en la quinta, el estribillo solo se repite una vez. Nuevamente, las transformaciones en este conjunto de versos vienen



motivadas por la aparición en el poema de dos encabalgamientos abruptos: «pero me acompañaba / la tristeza» y «El maestro / graznó: pequeño niño». Ibáñez suprime la adversativa y resuelve el primer encabalgamiento con el verso «la tristeza a mi lado». El segundo encabalgamiento se deshace en el verso cuarto, donde además es sustituido el verbo «graznar» por «gritar», expresado en este caso no en indefinido, sino en gerundio («y el maestro gritando»). Con esta última sustitución, se suprime la reducción degradatoria que suponía la primera de las dos formas verbales («graznó»), lo cual implica una anulación del componente irónico implícito en el proceso de animalización. El procedimiento está motivado por análogas razones a las ya apuntadas para la primera estrofa. El estribillo introduce, además, una modificación destacable, puesto que prescinde del vocativo «pequeño niño» para servirse de la tercera persona («este niño no sirve, / no sirve para nada»), deshaciéndose la uniformidad que en el poema veíamos en todos los cierres estróficos.

La tercera estrofa mantiene los seis versos de la estrofa original. Las únicas modificaciones que observamos son: de un lado, en el primer verso, el cambio de orden del adverbio «luego», que, como ya veíamos en el verso 2 con el adverbio «siempre», se desplaza desde su posición central a principio de verso; del otro, las sustituciones tanto del participio «pasado» por «acabado» en el tercer verso, como del adjetivo «triste» por el adverbio «siempre» en el quinto verso. En la cuarta estrofa, la alteración en el orden del verbo, que pasa a ubicarse al final de la cláusula sintáctica, comporta también un cambio de ritmo en los versos segundo («por los peldaños de la vida caí») y tercero («Y un día»). Finalmente, los cambios en la última estrofa son mínimos: Ibáñez añade la conjunción *y* al inicio del tercer verso, sumándole así una sílaba, e incorpora, como colofón, el vocativo en el último estribillo («Hija mía, no sirves / no sirves para nada»), donde se repite, por anadiplosis, el verbo.

No solo en las reiteraciones, también en la rima se sustentan buena parte de los apoyos rítmicos de la pieza. Algunas ya estaban en el poema, pero otras han venido propiciadas por los cambios introducidos en el texto. La asonancia, por ejemplo, que, en la primera estrofa, se producía entre «pequeño» y «moviendo» se ha visto reforzada por la adición en el tercer verso del adjunto «muy serio» y por el desplazamiento del verbo «decía» a la posición final (verso quinto). Las modificaciones que se llevan a cabo en la segunda estrofa posibilitan la rima pareada entre el tercer y el cuarto verso: «la tristeza a mi lado / y el maestro gritando», añadiéndole un nuevo enclave rítmico a esta estrofa que, desde el punto de vista de la

rima, únicamente presentaba una asonancia alejada entre las palabras «colegio» y «maestro». En la estrofa tercera, se mantiene la rima asonante en los versos centrales, aunque con uno de los dos verbos modificado: si en el poema rimaban «pasado» y «olvidaron», en la canción lo hacen «acabado» y «olvidaron». La rima redoblada que hallamos en el tercer verso de la cuarta estrofa («de la vida, y un día») se desplaza hacia el siguiente verso en la canción («por los peldaños de la vida caí. / Y un día»), lo cual viene motivado, como veíamos en el caso de la primera estrofa, por el posicionamiento del verbo al final de la frase. En el último grupo estrófico, los cambios introducidos por Ibáñez no tienen afectación sobre la rima: se mantiene, por tanto, la recurrencia fónica entre «limpio» y «digo» y la rima a final de verso entre «niña» y «alegría».

En efecto, la distribución de las rimas en la primera parte de la estrofa y el recurso reiterativo en los cierres se revelan determinantes. Han desaparecido del poema los encabalgamientos abruptos y el verso fluye ahora con ritmo propio, creciendo tenuemente al llegar a los estribillos, como una leve ola única, antes de la resaca del verso último, que restaña, con sutil ironía, cada una de las cinco estrofas de la pieza.

## XXXIV

### ESCUCHA, ABANDONADA Paco Ibáñez

La segunda canción del álbum, «Escucha, abandonada», pertenece a una de las composiciones de tema amoroso del libro *A veces gran amor*, publicado en 1981 y reeditado por Goytisolo diez años más tarde. El ritmo del heptasílabo trocaico, con acento en las sílabas pares, domina el poema, aunque alternándose con el heptasílabo dactílico y, en menor medida, con el mixto. Ibáñez efectúa, no obstante, algunos cambios que inciden sobre el ritmo versal en pro de la construcción melódica. La canción, un tres por cuatro con aire de tango, se estructura en dos estrofas, de siete versos cada una, claramente diferenciadas por el cambio tonal. Ambas se repiten a modo de bis.<sup>349</sup> El verso se adapta al ritmo ternario y, muy especialmente, a los tiempos fuertes del compás. Algunas de las modificaciones introducidas por Ibáñez en

---

<sup>349</sup> La reiteración estrófica la observamos también en otras canciones de Ibáñez en las que no se opta por crear un estribillo a partir de alguno de los fragmentos del poema. Pensemos, por ejemplo, en «El lobito bueno».

el texto responden a este proceso de adecuación:

Envuelta por el aire  
de la mañana en fiesta  
entre risas y músicas  
campanas y alegría  
olvídate del hombre  
que hasta ayer te dolía  
como una desventura.

Envuelta por el aire  
de la mañana en fiesta  
entre risas y músicas  
campanas y alegría  
olvídate del hombre  
que hasta ayer te dolía  
como una desventura.

Canta ríe juega  
apuesta a no acertar  
para así acostumbrarte  
a ese sabor amargo  
que se llama tristeza  
y que aparece siempre  
cuando el amor se va.

Canta ríe juega  
apuesta a no acertar  
para así acostumbrarte  
a ese sabor amargo  
que se llama tristeza  
y que aparece siempre  
cuando el amor se va.

Después de la introducción de bandoneón que abre la pieza, Ibáñez canta *ad libitum* el primer verso de la composición, un heptasílabo trocaico, acentuado en segunda, cuarta y sexta sílabas. De su ritmo se contagia el verso siguiente («de la mañana en fiesta»), con un acento en segunda sílaba que recae sobre el artículo. Las modificaciones en el tercer verso no alteran en absoluto el ritmo, puesto que, tanto el poema («entre música voces») como la canción («entre risas y músicas»), se ciñen al pie dactílico. En el cuarto verso de esta misma estrofa, se invierte el orden de la coordinada (de «alegría y campanas» se pasa a «campanas y alegría»), transformándose el dactílico en trocaico e intensificándose la rima en *-ía* con el sexto verso («que hasta ayer te dolía»), en el que se ha sustituido el verbo «seguía» por «dolía». Un cambio más se produce en esta primera parte, el de «nombre» por «hombre» en el quinto verso.

La segunda estrofa se inicia con la sustitución del verbo «sonreír» por «reír». La

modificación en el orden de los elementos de este primer verso del poema («canta juega sonrío») comporta una alteración en el metro. La pérdida de una sílaba transforma el verso en un hexasílabo trocaico, con los acentos en las sílabas impares. En esta segunda parte de la canción se evidencia una mayor presencia del heptasílabo mixto, acentuado en primera, cuarta y sexta. Son versos cantados sin anacrusa. El décimo es otro de los versos donde se producen variaciones importantes: se pasa del pie trocaico del poema («para irte así habituando») al dactílico en la canción («para así acostumbrarte»). Recuperemos el poema de Goytisolo:

Envuelta por el aire  
de la mañana en fiesta  
entre música voces  
alegría y campanas  
olvídate del nombre  
que hasta ayer te seguía  
como una desventura:  
canta juega sonrío  
apuesta a no acertar  
para irte así habituando  
a ese sabor amargo  
que se llama tristeza  
y que aparece siempre  
cuando el amor se va.

Como ya pasaba en «Autobiografía», se establece aquí una relación directa entre la tristeza, que en el poema se identifica con la amargura («ese sabor amargo que se llama tristeza»), y la soledad; o lo que es lo mismo, con la ausencia del amor. En este caso, no obstante, no hay ironía. Muy al contrario, el poema se impregna de una dulce levedad, de un tono desprendido, de una luminosidad que se impone y que parece contener la añoranza. Del verso mana un didactismo al que Goytisolo ya nos tiene acostumbrados y que se activa mediante la exhortación al lector y la utilización del imperativo: «olvídate», «canta», «juega», «sonrío», «apuesta». Obsérvese que son, en su totalidad, verbos con una clara carga semántica positiva. Incluso el último, en un verso («apuesta a no acertar») que nos invita a equivocarnos, aun a cuenta de tener que afrontar la tristeza. De hecho, los términos positivamente connotados están presentes desde los primeros versos del poema, todos ellos en torno a esa «mañana en fiesta» con la que se define el marco espacio-temporal: «música, «voces» —«risas» en la canción—, «alegría», «campanas».

La rima queda relegada a un segundo término. Se impone rítmicamente la regularidad métrica del verso y la cadencia acompasada y constante del tres por

cuatro. Aún así, se dan unas pocas asonancias, a veces internas, pero que en la canción aparecen reforzadas por las modificaciones introducidas en el texto: es el caso, como ya hemos señalado, de la rima entre «alegría» y «dolía»; o, en la segunda estrofa, entre «juega» y «tristeza». En alguna otra ocasión, no obstante, Ibáñez opta por deshacer la rima: es lo que sucede en los versos décimo y undécimo, que, con la sustitución de «para irte así habituando» por «para así acostumbrarte», se rompe la asonancia con «amargo». Ello da cuenta de hasta qué punto la rima se atenúa. Existen algunas reiteraciones fónicas más, pero que pasan prácticamente desapercibidas, como la que hallamos al inicio de la composición entre «mañana» y «campanas» o, en la segunda parte, entre «acertar» y «va», un caso de rima alejada.

## XXXV

### EL AIRE DE LOS CHOPOS

Paco Ibáñez

«El aire de los chopos» es el título con el que el Paco Ibáñez presenta el poema «Nada más», segunda composición del libro de tema elegíaco *Final de un adiós* (1984). Recordemos que la composición ya había sido musicalizada por Amancio Prada a mediados de la década de los ochenta, en el álbum titulado *Dulce vino de olvido*.<sup>350</sup> La introducción, de carácter jazzístico, va a cargo en esta ocasión del saxofonista Gorka Benítez, que tiene un destacado papel a lo largo de toda la pieza. La canción se transforma en un sentido homenaje no solo a Julia Gay, sino también al poeta.<sup>351</sup> El aire de los chopos, que en el poema evoca el recuerdo de la madre asesinada, adquiere, por tanto, en la voz de Ibáñez, una doble dimensión elegíaca.

El cambio más importante que se produce con respecto al poema es la supresión de la segunda estrofa, sin duda la que más personaliza la añoranza del sujeto poético, que acude a una referencialidad que, aunque no explícita, resulta, en el contexto del poemario, más que evidente: la alusión a la claridad de los ojos de la madre, a un gesto suyo o una sonrisa:

Una sonrisa tuya

---

<sup>350</sup> Véase la pieza XVI.

<sup>351</sup> Recordemos que ambos mueren en marzo: Julia Gay el 17 de marzo de 1938 y José Agustín Goytisolo el 19 de marzo de 1999.

o un gesto. Claridad  
como la de tus ojos  
no he visto. Nada más.

La estrofa ofrece, además, un claro contraste con las otras tres, puesto que viene rítmicamente marcada por la pausa del segundo verso y por los encabalgamientos abruptos, tanto en este como en el tercer verso. A su excepcionalidad atribuimos, pues, su supresión.

La reiteración es uno de los elementos capitales de la canción; en torno a ella se articula el tema: además de la conversión a final de estrofa —«Nada más», con la variante «Y nada más» que cierra el poema—, los dos primeros versos actúan a modo ritornelo, abrazando a los dos restantes (versos 3 y 4), que pasan, con todo, a adquirir una mayor resonancia en el poema. Sobre este grupo estrófico inicial se construye la primera parte de la composición. La segunda lo hace sobre las dos últimas estrofas, y tras el solo de saxo de Benítez:

El aire de los chopos  
y vuelvo a recordar.

El aire de los chopos  
y vuelvo a recordar.

El aire de los chopos  
y vuelvo a recordar.  
En un día de marzo  
te fuiste. Nada más.

El aire de los chopos  
y vuelvo a recordar.

Luego días de ira  
dolor y adversidad.  
Y en medio de la noche  
tu estrella. Nada más.

Por su fulgor perenne  
contra la eternidad  
te ofrezco unas palabras  
de amor. Y nada más.

Las modificaciones en la estructura del texto no afectan a la rima, que sigue manteniéndose en los versos pares; tampoco a la particular cadencia del verso llano, en combinación con el agudo; y menos aún sobre la pauta rítmica del heptasílabo, que apenas se ve alterada, puesto que no se producen cambios a nivel textual. La mayor parte son versos trocaicos, con los acentos fuertes en segunda y sexta. Las únicas dos excepciones, verso séptimo («En un día de marzo») y undécimo («Luego días de

ira»), estampan en el ritmo uniforme del dactílico el implacable transcurso temporal.

La nostalgia invade por entero el poema. El acompañamiento de guitarra, durante toda la primera parte de la pieza, resulta magistral, con ese arpeggio orgánico y fluctuante que le imprime a su instrumento Ibáñez, a imitación del aire y el movimiento de las hojas, umbrales del recuerdo. En la segunda parte, no obstante, el acompañamiento se atempera, desciende en intensidad hasta casi apagarse, y se inicia entonces una estrofa que se canta, prácticamente toda, en estilo recitativo. Es un bloque marcado por la expresión del sentimiento ante la pérdida: «ira», «dolor», «adversidad». La noche, que encarna todos esos sentimientos, representa el inmenso vacío provocado por la ausencia; y, en medio, esa estrella única, inalcanzable en el horizonte, que simboliza a la madre, y al propio poeta en la canción. En la última estrofa, es donde se alcanza el punto álgido de la pieza. Se recupera el acompañamiento inicial y se acentúa el tono melódico, mientras el saxo resigue con sutiles notas de fondo la ofrenda en forma de «palabras de amor» que es el poema.

## XXXVI

### A TI TE OCURRE ALGO

Paco Ibáñez

Después de «El lobito bueno» y «Me lo decía mi abuelito», la sexta canción del álbum es «A ti te ocurre algo», correspondiente al poema «Bolero para Jaime Gil de Biedma», que en 2000 ya habían musicalizado Silvia Comes y Lidia Pujol.<sup>352</sup> Deducimos, por algunas de las variantes del texto, que Paco Ibáñez parte en este caso de la edición publicada en *Antología personal* (1997), y no de la aparecida un año antes en la versión definitiva de *Bajo tolerancia* (1996).<sup>353</sup>

A ti te ocurre algo  
yo entiendo de esas cosas  
pues siempre estás hablando  
de gente ya olvidada  
de calles lejanísimas  
de huelga de tranvías  
cantas horriblemente

---

<sup>352</sup> Analizaremos la canción de Comes y Pujol en la sección dedicada a las canciones de este nuevo siglo. Véase la pieza LXXVI.

<sup>353</sup> Vid. José Agustín Goytisolo, *Poesía completa, op. cit.*, en «Bolero para Jaime Gil de Biedma»: p. 983-984.

no dejas de beber.  
A ti te ocurre algo.

Yo que tú ya arrancaba  
a que me viera el médico  
si no un día de estos  
en un lugar absurdo  
o entre las frías sábanas  
de una cama que odias  
te pondrás a pensar  
te pondrás a pensar.

A ti te ocurre algo  
te juntas con amigos  
y al rato estás peleando  
y esa es tu perdición  
porque sin darte cuenta  
te irás sintiendo solo  
igual que un perro viejo  
sin dueño y sin collar.  
A ti te ocurre algo.

El ritmo del bolero, cantado con acompañamiento de guitarras, marca el pulso de esta pieza, que Goytisolo le dedica al poeta Jaime Gil de Biedma. Ibáñez somete el texto a una intensa reestructuración: en primer lugar, divide el poema en tres estrofas que mantienen una sólida simetría entre sí, con una primera y una última estrofa, de nueve versos cada una, enmarcando a un grupo central de ocho versos, cantados en estilo recitativo; en segundo lugar, construye un estribillo sobre el primer verso de la composición —«A ti te ocurre algo»— y lo repite tanto al principio como al final de la primera y de la tercera estrofa; por último, somete el poema a una manifiesta reorganización; además, hallamos algunas modificaciones en el texto. La filiación del poema a la *Antología personal* se evidencia por la elección del demostrativo «esas», en lugar de «estas», en el segundo verso; o por la preferencia por el presente de indicativo («odias»), en vez del presente de subjuntivo («odies»), en el verso 15 de la canción; o por «collar» en lugar de «cadena», en el penúltimo verso. Las modificaciones introducidas por Ibáñez no alteran apenas el ritmo del heptasílabo; la única excepción la hallamos en la segunda parte del verso que abre el recitativo, que se funde con el verso siguiente («Yo que tú / ya arrancaba a que me viera el médico»), creándose una pausa dramática después de la tercera sílaba. La canción suprime además los versos sexto y séptimo del poema: «con farolas a gas / de amaneceres húmedos», y la *s* de plural de la palabra «huelgas» (v. 8).

El recitativo parte del decimotercer verso del poema. Los cambios que podemos



observar en este bloque estrófico central son poco significativos. El undécimo verso presenta la variante que hallamos en *Bajo tolerancia* (1996), «el médico», en lugar de «un médico». En el siguiente verso, el duodécimo de la canción («si no un día de estos»), desaparece la conjunción causativa «pues» del inicio de verso, aunque la supresión no tiene consecuencias en el recuento silábico, pues, además de la proclisis («destos»), se produce un hiato entre la locución conjuntiva «si no» y el adjetivo «un». Ibáñez omite además el verso decimoséptimo del poema («en un parque en un bar»), dos de esos «lugares absurdos» a los que se hace referencia en el verso precedente. Por último, se repite el penúltimo verso de la estrofa («te pondrás a pensar / te pondrás a pensar»), modificándose la reiteración del poema («te pondrás a pensar / a pensar a pensar»), bien que sin efecto alguno, en este caso, sobre la estructura rítmica del verso.

La última estrofa llega después de un breve solo de guitarra. En ella, se reproduce el esquema armónico de la primera parte, igualmente flanqueada por ese verso de inicio, «A ti te ocurre algo», que da título a la pieza. Es una estrofa caracterizada por la fluidez rítmica del heptasílabo trocaico. El poema ha sido sometido a una importante reestructuración en esta parte final. En primer lugar, y como ya hemos señalado, se repite el primer verso de la composición al principio y al final de la estrofa. Ibáñez recupera además el verso undécimo del poema, «y al poco estás peleando» —obviado en el paso de la primera a la segunda estrofa—, sustituyendo en él el adjetivo indefinido «poco» por el sustantivo («rato»). Este verso aparece intercalado entre otros dos de propia creación («te juntas con amigos / y al rato estás peleando / y esa es tu perdición»), el último de los cuales viene a sustituir al duodécimo verso: «por cualquier tontería». Recuperemos el texto de Goytisolo a partir de la edición publicada en la antología del 97:

A ti te ocurre algo  
yo entiendo de esas cosas  
hablas a cada rato  
de gente ya olvidada  
de calles lejanísimas  
con farolas a gas  
de amaneceres húmedos  
de huelgas de tranvías  
cantas horriblemente  
no dejas de beber  
y al poco estás peleando  
por cualquier tontería  
yo que tú ya arrancaba

a que me viera un médico  
pues si no un día de estos  
en un lugar absurdo  
en un parque en un bar  
o entre las frías sábanas  
de una cama que odias  
te pondrás a pensar  
a pensar a pensar  
y eso no es bueno nunca  
porque sin darte cuenta  
te irás sintiendo solo  
igual que un perro viejo  
sin dueño y sin collar.

La alternancia entre los finales de verso agudos, llanos y esdrújulos ejerce una notable influencia sobre la cadencia rítmica del poema. También la rima, que, aunque sin seguir esquemas regulares, mantiene un efecto de recurrencia evidente. Se constata al inicio del poema, entre «algo» y «rato» —o «hablando» en la canción—. Más adelante, entre «lejanísimas» y «tranvías», una asonancia pareada en el texto de Ibáñez y algo más alejada en el poema, donde la rima también se extiende a la palabra «tontería», en el verso 12 («por cualquier tontería»), uno de los que, recordémoslo, ha sido eliminado de la canción. En la segunda sección del poema, se mantiene una cierta recurrencia, tanto por la rima pareada entre «médico» y «estos», como por la reiteración fónica entre «sábanas» y «cama», en ambos casos en combinaciones de diverso acento. Se deshace en la canción la rima oxítónica que mantiene la palabra «bar» con «pensar», por la supresión del verso decimoséptimo del poema: «en un parque en un bar». Sin embargo, como consecuencia de la repetición del primer verso, en la última parte de la pieza se crea una nueva asonancia, la que se da entre los términos «algo» y «peleando»; además, se conservan las reiteraciones fónicas que ya estaban en el poema: entre «irás» y «collar» —aunque esta desaparece de la versión publicada en *Bajo tolerancia*, donde hallamos «cadena» por «collar»—; y entre «viejo» y «dueño».

La composición no presenta pausas internas. Aun así, intuimos ese corte del flujo sintáctico que se produce antes del verso decimotercero («Yo que tú ya arrancaba»), el primero del recitativo en la canción de Ibáñez. Tres son las formas verbales sobre las que, después de los dos versos iniciales, se sustenta la primera parte de la composición: «hablas», «cantas» y «no dejas». Los diferentes complementos de régimen asociados al verbo «hablas» encauzan, mediante el paralelismo sintáctico, los versos del cuarto al octavo («de gente ya olvidada / de calles lejanísimas / con farolas

a gas / de amaneceres húmedos / de huelgas de tranvías»), reducidos en la canción a tres: «de gente ya olvidada / de calles lejanísimas / de huelga de tranvías». Obsérvese que la modificación del verso tercero, mediante la adición de la conjunción causativa y el uso de la perífrasis verbal durativa, en lugar de la forma de presente («pues siempre estás hablando»), conlleva una cierta fractura al llegar al verso séptimo («cantas horriblemente»). En la canción, sin embargo, esta sensación de quiebro sintáctico se desvanece, puesto que, con este verso, llega también el cambio de tono hacia la parte alta del bolero.

### XXXVII

#### POR MI MALA CABEZA

Paco Ibáñez

Pese a ser uno de los primeros poemas de Goytisolo musicalizados por Ibáñez, «Por mi mala cabeza» no ve la luz hasta publicarse en este disco de homenaje. Recordemos que la composición ya la habían cantado antes Goliardos y Perroflauta,<sup>354</sup> en este último caso siguiendo el arreglo que Luis Pastor hiciera años antes. En la pieza, fiel al texto de la edición definitiva de *Algo sucede* (1996), el cantautor valenciano se acompaña exclusivamente de la guitarra. El arreglo se ciñe, por tanto, al ritmo del heptasílabo polirrítmico y mantiene la rima asonante en los versos pares. La única particularidad estructural la hallamos en la repetición de la estrofa, a modo de bis. Este recurso ya lo habíamos visto, por ejemplo, en «Escucha, abandonada» y, como ya apuntábamos entonces, Ibáñez lo utiliza a menudo en composiciones más o menos breves en las que opta por no crear un estribillo. Como en «Me lo decía mi abuelito», el ritornelo viene dado por el poema, aunque aquí se limita a un solo verso que, además de ser el que le da título a la pieza, abre las cuatro estrofas que forman esta composición de tono irónico:

Por mi mala cabeza  
yo me puse a escribir.  
Otro por mucho menos  
se hace Guardia Civil.

Por mi mala cabeza  
yo me puse a escribir.

---

<sup>354</sup> Piezas XVII y LXXVIII, respectivamente.

Otro por mucho menos  
se hace Guardia Civil.

Por mi mala cabeza  
creí en la libertad.  
Otro respira incienso  
las fiestas de guardar.

Por mi mala cabeza  
creí en la libertad.  
Otro respira incienso  
las fiestas de guardar.

Por mi mala cabeza  
contra el muro topé.  
Otro levantó el muro  
con los cuernos tal vez.

Por mi mala cabeza  
contra el muro topé.  
Otro levantó el muro  
con los cuernos tal vez.

Por mi mala cabeza  
siempre digo verdad.  
Por mi mala cabeza  
me descabezarán.

Por mi mala cabeza  
siempre digo verdad.  
Por mi mala cabeza  
me descabezarán.

### XXXVIII

#### YO AMABA AQUELLA CASA

Paco Ibáñez

La octava canción del álbum es «Yo amaba aquella casa», epígrafe que recoge el primer verso del poema «La flor de la jara», tercera composición de *Final de un adiós*. El texto, ocho pareados asonantados, vuelve a estar dominado por el ritmo del heptasílabo, especialmente de tipo trocaico, con los acentos en las sílabas pares. El arpegio de guitarra y el *continuum* de notas largas del bandoneón acompañan la voz de Ibáñez, en una composición de marcado tono elegíaco:

Yo amaba a aquella casa  
sin vientos de desgracia.

Yo amaba a aquella casa  
sin vientos de desgracia.

Era como mi alegre  
posesión transparente.  
Como la flor blanquísima  
que en los jarales brilla.  
Yo por entonces  
desdeñara a los dioses.  
Pues ni ellos habitaban  
en regiones tan claras.  
Pues ni ellos habitaban  
en regiones tan claras.  
Y así como un castigo  
perdí lo que era mío.  
Un fuego despiadado  
prendió en aquellos campos.  
Después no quedó nada.  
Ni la flor de la jara.  
Después no quedó nada.  
Ni la flor de la jara.

Ibáñez divide la composición en dos partes, una primera que llega hasta el verso catorce de la canción y que viene definida por la luminosidad del recuerdo materno, y una segunda parte que comprende los últimos cuatro pareados, en donde se constata la tragedia de la pérdida. Ambas partes están separadas entre sí por un breve interludio instrumental. Con la reiteración de la primera y la quinta estrofa del poema, se abre y se cierra, respectivamente, la primera parte de la canción. La pieza finaliza, además, con la repetición del último grupito estrófico. El recurso reiterativo incide, por tanto, de manera especial en el contraste entre ambas partes del poema, poniendo de relieve el paso de la vida a la muerte, de la luz al fuego y a la nada, encarnada en esa «flor de la jara» que simboliza la belleza consumida y, en última instancia, el hogar materno. La única modificación en el texto aparece en el noveno verso de la canción, que, como consecuencia de la supresión de la locución adverbial («Tal vez»), pierde las dos primeras sílabas. El resultado es un adónico, acentuado en primera y cuarta («Yo por entonces»), que constituye la única asimetría rítmica de la composición. La omisión fuerza un tanto el uso del pretérito imperfecto de subjuntivo (yo por entonces / desdeñara a los dioses), que se resiente en este contexto de la pérdida del marcador discursivo «tal vez». El sentido se adquiere, sin embargo, con la subordinada causal de los siguientes dos versos («Pues ni ellos habitaban / en regiones tan claras»). Son dos estrofas de transición hacia la segunda parte del poema, construida a partir de tres

verbos reveladores —«perdí», «prendió» y «no quedó»—, en torno a los cuales se articulan los términos «castigo», «fuego despiadado» y «nada», todos ellos definitorios de la tragedia. En esos dos pareados centrales del poema ya se entrecruzan elementos de signo contrapuesto: el desdén a los dioses, por un lado, como posible explicación de la pérdida, y la dicha de habitar en «regiones tan claras», por el otro, como alusión al paraíso de la niñez. El quinto pareado del poema —sexto y séptimo de la canción— recoge, en este sentido, las referencias diseminadas por la primera parte, organizadas en torno al primer verso («Yo amaba a aquella casa»). La identificación entre «aquella casa», como espacio físico y simbólico, y «la flor de la jara» se desarrolla en los siguientes dos pareados. Se produce una cierta gradación intensificadora. Primero, por medio de la comparación con «mi alegre posesión transparente»; y, en segundo lugar, mediante el símil con «la flor blanquísima que en los jarales brilla», esto es, «con la flor de la jara» del último verso.

El poema mantiene, con todo, una estructura uniforme, de corte popular. Tal vez por eso, Ibáñez apenas introduce contrastes tonales. La canción se desarrolla en un mismo terreno armónico, sin grandes modulaciones, en una especie de dulce melancolía, insuflada en gran medida por el tempo lento. Las repeticiones de la quinta y octava estrofa conforman las partes climáticamente más altas de la composición, especialmente la última, la del cierre poemático, con esa larga nota aguda de Ibáñez sobre la sexta sílaba —la primera de «jara»—, que, suspendida en la vocal y sin ni siquiera terminar la palabra, ofrece una nota de color conmovedora, mientras la guitarra modula sutilmente por debajo los últimos cambios de acorde.

### XXXIX

#### NANA DE LA ADÚLTERA Paco Ibáñez

La siguiente canción del disco es «Nana de la adúltera». El poema ya lo había grabado anteriormente Rosa León, concretamente en su álbum *Y si partimos todo a la mitad* (1986), donde, recordémoslo, le añade una estrofa al texto que pasa a formar parte de la edición definitiva de *Palabras para Julia y otros poemas*.<sup>355</sup> Paco Ibáñez parte, no obstante, del texto primero que, con solo algunos pequeños cambios

---

<sup>355</sup> Véase la pieza XV.

tipográficos, es el mismo que se publicará en *Palabras para Julia y otras canciones*. El cantautor prescinde, por tanto, de la estrofa central y modifica en parte los estribillos y, sobre todo, el segundo bloque estrófico:

No subas mi vida  
no vengas ahora  
que está en casa el padre  
del niño que llora.

Ahora no  
ahora no  
no mi amor  
ahora no  
ahora no.

Ya se ha ido el padre  
se acaba de ir  
mi niño se duerme  
ya puedes subir.

Ahora sí  
ahora sí  
sí mi amor  
ahora sí  
ahora sí.

Ibáñez le añade un verso al ritornelo, desplazando el vocativo a la posición central de la estrofa. El adverbio «ahora» desaparece asimismo de este tercer verso del estribillo, pasándose del heptasílabo inicial («ahora no amor mío», en el primer estribillo, y «ahora sí amor mío», en el segundo) al verso cuatrísílabo («no mi amor» y «sí mi amor», respectivamente). Los cambios que introduce Ibáñez en la tercera estrofa no varían en ningún caso el ritmo del hexasílabo dactílico, acentuado en segunda y quinta sílabas, ni la rima consonante, que se mantiene igualmente en los versos pares. En el primer verso, las modificaciones pasan por la sustitución del indefinido por el pretérito perfecto y por el uso de «padre» en lugar de la palabra «papón». El segundo verso, «se acaba de ir», es de propia creación, con lo que el verso que ocupaba esa posición en el poema, «ya puedes subir», se desplaza hacia el final de la estrofa, justo antes de la confirmación del último estribillo. Tanto en esta tercera estrofa como en la primera, la voz y la guitarra de Ibáñez interpretan al unísono la melodía del poema. Lo hacen sobre un acompañamiento sobrio, y revestido de una cierta pátina de misterio que, en el ritornelo, con el cambio de tono, desaparece. En el primer estribillo, los cinco versos son monorrimos, mientras que, en el segundo, donde se recupera la rima oxítona en *-í* de los versos pares de la estrofa,

se rompe la regularidad, ya que el tercer verso mantiene, como en el primer estribillo, el final agudo en -ó.

La reiteración le confiere unidad al texto: con la repetición del verbo «subir» tanto al inicio como al final, primero mediante la negación («No subas mi vida») y después por medio de la afirmación («ya puedes subir»), en ese verso donde destaca el adverbio inicial, que nos remite al pasado, al verso de inicio precisamente; con el paralelismo sintáctico entre el primer verso y el segundo («No subas mi vida / no vengas ahora»), donde ya se nos anticipa el demostrativo a partir del cual se estructura el estribillo («ahora»); con la reiteración de la palabra «padre» en la segunda sección del poema («Ya se ha ido el padre»), en un verso que, como el último, se abre con el adverbio «ya», y que nos remite, por tanto, de nuevo al inicio; también con la repetición de la palabra «niño», elemento esencial en este caso de la nana, unido primero al llanto y después al sueño; finalmente, mediante la reiteración del verbo «irse» al inicio de la segunda parte, en ese verso de nueva creación («se acaba de ir») en el que se viene a justificar la demora del encuentro amoroso, inminente —ahora sí— una vez el padre ya está fuera y el niño a punto de dormirse.

## XL

### EL SHOW Paco Ibáñez

La pieza que cierra el álbum es «El show», musicalización de un extenso poema publicado en *Sobre las circunstancias* (1983) que, como señala C. Riera, fue escrito con el propósito de servir de pie a un cuadro de Antonio Saura.<sup>356</sup> Reaparece en la composición la temática cubano caribeña. El poema, acudiendo a un anglicismo que nos remite a algazara y alegría, invita a la celebración a partir de un estallido de júbilo, constituyéndose en un «pregón musicalizado de la Revolución».<sup>357</sup> Ibáñez recoge en su canción esa herencia caribeña y le da forma a través del ritmo y la armonía de una pieza que llama al baile y a la camaradería:

Desde lo más lejano y más oscuro

---

<sup>356</sup> Antes que en libro el texto ya había sido publicado en un periódico cubano. *Vid.* Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, *op. cit.*, pp. 248-249.

<sup>357</sup> *Vid.* Fernanda Bustamante, *op. cit.*, p. 298.



de las edades ha llegado  
  el show  
luciendo el arco iris de sus telas  
moviéndose bonito  
  por favor.  
Subió las escaleras de la vida  
con sombrero y zapatos  
  de charol  
al ritmo entrecortado de una danza  
de fuego y metales  
  corazón  
corazón loco que se fue bajando  
por el río hasta Menfis  
  qué calor  
que se metió después en Babilonia  
y alborotó la historia  
  como un dios.  
¡Ay muchacha muchacha que no bailas!  
Ni un solo pueblo sin bailar  
  quedó  
pues los griegos sacaron sus guirnaldas  
sus aceites y sus velos  
  para el show  
y en Roma las matronas más honestas  
perdieron el recato  
  se acabó  
se acabó el mejor vino en Tarragona  
y también en las Galias  
  el horror.  
Y el show con sus mil vidrios de colores  
por el Imperio abajo  
  resbaló  
volvió a tensar en África sus cuerdas  
cambió la piel gastada  
  del tambor  
escondió en la bolsita algún remedio  
para alejar los males  
  de su voz  
y atravesó el mar como un esclavo  
se arrancó los grilletes  
  y danzó.  
Ya en el Caribe se oyen sus compases  
negros y blancos vibran  
  con el son  
el show se ha vuelto pura fantasía  
de saxos y guitarras  
  y bongós.  
Te picó.  
Te picó el alacrán que a todos pica  
sean grandes o chicas  
  ay doctor  
en las casas abrieron los portales  
hasta los ciegos quieren ver  
  el show

esto es algo increíble caballeros  
algo tremendo  
                                    la revolución  
las mujeres se han puesto de repente  
todos los hierros por lucir  
                                    mejor  
mientras rasga la noche una trompeta  
y en el pecho y en los vasos  
                                    canta el ron...  
¡Ay muchacha muchacha ven al baile!  
Claro que hay sitio para ti  
                                    mi amor  
el show viene de lejos y va lejos  
no se termina nunca  
                                    la función.  
¡Ay muchacha muchacha ven al baile!  
Claro que hay sitio para ti  
                                    mi amor  
el show viene de lejos y va lejos  
no se termina nunca  
                                    la función.

En unas declaraciones de abril de 1984 para la revista cubana *Revolución y cultura*, Goytisolo establecía una relación directa entre el mundo de la música y el poema:

Recuerdo que aquí en La Habana bailamos en la Plaza de Armas un ritmo. El alacrán, para mí de una belleza estrepitosa, como no lo son otros shows. Ustedes tienen ahora el mejor trompetista del mundo: ese artista llamado Arturo Sandoval. ¡Una especie de arcángel del Apocalipsis, una maravilla! Yo quisiera que mi poema «El show» estuviera a la altura de artistas como ese.<sup>358</sup>

Parece que la fuente de inspiración poética nace pues de ese espectáculo carnavalesco que tiene a la famosa comparsa nacida en El Cerro habanero, «El Alacrán», como protagonista. Y de ahí que las referencias musicales abunden en el texto: «ritmo», «danza», «voz», «metales», «tambor», «vibran», «cuerdas», «compases», «baile», «canta», «saxos», «guitarras», «trompetas», «bongós». La música —el show—, tras recorrer, a través del tiempo y del espacio, medio mundo, se erige, a la postre, «en algo tremendo», en una verdadera revolución. Se convierte, por tanto, en una especie de corriente inextinguible, «que viene de lejos y va lejos». La circularidad del poema, esa conexión que establece Goytisolo entre el principio y el final de la composición, nos da buena cuenta de ello.

El texto se divide en tres partes. A pesar de la extensión del poema, los cambios

---

<sup>358</sup> Ángel Rivero, «Goytisolo: me va mejor la poesía», *Revolución y cultura*, n.º 4, La Habana, abril de 1984, p. 39. Fragmento extraído de Bustamante, *op. cit.*, p. 298.

introducidos por Ibáñez son mínimos. El más destacado es la supresión de los versos 49 al 53 («y estrena ritmos luces y collares / y suspiros y faldas / sí señor / y hace temblar las salas y los patios / y brinca por la calle»), lo cual supone una alteración también de la rima. La consonancia aguda en –ó se muestra siempre bajo la falsa apariencia de un pie quebrado de metro variable que no es más que la continuación del verso precedente, con el que forma un endecasílabo. Estamos pues ante una mera distribución tipográfica que lo que hace es poner de relieve la regularidad de la rima en los versos pares. En este sentido, cabe señalar que cuando Ibáñez inicia la tercera y última parte de la canción en el verso 54 («Te picó»), un tetrasílabo que está complementando en el poema al heptasílabo anterior («y brinca por la calle»), deshace puntualmente la regularidad métrica del endecasílabo polirrítmico, que es el que en todo momento rige la composición. Y, sin embargo, la afectación a nivel rítmico es inapreciable, puesto que el verso corto coincide con el calderón que abre la tercera parte. Tanto en este como en el calderón anterior, al inicio de la segunda parte —coincidiendo con el principio del verso 31 («Y el show») —, la voz, *ad libitum*, suspende momentáneamente la pieza. La canción finaliza con la repetición, a modo de coda, de los cuatro últimos versos, tras un breve puente, con visos de final, en el que el tempo se interrumpe. Son dos versos lentos («mientras rasga la noche una trompeta / y en el pecho y en los vasos / canta el ron») que, al amparo de una guitarra solitaria, le ofrecen, a modo de interludio, un contrapunto rítmico al poema. La pieza se encauza seguidamente y de forma imprevista hacia los últimos compases y la coda.

Hallamos además algunas variaciones, poco significativas, en el texto; a saber: la supresión de la preposición «de», ante «metales», en el verso undécimo y de la conjunción adversativa «aunque» al inicio del verso 40; la adición del posesivo de tercera persona «sus», ante «velos», en el verso vigésimo tercero y de la preposición «en», ante «los vasos», en el verso 68; y, finalmente, el cambio en el orden de los sustantivos del verso 44, así como en el de los adjetivos «chicos o grandes» del verso 56, con una modificación, además, de género en el primero de los dos adjetivos («sean grandes o chicas»). Esta última modificación coincide con la versión del poema publicada en la *Antología personal*, lo cual nos lleva a pensar que el cantautor pudo haber manejado también esta edición del texto para componer la canción.

Las modulaciones suelen coincidir con enlaces de versos unidos por algún proceso de reiteración, o bien en forma de repetición de una palabra por anadiplosis, como en el caso de «de fuego y metales / corazón / corazón loco que se fue bajando»,

o bien mediante la rima interna: en «y también en las Galias / el *horror*. / Y el *show* con sus mil vidrios de colores», en lo que es la transición de la primera a la segunda parte; y en «de saxos y guitarras / y *bongós*. / Te *picó*», donde se da paso a la tercera. Solo en el cambio que se produce después del verso 41–42 («se *arrancó* los grilletes / y *danzó*. / Ya en el Caribe se oyen sus compases») no se cumple lo dicho, si bien la modulación se produce después de una pausa y viniendo de un verso donde la consonancia en –ó ya está presente.<sup>359</sup> En los restantes casos, el cambio de tonalidad coincide con las exclamativas en las que el sujeto poético incita a la muchacha a bailar: «¡Ay muchacha muchacha que no bailas!» y «¡Ay muchacha muchacha ven al baile!». Este tipo de procedimiento reiterativo es una constante a lo largo del poema. El insistente uso de la tercera persona del singular del pretérito indefinido, sin duda, lo propicia: «subió», «se metió», «quedó», «se acabó» —con una nueva anadiplosis, además, aquí en los versos 26 a 28 «perdieron el recato / *se acabó* / *se acabó* el mejor vino en Tarragona»—, «resbaló», «volvió», «cambió», «escondió», «atravesó», «se arrancó», «danzó», «te picó». De hecho, gran parte de la musicalidad del texto se sustenta en los continuos apoyos sobre este tipo de recurrencias fónicas.

#### CANCIONES & POEMAS MÚSICO–RECITADOS

Otro de los homenajes a Goytisolo viene de la mano de la Federación de Asociaciones Extremeñas en Cataluña (FAEC), con la edición de un álbum titulado *Canciones & Poemas músico–recitados*,<sup>360</sup> en el que encontramos una selección de textos musicalizados e interpretados por Salvador Jiménez, junto a otros recitados por la compañía de teatro El Zaguán, nacida en 1982 en el seno de la Unión Extremeña de Sant Boi de Llobregat. Tras la muerte del poeta, la federación impulsa la creación de un certamen de poesía dedicado a José Agustín Goytisolo. Recordemos que las relaciones de Goytisolo con la FAEC se habían iniciado precisamente a raíz de otro premio literario, el José de Espronceda, promovido por esta misma asociación. En una de sus ediciones, el poeta, además de formar parte del jurado, había pronunciado una conferencia sobre su poemario *Los pasos del cazador*, tan unido a Extremadura. Pues bien, al auspicio de este nuevo certamen aparece el disco, que es presentado el 18 de octubre de 2002 en Sant Boi, coincidiendo con la cuarta edición del premio. El recital

<sup>359</sup> En todos los ejemplos precedentes la cursiva es nuestra.

<sup>360</sup> Salva Jiménez, *Canciones & Poemas músico–recitados*, FAEC, 2003.

se presentó bajo el título «Escenificación músico poética de poemas de J. A. Goytisolo», y en él se interpretaron las seis canciones compuestas por Jiménez: «Un olor a lluvia», «Los momentos de la perdiz», «La nana de Julia», «Se pierde como el eco», «Mujer de muerte» y «Por rincones de ayer». Y se leyeron algunos de los poemas que aparecen recitados en el álbum: «Más que una palabra», «Un perfume de Jara», «A veces», «Esa flor instantánea», «Nadie está solo», «Una revelación», «Si todo vuelve a comenzar», «Tacto y aire fino», «Solo una piedra negra», «Casa que no existe», «El recuerdo», «Quiero todo esto» y «Cercada por la vida». El disco mantiene esa división en dos bloques: el de las canciones, interpretadas, en su práctica totalidad, por el propio Salva Jiménez; y el de los poemas recitados —en este caso por las actrices del grupo de teatro El Zaguán (Conchi Blázquez, Rafi Gala, Rosa Castejón, Ana Vizuete, Pili Alfonso y Encarna Gil)— con acompañamiento musical.

En el texto que cierra el libreto del disco, escrito por la poeta y ensayista Efi Cubero, se sintetiza con lírica elegancia la gran variedad de matices que presenta la poesía de Goytisolo, sus diferentes músicas, todas ellas que emanan del pueblo:

[...] Pero sigues tan vivo. Tus poemas, la melodía que inspiran, nos devuelve un paisaje que amabas y que amamos fijado siempre por el pensamiento y por la humanidad de quien lo habita. A veces clava el dardo la cívica denuncia y se oscurece el tiempo lastrando un vuelo de perdiz herida y, a menudo tu verso acompasado, mecido por la música, puede ser nana que acaricie el sueño, o grito que despierte, sátira amarga contra la opresión, allegro, adagio o fuga, cerezo en flor que aventa su efímera pureza, roja sazón cuajada en armonías, canción de siega, gentes y ciudades donde fluye o transita tu verbo poderoso, riqueza de un lenguaje que pertenece al pueblo, palabra en libertad.

## XLI

### UN OLOR A LLUVIA

Salva Jiménez

Con «Un olor a lluvia» se abre el disco. Se trata de una balada con resonancias españolas. La voz, acompañada por la guitarra y el piano, y sobre un fondo de cuerda, sigue el texto del poema publicado en 1992 en *La noche le es propicia*. Los siete últimos versos de la composición se repiten. La canción concentra en torno a ellos — v. 11 y siguientes— su mayor fuerza expresiva, suspendiendo inicialmente el final del poema en la palabra «jardín», para no desvelar la entelequia («...que no existe») hasta el desenlace definitivo. En los cuatro últimos versos el ritmo se ralentiza. Lo hace en

ambas repeticiones, y la canción tiene en ellos, y especialmente en el tetrasílabo de cierre, su punto álgido:

Que no puedan saberlo  
que nada le pregunten.  
¡Qué noche tan breve  
contra todos los días  
que han de seguir después!  
Si todo se borrara  
y no hubiese memoria  
de estas horas terribles  
y claras ni el sabor  
de la miel en la boca;  
si sus dedos de ciega  
pudieran encontrarle  
en un cuerpo que no ama  
todo resultaría  
como un olor a lluvia  
que el aire se llevara  
de un jardín...

Si sus dedos de ciega  
pudieran encontrarle  
en un cuerpo que no ama  
todo resultaría  
como un olor a lluvia  
que el aire se llevara  
de un jardín... que no existe.

El texto mantiene el ritmo del heptasílabo polirrítmico, con prevalencia de los pies dactílico y trocaico. La única salvedad la constituye el verso tercero, un hexasílabo dactílico, acentuado en segunda y quinta sílabas, del que se ha eliminado la interjección inicial («¡Ah qué noche tan breve»<sup>361</sup>). La rima es prácticamente inexistente. Se reduce a unas pocas asonancias y alguna reiteración de tipo fónico. Especialmente significativa es, en este sentido, la que se da en el centro del poema entre «borrara» (v. 6) y «claras» (v. 9). El encabalgamiento del octavo verso —no hay otro en todo el poema— refuerza el contraste entre los adjetivos «terribles» y «claras». Son «horas terribles y claras» porque en ellas se evidencia la fugacidad del amor, porque devuelven al sujeto poético a una realidad que no desea, junto a «un cuerpo que no ama». Son momentos, por tanto, de terrible lucidez. La aliteración de eses en esta parte del poema hace además al verso más fluido, favoreciendo la transición entre versos: «Si todo se borrara / y no hubiese memoria / de estas horas

---

<sup>361</sup> Hay una mezcla de satisfacción y tristeza en este uso de la interjección. *Vid.* Werner Beinhauer, *El español coloquial*, versión española de Fernando Huarte Morton, Madrid, Gredos, 1978, pp. 80-81.

terribles / y claras ni el sabor». Este último verso, el noveno, es bimembre, con una pausa interna que Jiménez evita uniendo rítmicamente la primera parte al verso anterior («de estas horas terribles y claras») y la segunda al verso siguiente («ni el sabor de la miel en la boca»); se crean, con todo, dos unidades decasílabas. La misma asonancia en *á-a* se recupera, esta vez no como rima interna, entre los versos 13 («en un cuerpo que no ama») y 16 («que el aire se llevara»). Solo se constata una asonancia más en el texto, la que se da entre los versos 7 («y no hubiese memoria») y 10 («de la miel en la boca»).

El paralelismo es otro de los recursos estilísticos del poema. El ritmo de los primeros versos viene dado por la reiteración pronominal. La composición se abre con dos oraciones negativas desenlazadas que, a modo de ruego, explicitan, ya de inicio, el carácter subrepticio de la trama poética: «Que no puedan saberlo / que nada le pregunten». A las dos construcciones de relativo las sigue una exclamativa («¡Qué noche tan breve»), y también el quinto verso, que se inicia con la conjunción «que»: «que han de seguir después». A partir del verso sexto, el paralelismo se hace extensible al resto de la composición mediante una estructura condicional. Dos largas prótasis enlazan con la apódosis del verso 14 («todo resultaría...») y la comparación de los tres últimos versos. El «jardín que no existe» del cierre poemático es un jardín ilusorio precisamente por la imposibilidad de enterrar el recuerdo. «El sabor de la miel en la boca» nos remite a la expresión «quedarse con la miel en los labios», confirmándose, por tanto, la pervivencia del deseo. Especialmente significativa resulta también la segunda condicional («si sus dedos de ciega / pudieran encontrarle / en un cuerpo que no ama»), donde se explicita aún más el motivo de la mujer adúltera, tan solo insinuado en los primeros versos.

## XLII

### LOS MOMENTOS DE LA PERDIZ

Salva Jiménez

«Los momentos de la perdiz» es el título con el que Salva Jiménez presenta el poema «LXIV» de *Los pasos del cazador*. La pieza se estructura en tres partes, organizadas en dos secciones: una para los cuatro versos de la estrofa y la otra para los dos versos del estribillo. No se producen variaciones en el texto, salvo la

repetición, a modo de coda, del último pareado. En el poema se desarrolla el tópico de la caza de amor:

En lo blanco blanco  
de la flor de jara  
sobre los jarales  
la perdiz escapa.

Cantó al alba la perdiz  
más le valiera dormir.

En lo verde verde  
de la verde encina  
por los encinares  
la perdiz herida.

Cantó al alba la perdiz  
más le valiera dormir.

En lo negro negro  
de la negra estepa  
hallarán los perros  
a la perdiz muerta.

Cantó al alba la perdiz  
más le valiera dormir.

Cantó al alba la perdiz  
más le valiera dormir.

Además de la connotación simbólica que, como en el *Cancionero tradicional*, tiene la caza en el poema, hallamos también una loa implícita a la naturaleza. Mediante el color se establece una gradación que lleva a la perdiz de la vida a la muerte, del blanco de los jarales, al negro de la estepa, pasando por el verde de los encinares. El poema entronca también con el alba de la lírica tradicional en los estribillos, aunque aquí la llegada del día va unida al canto de la perdiz y al juego de la caza de amor.

La composición combina el hexasílabo de las estrofas con el octosílabo de los pareados o estribillos. Pese al carácter popular del poema, predomina el hexasílabo trocaico, un metro más propio de la poesía culta. Los acentos están mayoritariamente situados en la tercera y la quinta sílabas, y solo en algún caso concreto el primer acento se adelanta hasta la primera sílaba. Obsérvese, en este sentido, la simetría entre las dos cuartetas de inicio: en ambos casos, el desplazamiento hacia la sílaba primera se da en el tercer verso, donde se mantiene además el acento en tercera sílaba como secundario («sobre los jarales» y «por los encinares», respectivamente). En la última cuarteta, en cambio, los tres primeros versos son trocaicos y es el cuarto («a la perdiz



muerta») el que, con un acento antirrítmico en la cuarta sílaba, constituye la excepción. Jiménez asimila este verso a los anteriores y adelanta el primer acento a la tercera sílaba. También modifica el ritmo del primer verso del estribillo, un octosílabo trocaico con un acento antirrítmico en la segunda sílaba: «Cantó al alba la perdiz». En este caso, el músico opta por deshacer la sinalefa entre la segunda y la tercera sílaba, convirtiendo el verso en un eneasílabo trocaico. El segundo verso del pareado mantiene el ritmo del octosílabo dactílico —acentuado en primera, cuarta y séptima sílabas— y, por tanto, la expresión de ímpetu del verso. Esta clase de octosílabo suele asociarse con una impresión de inquietud y es apropiado para situaciones exhortativas o, como aquí, para advertencias.<sup>362</sup>

La rima asonante se mantiene en los versos pares de las estrofas. También en el pareado, donde se pasa de la asonancia llana a la aguda en *-í*. El paralelismo entre los tres grupos estróficos acerca el texto a la estructura de la canción medieval. El primer y el segundo verso se inician, sistemáticamente, con la misma fórmula. La única variación se da en el segundo verso de la primera estrofa («de la flor de jara»), donde el complemento no es un adjetivo, sino un sintagma preposicional, que viene aquí a sustituir al color blanco. No se repite, por tanto, el término utilizado en el primer verso, como sí ocurre en las restantes estrofas. La flor de jara se asociará con la belleza, la pureza y la claridad, también con el recuerdo, en composiciones como «La flor de la jara», de *Final de un adiós*, o «Un perfume de jara», de *La noche le es propicia*.

En las dos primeras estrofas, la derivación (*jara/jarales*, *encina/encinares*) produce una intensificación semántica, que va unida aquí al concepto de color. El paralelismo entre los últimos versos de la estrofa se apoya en el elemento discordante, que es el que define el avance poemático y el que marca la distinción entre los diferentes contrastes cromáticos y la caza: «la perdiz *escapa*», «la perdiz *herida*», «a la perdiz *muerta*». Un verbo y dos adjetivos que vienen a definir el desarrollo temporal de la escena cinegética. La distinta estructura sintáctica de la última estrofa, con esa variante que introduce la preposición a inicio de verso, motiva el desplazamiento del acento hacia la tercera sílaba. Como ya hemos señalado con anterioridad, se produce, por tanto, un proceso de asimilación al ritmo de los versos precedentes.

---

<sup>362</sup> Vid. José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, op. cit., pp. 250-251.

Por último, cabe señalar la escasez de verbos: tan solo dos en doce versos: «escapa» y «hallarán», puesto que, en la segunda estrofa, el verbo se ha elidido del último verso: *la perdiz (va) herida*. Son el mismo número de formas verbales que hallamos en los estribillos («Cantó» y «valiera»), y eso sin contar «dormir», que cumple aquí función de sujeto, adquiriendo carácter sustantivado. Con todo, el ritmo de la estrofa tiende a ser más ágil que el de los estribillos. En la canción, se refleja perfectamente. Ocho son los compases en los que transcurren las cuartetos y ocho los compases en los que transcurre el pareado.

### XLIII

#### LA NANA DE JULIA Salva Jiménez

Jiménez nos presenta este bello arreglo de «La nana de Julia».<sup>363</sup> Apenas retoca la estructura del poema. La canción construye un magnífico interludio sobre el último verso del segundo estribillo («Por el sueño nada») y repite a modo de coda los dos últimos versos, pero mantiene intacta tanto la combinación de tercerillos y pareados, como la distribución de versos octosílabos y hexasílabos:

Los niños van por la tierra  
y las niñas por el aire.  
Por el sueño nadie.

Nadie nadie nadie  
por el sueño nadie.

Los niños van por la orilla  
y las niñas por el agua.  
Por el sueño nada.

Nada nada nada  
por el sueño nada.

Por el sueño nada.  
Por el sueño nada.  
Por el sueño nada.  
Por el sueño nada.

Los niños van por el sol  
y las niñas por la luna.  
Por el sueño Julia.

Julia Julia Julia

---

<sup>363</sup> Recordemos que la nana ya había sido musicalizada en su día por Rosa León; véase pieza XIV.

por el sueño Julia.  
Julia Julia Julia  
por el sueño Julia.

Con la reiteración, en la segunda sección, del último verso del pareado, el poema se suspende en una especie de duermevela. El verso se desprende de la estrofa y el pronombre indefinido «nada» adquiere una mayor entidad verbal —en su doble función, como imperativo de segunda persona y como tercera persona del singular del verbo «nadar»—. Se evidencia la homonimia subyacente y se subraya, por tanto, un matiz que, en el poema, puede pasar hasta cierto punto inadvertido. El doble sentido viene motivado, tanto por el correlato semántico que mantiene la palabra «nada» (verbo) con «agua», como por la relación de sinonimia con «nadie», en cuanto a su función pronominal. Con todo, se acentúa el sentido anticipatorio que la función verbal cumple, ya que, como se sabemos por la última parte del poema, es Julia la que «por el sueño nada»; o la que el sujeto poético exhorta a nadar. La repetición del pareado final no hace sino incidir en ello, especialmente en las últimas notas de la pieza, que, coronadas por un calderón, se demoran sobre el nombre de Julia.

#### XLIV

SE PIERDE COMO EL ECO  
Salva Jiménez

«Se pierde como el Eco» es el segundo de los textos del disco proveniente de *La noche le es propicia*. La voz, doblada en la canción por el propio Jiménez, se sostiene sobre una base de sintetizador y guitarra eléctrica. La armonía del tema y su lenta cadencia nos transportan a una sugerente atmósfera muy del gusto de la fusión de los 80. Recordemos que el poema ya había sido musicalizado anteriormente por Goliardos, con lo que no nos extenderemos en los aspectos más específicos del análisis estilístico.<sup>364</sup> Tanto en uno como en otro caso, se opta por imprimirle a la pieza un carácter reposado. En la canción de Jiménez, el poema se divide en dos bloques uniformes, separados por un solo de guitarra que el músico coloca después del primer estribillo. El tercer verso del poema, repetido en el centro de la composición y al final, adquiere naturaleza de ritornelo. Con él se intensifica lo

---

<sup>364</sup> Véase la pieza XXIV al respecto.

efímero del amor, expresado por ese «eco» que se pierde en el aire:

Amar es un revuelo  
es halago en el aire:  
se pierde como el eco  
de un disparo en el valle.

Los amantes quisieran  
dilatarse su caricia:  
pero amar es destello  
en la noche infinita.

Se pierde como el eco  
como el eco.

Después el gran silencio  
sonoro de las sombras:  
ni inútiles palabras  
ni tiempo ni memoria.

Porque amor es el dios  
que trueca los caminos  
los que con él se encuentran  
han de darse a lo efímero.

Se pierde como el eco  
como el eco,  
como el eco.

El segundo verso de la tercera estrofa ha sido modificado mediante la adición de la *s* de plural («las sombras»), reforzándose la aliteración iniciada en el verso anterior. En ambos estribillos, el verso viene rematado por el pie quebrado que se forma a partir de la repetición de las cuatro últimas sílabas («como el eco»), con lo que se produce también un quiebro rítmico. O, dicho de otro modo, una transición del ritmo impar del heptasílabo al ritmo par de la cláusula tetrasilábica.<sup>365</sup> El último estribillo extiende además la asonancia *é-o*, tan abundante en la primera parte del poema, a los últimos versos.

## XLV

### MUJER DE MUERTE Salva Jiménez

Se trata de la primera musicalización de este bello poema elegíaco, perteneciente

---

<sup>365</sup> Vid. José Luis Tejada, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (poesía primera 1920-1926)*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 523-525.

a *El retorno*. Los poemas de este primer libro se revelan como textos difíciles de llevar al terreno de la canción. La escasez de rima, el prosaísmo de los versos, el uso del encabalgamiento y de las pausas internas, y la presencia de algunos paralelismos sintácticos, sobre todo en la estrofa central, son aspectos característicos del poema. La composición, una silva libre, combina el ritmo del heptasílabo polirrítmico —solo o como hemistiquio de un alejandrino (vv. 9, 10 y 11)— con el equilibrio y la uniformidad del endecasílabo heroico, acentuado en segunda, sexta y décima sílabas:<sup>366</sup>

Lo que tú hubieras sido  
ha quedado en el aire  
perdido para el tiempo.

Las cosas que no hiciste las canciones  
que nunca cantarás  
                                  los días nuevos  
que te correspondían  
                                  los deseos  
la rueda de las voces abiertas en tu oído  
toda tu larga sombra proyectada al futuro.

Porque escucho el sonido falso de mi moneda  
al chocar contra el mármol  
de tu terrible ausencia  
te amo mujer de muerte.

¡Ah lo que hubieras sido!

En la canción de Jiménez, algunos de los versos de la estrofa segunda se repiten en la última parte de la pieza, justo antes de la exclamativa con la que se cierra el texto. El fragmento adquiere así un cierto carácter de ritornelo. De las cuatro estrofas del poema, la última formada por un único verso, se pasa a las cinco estrofas de la canción de Jiménez:

Lo que tú hubieras sido  
ha quedado en el aire  
perdido para el tiempo.

Las cosas que no hiciste las canciones  
que nunca, nunca cantarás  
                                  los días nuevos  
que te correspondían  
                                  los deseos  
la rueda de las voces abiertas en tu oído

---

<sup>366</sup> Aunque mantenemos la enumeración y distribución de los versos del poema publicado en *Poesía completa, op. cit.*, p. 50, entendemos que, tanto el verso sexto («los días nuevos») como el verso octavo («los deseos») mantienen la unidad métrica con la línea que los precede.

toda tu larga sombra proyectada al futuro.

Porque escucho el sonido falso de mi moneda  
al chocar contra el mármol  
de tu terrible ausencia  
te amo mujer, mujer de muerte.

Los días nuevos  
que te correspondían

los deseos  
la rueda de las voces abiertas en tu oído  
toda tu larga sombra proyectada al futuro.

¡Ah lo que hubieras sido!

Las epímones o repeticiones enfáticas que se introducen en dos de los versos del poema no alteran en absoluto la prevalencia de la serie impar: en el quinto verso («que nunca nunca cantarás») el heptasílabo inicial se convierte en un enesílabo trocaico, acentuado en las sílabas pares —un tridecasílabo, en realidad, si lo escandimos junto al verso siguiente («los días nuevos»), con el que forma una misma unidad métrica—; y en el verso 14 («te amo mujer, | mujer de muerte»), la repetición de la palabra «mujer» transforma el heptasílabo en un decasílabo compuesto, donde el ritmo que se impone es el de la cláusula pentasilábica.

La rima tiene una cierta presencia al inicio, principalmente mediante la asonancia *é-o* entre «tiempo», «nuevos» y «deseos», reproducida, en parte, en la repetición. La pausa melódica provoca la fragmentación de algunas de las líneas. Ello puede revertir en un reforzamiento de la rima interna: así ocurre, por ejemplo, en el tercer verso, donde la pausa después de la tercera sílaba establece una consonancia imprevista (entre «sido» y «perdido»). En otros casos, sin embargo, la asonancia interna se deshace: es lo que sucede, por ejemplo, entre «oído» y «sonido», por la inclusión del solo de guitarra entre la segunda y la tercera estrofa.

De la repetición de la segunda estrofa se han suprimido los primeros dos elementos de la enumeración: «Las cosas que no hiciste las canciones / que nunca, nunca cantarás». Las razones de esta supresión están relacionadas con cuestiones tanto de ritmo como armónicas —la transición hacia la cuarta estrofa coincide con la que se da, en la segunda estrofa, hacia el sexto verso: «los días nuevos»—. En el primero de los versos eliminados, un endecasílabo, se mantiene la pausa tras la séptima sílaba; y ello a pesar de que el último tetrasílabo («las canciones») no se presenta en verso aparte, como sí ocurre con los siguientes dos núcleos nominales: «los días nuevos» y «los deseos». Se destruye, asimismo, el encabalgamiento («las

canciones / que nunca») y se mantiene la pausa interior del verso siguiente, con su ritmo perfectamente bimembre («que nunca, nunca cantarás»).

El paralelismo es, en esta parte del poema, un recurso fundamental. Los tres primeros sintagmas contienen todos ellos una subordinada de relativo introducida por el pronombre *que*: «Las cosas que no hiciste», «las canciones / que nunca, nunca cantarás» y «los días nuevos / que te correspondían». Excepto en el primer caso, los dos restantes marcan tipográficamente la separación entre el núcleo del sintagma y su complemento. El último de los versos viene rematado además por un nuevo grupo nominal («los deseos») que, desprovisto en este caso de complemento, viene a darle un sentido circular a los cinco primeros versos de la estrofa. Ahí se detiene momentáneamente el caudal rítmico, en esa pausa versal, algo más marcada que las anteriores, a final del verso quinto. Tanto el sexto verso («la rueda de las voces abiertas a tu oído») como el séptimo («toda tu larga sombra proyectada al futuro»), ambos alejandrinos, conforman dos nuevos sintagmas nominales, esta vez complementados por modificadores introducidos por formas de participio: «abiertas en tu oído» y «proyectada al futuro». La siguiente estrofa se abre con una larga construcción causal («Porque escucho...») que aparece subordinada al cierre estrófico: «te amo mujer de muerte». La combinación de heptasílabos polirrítmicos culmina en la exclamativa «¡Ah lo que hubieras sido!», sobre la que se encauzan, sutilmente y sin arrebatos, las últimas notas de la pieza.

## XLVI

### POR RINCONES DE AYER

Salva Jiménez

La última de las seis canciones del álbum es «Por rincones de ayer», compuesta sobre uno de los poemas de *A veces gran amor* (1981). Se trata de una composición breve: cuatro tercetillos compuesto cada uno por dos heptasílabos y un pie quebrado. Con excepción del verso octavo, un mixto, los demás heptasílabos son todos dactílicos o trocaicos. La canción sigue al pie de la letra el texto original. El ritmo viene determinado por el paralelismo entre las diversas estrofas. Sobre una misma estructura sintáctica, la alternancia entre el pretérito imperfecto y el indefinido define la evolución de los tres primeros bloques, con una última estrofa resolutiva, donde el

verso «te encontré» sella el final de la búsqueda llevada a cabo por el sujeto lírico. La constancia en la cadencia se consigue mediante la reiteración de la rima entre los segundos y terceros versos de cada estrofa, alternándose la asonancia llana *á-a* con la aguda en *-é*. La disposición métrica y estrófica entronca una vez más con la poesía de corte popular:

En lugares perdidos  
contra toda esperanza  
te buscaba.

En ciudades sin nombre  
por rincones de ayer  
te busqué.

En horas miserables  
entre la sombra amarga  
te buscaba.

Y cuando el desaliento  
me pedía volver  
te encontré.

Todo el poema está dirigido hacia el último verso. Las tres primeras estrofas definen el marco espacio-temporal («En lugares perdidos», «En ciudades sin nombre / por rincones de ayer», «En horas miserables») de esa búsqueda incansable y desesperanzada («contra toda esperanza»), marcada por «la sombra amarga» del pasado. La última estrofa rompe con la estructura paralelística de los tres bloques anteriores mediante la subordinación: «Y cuando el desaliento / me pedía volver». En este caso concreto, esta y inicial tiene un gran valor expresivo en cuanto que une los versos finales al resto del poema y anticipa el cambio que se está a punto de anunciar: ese último verso que se define por oposición a los tres quebrados anteriores. La canción, la más breve del disco, prepara la transición hacia la segunda parte de la grabación, la de los poemas recitados.

#### RECUERDOS DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO. LA NOCHE LE ES PROPICIA

Entre los días 6 y 31 de octubre de 2009, bajo el título genérico de «Recuerdos de José Agustín Goytisolo», la Generalitat de Catalunya —de la mano del Centro Cultural Blanquerna—, el Instituto Cervantes y el Círculo de Lectores rinden un homenaje a José Agustín Goytisolo en conmemoración del décimo aniversario de su muerte. En el acto inaugural, celebrado en el Centro Cultural Blanquerna de Madrid,



el compositor y saxofonista Carles Margarit presenta, bajo el epígrafe «La noche le es propicia», un concierto-recital en el que se estrenan ocho composiciones musicalizadas del poeta: «Conchita era su nombre», «Era como ir hacia la muerte», «Al otro lado del espejo», «De azabache», «Un perfume de jara», «Las horas quemadas». Dos poemas son recitados con acompañamiento musical, «Para que habite entre su luz» y «La noche le es propicia», y «Se oyen los pájaros» sin acompañamiento alguno.<sup>367</sup> El grupo, formado por el propio Margarit, al saxo tenor, Núria Cols, a la voz, Xavier Algans, al piano, y Miguel Ángel Cordero, al contrabajo, realizará también conciertos en París —el día 29 de octubre de 2010, en la sede parisina del Instituto Cervantes—, Roma y Beirut.

## XLVII

### CONCHITA ERA SU NOMBRE

Carles Margarit

Después de la pieza instrumental que abre el espectáculo, la primera canción que interpreta el cuarteto está compuesta a partir de uno de los poemas publicados en *Las horas quemadas* (1996), concretamente en la sección I: «Primeras imágenes». «Conchita era su nombre» es un medio tempo construido sobre una secuencia armónica de veinticuatro compases que se repiten, los dieciséis primeros cantados y los ocho restantes a modo de interludio instrumental. La melodía de inicio, interpretada por Margarit al saxo, cede paso a la voz de Núria Cols, que canta el poema en la primera parte de la composición, antes de las improvisaciones de Algans y Margarit, que son las llevan la pieza hasta el final. El texto se estructura en tres partes: las dos primeras organizadas en torno a las dos intervenciones que en el poema tiene la muchacha, y que son las que rematan los dos grupos estróficos iniciales; y una tercera que desarrolla conclusivamente el último verso y medio a lo largo de los dieciséis compases de la estructura armónica vocal. Ello tiene consecuencias importantes en el texto. Las más evidentes, aunque no por ello las más significativas, las observamos en las supresiones, o pequeñas modificaciones, de la segunda estrofa, la más extensa de las tres. También en la repetición de la primera parte del último

---

<sup>367</sup> La copia que hemos manejado del concierto-recital realizado en Madrid me ha sido facilitada por el propio Carles Margarit.

verso («Él tenía seis años»), que entra en diálogo con el piano en este segmento final de tema, el más sucinto de la canción en cuanto a texto se refiere. Pese a la concisión textual de esta última estrofa, sus tres versos resultan determinantes en el devenir poemático, puesto que en ellos se desvela un elemento que será decisivo desde la perspectiva de la emoción poética: el de la precocidad de los dos protagonistas del juego erótico, que es la que nos da la clave, en último término, de la interpretación del poema. He aquí el texto de la canción de Margarit:

Le cuidaba y temía acercarse a los hombres  
que le decían cosas porque era muy bonita.  
Y le hablaba de Asturias: aún recuerda  
su acento. Y lo que más él deseaba  
decirle: *a la camina*.

Le desvestía al punto.  
Luego abría su blusa. Durísimos botones  
sus pechos en los labios:  
una mano servía a cambiarlos  
la otra se hundía entre la falda.  
Cada noche este juego.  
*Neno: no digas nada*.

Le daba gusto y miedo.  
Él tenía seis años.  
Él tenía seis años y ella tal vez catorce.<sup>368</sup>

La canción adapta el texto principalmente al ritmo del heptasílabo predominante, aunque en combinación con los versos decasílabo y endecasílabo, restringiéndose la heterometría del poema para facilitar su adecuación a la estructura armónica. El único cambio de la primera estrofa se produce en su último verso, en el que se lleva a cabo una modificación del agente, que pasa de ser la muchacha («Y lo que más él deseaba / era oírle decir» —*a ella*—), a ser el niño («Y lo que más él deseaba / decirle»). El cambio, al margen de suponer una cierta incongruencia, puesto que la expresión «*a la camina*» (en lugar de *a la cama*) viene dada por el origen asturiano de la cuidadora y, por ello, no es lo esperable que sea el niño quien la utilice, abre un diálogo que no existe en el texto original entre el final de la primera estrofa y el de la segunda, donde, ahora sí, es ella la que, como en el poema, habla: «*Neno: no digas nada*».

En los primeros compases de la canción, la melodía se adapta al ritmo de los dos alejandrinos iniciales, dactílico el primero y trocaico el segundo. Se deshace a continuación el encabalgamiento entre el tercer y el cuarto verso para formar el tercer

---

<sup>368</sup> La cursiva señala los dos calderones, recitados, del poema.

alejandrino, con la licencia del recurso a la sinéresis del adverbio «aún» al principio del segundo hemistiquio: «Y le hablaba de Asturias: aún recuerda / su acento». El mismo recurso apreciamos sobre el verbo principal del último verso antes del *break*, «deseaba», que se ve reducido en una sílaba, propiciando la formación de un endecasílabo dactílico, acentuado en cuarta, séptima y décima sílabas: «Y lo que más él deseaba / decirle». Finalmente, el pentasílabo «*a la camina*» es recitado en solitario en el último compás de la serie armónica, que deja paso al interludio instrumental.

A partir del verso sexto se reduce significativamente el anisosilabismo del poema, combinándose los versos endecasílabos con los octosílabos, heptasílabos y decasílabos. En este caso, las modificaciones inciden poco en el sentido último de la composición. Lo que persiguen es más bien uniformizar el ritmo: el del endecasílabo de tipo sáfico del verso sexto («Y le ayudaba a desvestirse al punto») con el ritmo del heptasílabo de la cláusula siguiente. La segunda parte del verso séptimo («Los durísimos botones») pierde el artículo masculino plural, y con él una sílaba, continuando el modelo heptasilábico de las cláusulas precedentes; y lo mismo sucede con el verso octavo («de sus pechos en los labios»), del que cae la preposición inicial «de». De los dos decasílabos siguientes, que representan los únicos, en el juego amoroso, en los que es el niño quien adopta un papel preponderante, solo se suprime la conjunción copulativa que abre el segundo (verso décimo del poema: «y la otra se hundía entre la falda»), aunque sin verse alterado el recuento silábico, por efecto de la diéresis entre las dos primeras sílabas. Como en el verso 6, el ritmo del endecasílabo, en este caso melódico («Cada noche seguían con el juego»), vuelve a dejar paso al del heptasílabo dactílico del undécimo verso, que cierra la estrofa antes del silencio instrumental de dos compases en el que Cols reproduce el ruego pícaro de la muchacha: «*Neno: no digas nada*»; otro verso heptasilábico, en este caso de pie mixto. La tercera y última parte de la canción comprende el segundo hemistiquio del verso 12 del poema, que, junto al heptasílabo que cierra el grupo estrófico central, forma un alejandrino polirrítmico, y el último verso, un alejandrino dactílico, cuyo primer hemistiquio se repite por dos veces en la canción. Se hace, con todo, evidente el acomodo del texto a los moldes niveladores del ritmo heptasilábico predominante. Recuperemos el poema para ver más claramente los cambios:

Le cuidaba y temía acercarse a los hombres  
que le decían cosas porque era muy bonita.  
Y le hablaba de Asturias: aún recuerda

su acento. Y lo que más él deseaba  
era oírle decir: *a la camina*.  
Y le ayudaba a desvestirse al punto.  
Luego abría su blusa. Los durísimos botones  
de sus pechos en los labios:  
una mano servía a cambiarlos  
y la otra se hundía entre la falda.  
Cada noche seguían con el juego.  
*Neno: no digas nada*. Le daba gusto y miedo.  
Él tenía seis años y ella tal vez catorce.

La poesía se construye sobre un soporte autobiográfico que evoca los primeros lances eróticos de Goytisolo con su niñera. La musicalidad de la composición se sustenta básicamente en el ritmo, con escasa intervención de la rima, casi siempre interna; y asonante en todos los casos. La hallamos en la segunda estrofa, entre «labios» y «cambiarlos» y entre «falda» y «nada», aunque esta última muy mitigada en la canción, ya que la frase de cierre «*Neno: no digas nada*» se recita separada del resto de la estrofa por una pausa. La reiteración fónica entre «juego» y «*Neno*» se mantiene, en cambio, muy viva; no así con «miedo», al encontrarse en un bloque estrófico distinto y separado por un interludio instrumental.

El polisíndeton de los primeros compases convierte la estrofa inicial en una gran unidad sintáctica. Los encabalgamientos, como ya hemos señalado, aparecen difuminados por efecto de la redistribución versal, puesto que la melodía de la canción organiza el texto a partir de las sucesivas cláusulas sintácticas que lo forman y con independencia de si estas rebasan los límites del verso. Destaca en esta composición la abundancia de formas verbales: veintiuna en apenas trece versos, si nos fijamos en el poema, y solo tres menos, si nos fijamos en la canción. Predominan las de pretérito imperfecto, sobre todo con verbos de la segunda y tercera conjugación: «temía», «decían», «desvestía», «abría», «servía», «hundía», «tenía», muy patentes desde un punto de vista sonoro.

El contenido temático queda perfectamente organizado en tres bloques estróficos. Ocupa el primer quinteto la presentación de la muchacha, pero se abre al final de la estrofa un interrogante en torno a ese ferviente deseo del niño de irse a la cama, fruto del desafortunado cambio introducido en la canción al inicio del quinto verso para acortarlo. El pintoresco «*a la camina*» con el que le indica Conchita al niño que debe irse a dormir, reproduce un rasgo peculiar de la lengua asturleonés, como es el uso del diminutivo *-ina*. En el poema, la expresión adquiere visos de insinuación. El primer verso se abre con dos verbos que, seguidos, son desconcertantes, «le cuidaba»

y «temía», este último vinculado consecutivamente a uno de los dos únicos adjetivos que aparecen en el poema, «bonita», asonantemente rimado con «camina». La asociación que se establece entre ambos conceptos, el diminutivo y el epíteto, nos anticipa ya en estos versos iniciales la juventud de la protagonista. La ambigüedad que el poema mantiene entre la tercera persona, referida al niño o referida a la muchacha, se pone de manifiesto apenas transcurridos los dos primeros versos. La palabra se materializa en el recuerdo del niño, primero mediante la evocación del acento asturiano de la muchacha y finalmente a través de la expresión en estilo directo que cierra la estrofa.

La ambigüedad se mantiene también en el segundo bloque estrófico, en el que se sigue alternando el referente de tercera persona. Aquí, como allí, será la aparición de los dos puntos la que marque el cambio de agente, de manera que los versos noveno y décimo pasan a tener al niño como artífice de la acción que llevan a cabo las manos. En el primer verso del tercer bloque estrófico, la equiparación entre agentes llega a su máxima expresión, puesto que «le daba gusto y miedo» los incorpora a ambos. El último verso, a modo de clave poemática, explicita en sus dos hemistiquios la edad de los dos protagonistas de la composición, con la presencia de esa locución adverbial, «tal vez», que impregna el verso de estudiada verosimilitud.

## XLVIII

### ERA COMO IR HACIA LA MUERTE

Carles Margarit

«Era como ir hacia la muerte» es la segunda pieza cantada que interpreta el grupo. Empieza con una sugerente línea de contrabajo, sobre la que se incorpora, en una segunda vuelta, el piano de Algans, que introduce la melodía del tema. Se trata de una canción armónicamente impregnada de notas de delicada sensualidad, como el mismo poema. Mediante el desarrollo de una atrevida imagen visionaria<sup>369</sup> que toma como punto de partida la acepción más voluptuosa del verbo «montar», el texto consigue transportar al lector a un espacio que apela en última instancia a la fantasía, y a unas ansias inconmensurables de libertad:

---

<sup>369</sup> Siguiendo la terminología de Bousoño, *op. cit.*, vol. 1, pp. 137 y ss.

La enamoraban los caballos  
aunque jamás montó ninguno  
pero quiere ser amazona  
por vivir esa fantasía.

Campos secretos la esperaban  
y praderas desconocidas  
pues nunca así alumbró la fuente  
de su anhelo y desconcierto.

Se erguía sobre la cintura  
sus rodillas ciñó y alisa  
los cabellos hacia la nuca  
como dándole cara al viento.

¡Por Dios! Ahora galopaba:  
era como ir hacia la muerte.  
Al llegar la caballería  
manaba el agua de la fuente.

¡Por Dios! Ahora galopaba:  
era como ir hacia la muerte.  
Al llegar la caballería  
manaba el agua de la fuente  
manaba el agua de la fuente  
manaba el agua de la fuente.

La letra de la canción sigue el texto del poema publicado en *La noche le es propicia* (1992). Solo suprime el segundo de los dos posesivos del verso octavo («de su anhelo y su desconcierto»), un cambio que no conlleva la pérdida de una sílaba, ya que la pausa que se produce a mitad de verso convierte en dialefa el contacto entre «anhelo» y la conjunción. Los cambios en la estructura del poema solo afectan a la repetición de la cuarta estrofa y a la del último verso, en la coda final. Son cuatro cuartetos en eneasílabos polirrítmicos, más un sexteto. Obsérvese que no se mantiene una rima uniforme, pero sí se dan ciertas asonancias que redundan en beneficio de la regularidad: como la rima llana en *í-a* que hallamos repartida por las cuatro estrofas (entre «fantasía», «desconocidas», «alisa» y «caballería»); la rima en *é-o*, en los últimos versos de las dos estrofas centrales (entre «desconcierto» y «viento»); o las rimas —también paroxítonas— en *ú-a*, en los versos impares de la tercera estrofa (entre «cintura» y «nuca»), y en *é-e*, en los pares de la cuarta (entre «muerte» y «fuente»). Esta última asonancia, con una mayor presencia en el texto por la repetición de la estrofa final y del verso último. El desplazamiento del verbo, desde su posición natural a la posición de inicio, le confiere a este verso conclusivo («manaba el agua de la fuente») un marcado ritmo trocaico y un característico efecto ondulatorio —provocado por la alternancia de sílabas inacentuadas y acentuadas—. Es muy

evidente en la canción de Margarit, más aún cuando el verso se dilata con la elegancia que lo hace en la voz de Nuria Cols. Estos procedimientos fónicos, asociados a la rima, se ven intensificados al inicio de la composición por la aliteración de nasales: «la enamoraban... / aunque jamás montó ninguno / ...amazona / ...fantasía».

En el poema, la mujer es la gran protagonista. La figura masculina aparece solo en forma de objetivación del deseo, transfigurada en ese caballo sobre el que ella viajará simbólicamente a parajes secretos y desconocidos. A medida que avanza el texto, el juego amoroso se desplaza —sin abandonar nunca la alusión velada— de la ilusión a la realidad, de lo que en los primeros compases del poema solo parece una «fantasía», a algo efectivo que está teniendo lugar en el mismo presente de la ficción poemática. ¿Cómo lo consigue Goytisolo? Lo que más nos llama la atención es el intercambio de tiempos verbales, del pasado al presente, que hallamos desde los primeros versos. La constatación inicial, expresada por el pretérito imperfecto («la enamoraban») y por el indefinido («jamás montó»), se convierte a partir del tercer verso, mediante la perífrasis de presente, en un deseo con visos de llegar a realizarse: «quiere ser amazona». Resulta cuando menos curiosa la concatenación de adversativas sobre la que se estructuran estos compases iniciales y cómo las diferentes modificaciones en el tiempo se organizan en torno a ella.

La segunda estrofa se abre con un inesperado retorno al pasado: los mismos tiempos verbales y en el mismo orden. El paisaje imaginario viene a ser ahora una puerta a lo desconocido: «Campos secretos la esperaban / y praderas desconocidas». Y es también una viva expresión de sentimientos y emociones: «nunca así alumbró la fuente / de su anhelo y desconcierto». Pero cuando llegamos a la siguiente estrofa se ha producido una escisión. El difuso terreno de la fantasía se ha hecho de pronto realidad sin que el lector haya tenido apenas tiempo de percatarse. Y pese a todo, no tenemos la plena certeza de que esté ocurriendo, de que no sea una mera proyección del deseo. En la composición de Margarit, esta parte del texto coincide con la más luminosa, con la de mayor ímpetu de la canción. Desde un punto de vista sintáctico, destaca la inversión en el orden de los elementos de la frase que se constata en los versos iniciales de las dos primeras estrofas: OVS, en el verso 1, y SOV, en el verso 5. A partir de la asociación entre estos dos versos, se establece también un claro paralelismo de tipo conceptual entre los predicados «la enamoraban» y «la esperaban», que, referidos a «los caballos» y a «campos secretos y praderas desconocidas», respectivamente, pasan a abrir una puerta a la ilusión y a la esperanza.

Ambos son importantes referentes alegóricos en el texto.

En los versos noveno y décimo, los cambios temporales se aceleran sin alterar el orden previo, en gradación ascendente, con un primer verbo en pretérito imperfecto («Se erguía sobre la cintura»), seguido de un pretérito indefinido, que detiene la acción en el pasado («sus rodillas ciñó»), y de un sorprendente tiempo de presente («alisa / los cabellos hacia la nuca»), que rompe el eneasílabo y encabalga la estrofa hacia unos maravillosos versos undécimo y duodécimo, en los que esa ilusión parece estar materializándose en el preciso instante de la lectura. En tan solo cuatro versos, el sueño se ha hecho realidad. Pero cuando pensábamos que la fábula poemática se había instalado definitivamente en un presente manifiesto e irrevocable, la última estrofa, mediante un primer verso que es cumbre climática de la composición, vuelve al imperfecto: «¡Por Dios! Ahora galopaba: / era como ir hacia la muerte».<sup>370</sup> Y lo hace sin que por ello se detenga la acción, que, muy al contrario, culmina con unos versos finales de extraordinario primor, cima del eretismo, en los que la alusión erótica llega a sus cumbres más altas: «Al llegar la caballería / manaba el agua de la fuente».

Los términos positivamente connotados, relacionados con el campo léxico de lo ecuestre («caballos», «amazona», «caballería»), con elementos del paisaje («campos», «praderas», «fuente») o de la naturaleza («viento», «agua»), o —acotados en este caso a la tercera estrofa— con el cuerpo de la mujer («la cintura», «los cabellos», «la nuca», «cara»), se presentan en correlación directa con los tiempos de imperfecto y de presente: «la enamoraban», «quiere ser», «la esperaban», «se erguía», «alisa», «dándole cara», «galopaba», «manaba». Aparentemente, la única excepción a la regla la constituiría el verso 14 («era como ir hacia la muerte»), sobre todo por la presencia de ese término funesto, «muerte». No obstante, se trata aquí de un flagrante uso metafórico, puesto que ese «ir hacia la muerte» no hace sino señalar el camino hacia la culminación del goce. La relación con el verso último va en este sentido, por tanto, más allá de la rima que vincula «muerte» a «fuente», estableciéndose además una ilación clara del significado de uno a otro verso. Pero también una oposición manifiesta entre ambos términos, puesto que la palabra «fuente», además de su significado simbólico, asociado al momento más álgido de la relación carnal, adquiere

---

<sup>370</sup> No podemos evitar pensar aquí en la referencia lorquiana: «Aquella noche corrí / el mejor de los caminos, / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos» («La casada infiel», vv. 36-39); aunque la protagonista en Goytisolo es ella y no él. He ahí la principal aportación del poeta barcelonés.



también en el poema la connotación de «vida», dado que es una fuente de la que el agua mana. El referente es de sobra conocido.

Los tiempos de indefinido son un preciso contrapunto. De los tres que aparecen en el poema («montó», «alumbró» y «ciñó»), los dos primeros están asociados a contextos que justifican el objeto del deseo mediante la constatación de una insatisfacción en el pasado: «montó» lo hace como parte de una subordinada adversativa y rodeado de un adverbio y un pronombre de valencia negativa («aunque jamás montó ninguno»); y «alumbró» lo hace en una cláusula de negación y junto a un complemento directo en el que hallamos las palabras «anhelo» y «desconcierto» («pues nunca así alumbró la fuente / de su anhelo y desconcierto»). El último, «ciñó», aplicado aquí a «las rodillas», es un verbo que marca una acción de cierre, de ajuste, en oposición a «se erguía» y «alisa», que expresan movimientos de apertura y que, más allá del juego alusivo, representan también en el poema, simbólicamente, un anhelo desbocado de libertad y de realización personal.

## XLIX

### AL OTRO LADO DEL ESPEJO

Carles Margarit

Carles Margarit transforma «Al otro lado del espejo» en un hermoso bolero que saca a relucir la expresiva intensidad de la poesía de tema amoroso goytisoliana. Como en el caso anterior, el poema pertenece al libro *La noche le es propicia*. Antes de entrar a analizar el texto que presenta Margarit, recuperemos los versos del poema:

Desearía estar con él  
al otro lado del espejo  
por resultar así los dos  
espectadores de sí mismos  
de su deleite y ademanes  
de su antojo y su privación.

Desearía estar con él  
al otro lado de la sombra  
en donde todas las palabras  
se confunden en una música  
que rodea a los que se aman  
de armoniosa sonoridad.

Desearía estar con él  
al otro lado de la vida

de la edad y del desengaño  
fijos los dos como en el lienzo  
de Apolo y Dafne: ella hecha árbol  
y él aferrado a su pasión.

En la canción, la introducción de contrabajo y piano, una exposición del motivo principal del tema, imprime el pulso inicial sobre el que se desarrolla el resto de la pieza. La musicalidad del texto se apoya en la anáfora que abre los dos primeros versos de cada estrofa: «Desearía estar con él / al otro lado del espejo... de la sombra... de la vida». Se repite la disposición tripartita que vemos también en otras composiciones del libro como, por ejemplo, «Y saluda a su ausencia», un poema, estructuralmente parecido, donde el texto también se articula en torno al recurso anafórico. En las dos primeras estrofas, la modulación se produce en los versos finales (quinto y sexto), que, como una ola de intensidad, ascienden y vuelven luego a descender abruptamente, antes de pasar al siguiente bloque y al inicio de una nueva rueda armónica. En la canción de Margarit, se produce un leve cambio de tono al final de la tercera estrofa, en los dos versos que conducen el tema hacia el solo de saxo. La máxima intensidad del bolero queda circunscrita a esos versos de cierre y al *crescendo* que en el ciclo armónico de la canción representan. Después de la improvisación de saxo, la segunda y la tercera estrofa se repiten, encauzando la pieza hacia los últimos compases, en los que se desarrolla una imagen del mito ovidiano de la que ha desaparecido, curiosamente, la referencia al lienzo: «fijos los dos como en el lienzo / de Apolo y Dafne: ella hecha árbol / y él aferrado a su pasión». He aquí el texto íntegro de la composición de Margarit:

Desearía estar con él  
al otro lado del espejo  
por resultar así los dos  
espectadores de sí mismos  
de su deleite y ademanos  
de su antojo y su privación.

Desearía estar con él  
al otro lado de la sombra  
en donde todas las palabras  
se confunden con una música  
que rodea a los que se aman  
de armoniosa sonoridad.

Desearía estar con él  
al otro lado de la vida  
de la edad y del desengaño  
fijos los dos:

ella hecha árbol y él  
aferrado a su pasión.

*(Solo de saxo)*

Desearía estar con él  
al otro lado de la sombra  
en donde todas las palabras  
se confunden en una música  
que rodea a los que se aman  
de armoniosa sonoridad.

Desearía estar con él  
al otro lado de la vida  
de la edad y del desengaño  
fijos los dos:  
ella hecha árbol y él  
aferrado a su pasión.

Ella hecha árbol y él  
aferrado a su pasión.

Ella hecha árbol y él  
aferrado a su pasión.

La supresión de la comparativa, formada por el pentasílabo de la segunda parte del verso decimosexto y el pentasílabo de la primera parte del siguiente verso («...como en el lienzo / de Apolo y Dafne...»), responde a razones estructurales. Apolo y Dafne no tienen cabida en la arquitectura armónica que se ha diseñado para la tercera estrofa, que se inicia como las anteriores, pero que, a partir del cuarto verso, introduce un giro que o bien dirige el tema hacia el solo —en la primera parte— o bien hacia la coda —ya en los compases finales de la canción—. Este giro adquiere especial importancia en la última parte de la pieza y, con él, el texto de esos versos reiterados con los que se funde el tema, esa bella imagen de la que se ha suprimido la referencia mitológica, que subyace no obstante implícita. Es como si las sucesivas cumbres climáticas que se han ido gestando en los dos últimos versos de las estrofas precedentes confluyeran finalmente en esa misteriosa imagen de los dos amantes entrelazados, ella convertida en árbol y él aferrado eternamente a su pasión. Y es que ella se ha convertido ya en una pasión para él. En la representación de la pasión más absoluta, de la entrega más infinita. Porque aquí el lienzo no puede ser interpretado sino como el símbolo de un acto de sacrificio mutuo. La Dafne del poema no pretende escapar del acoso lujurioso y constante de Apolo, como en el cuadro. El suyo no es un acto de castidad temerosa, ni su metamorfosis responde a un deseo de confinamiento. Todo lo contrario. La mujer de los versos se aferra tanto como él a su pasión y su

entrega responde a ese deseo que se expresa insistentemente al inicio de todas y cada una de las estrofas: «Desearía estar con él...». Como en el *Persiles* cervantino,<sup>371</sup> Goytisolo invierte el mito. El espejo, la sombra, la vida, la edad y el desengaño, los tres últimos entendidos como una misma unidad de sentido, se erigen, a modo de umbral, en los tres intangibles al otro lado de los cuales el espacio y el tiempo se detienen en torno al amor. Tras el espejo se halla la privada expectación del deleite compartido; tras la sombra, las palabras se confunden con una armoniosa música que rodea y abraza a los amantes, que sugiere intimidad; y al otro lado de la vida, expuesta siempre a las contingencias del tiempo («de la edad») y del desengaño —en una imagen poética inspirada por el lienzo de Apolo y Dafne pero que en el poema simboliza, no la preservación de una castidad divina, sino la unión indisoluble, en cuerpo y alma, de dos seres iguales—, se produce una fusión definitiva de los dos amantes, que traspasan las barreras de lo caduco. Se establece, por tanto, una gradación ascendente del deseo, que parte de los sentidos, primero de la vista y después del oído, para culminar en un anhelo de trascendencia que supera los límites de la existencia misma y que vemos proyectado en ese lienzo que simboliza la unión eterna con el amado.

Después del solo de saxo, en la repetición de la segunda y tercera estrofas, Cols introduce nuevos matices en la melodía. No se produce, en esta ocasión, el cambio de preposición en el cuarto verso de la primera de las dos estrofas repetidas, en el que se mantiene la fórmula «...en una música», en lugar del «...con una música» de la primera parte. Este es el único cambio, creemos que espontáneo y sin ningún tipo de afectación rítmica o de matiz semántico añadido, que se introduce en el texto original. La supresión en el sí de los versos 16 y 17 deshace, no obstante, la regularidad silábica del poema, escrito enteramente en eneasílabos. Son principalmente dos las razones que nos llevan a redistribuir, en la transcripción que hacemos, los tres últimos versos como un pentasílabo y dos octosílabos, en lugar de mantener la distribución eneasilábica en dos únicos versos, «fijos los dos: ella hecha árbol / y él aferrado a su pasión», aparentemente más lógica si tenemos en cuenta que la primera parte del verso 16 y la segunda del 17 forman un eneasílabo perfecto. En primer lugar, con ello se mantiene la coherencia con las dos estrofas precedentes, sextetos ambas, además de con los versos de la coda, que se articulan necesariamente mediante el ritmo del

---

<sup>371</sup> Recordemos el episodio en el que Rosamunda le dice a Antonio: «Ves aquí, ¡oh nuevo cazador, más hermoso que Apolo!, otra nueva Dafne que no te huye, sino que te sigue» (I, XIX).

octosílabo oxítono: de tipo mixto a) —acentuado en segundo, cuarta y séptima sílabas—, en el primer caso («ella hecha árbol y él»), y de pie trocaico —con los acentos fuertes en las sílabas impares—, en el segundo («aferrado a su pasión»). Pero, además —y principalmente—, la distribución en tres versos refleja de forma más rigurosa el ritmo de la melodía. Ello conlleva la reorganización de estos últimos versos, en donde las primeras dos sílabas del verso final («y él») han pasado a formar parte del verso precedente, produciéndose una equiparación a nivel métrico entre ambas cláusulas, además de una escalonada ascensión, que empieza en el pentasílabo del verso decimosexto («fijos los dos») y que, al llegar a la pareja de octosílabos finales («ella hecha árbol y él / aferrado a su pasión»), eleva la composición hasta sus cotas más altas.

Pero ¿cómo alcanza el texto tan grandes dosis de musicalidad? La anáfora de inicio de estrofa encaja perfectamente con el tipo de recursividad armónica de la estructura jazzística. Además, la regularidad del sexteto contribuye a estabilizar el conjunto. También la presencia constante del eneasílabo, a pesar incluso de los cambios introducidos en la última parte de la canción, de los que ya hemos hablado en parte. Se evidencia el oxitonismo del poema, especialmente en los márgenes de estrofa, en el primer y último verso. Pero la rima es prácticamente inexistente, más allá, claro está, de esa repetición del verso primero. Las únicas asonancias claras las hallamos precisamente entre dos de las palabras agudas de la estrofa inicial, «dos» y «privación», además de, en la parte central del poema, entre «palabras» y «aman». Si en la última estrofa apreciábamos algún tipo de asonancia entre «desengaño» y «árbol», esta queda atenuada en la canción por el cambio de ritmo introducido en el penúltimo verso («ella hecha árbol y él»), que lo que hace, más bien, es recuperar la rima con el primer verso de la estrofa. Del eco de la palabra con la que concluye el primer bloque, «privación», apenas quedan ya recuerdos cuando llegamos al cierre poemático («pasión»). La supresión de la segunda parte del verso decimosexto refuerza, sin embargo, la asonancia entre este último término y la palabra «dos», sílaba axial del nuevo pentasílabo. A ello cabría añadir que tampoco apreciamos rimas internas, más allá de la señalada sobre «árbol», en esa nueva posición interior de verso. Ni paralelismos sintácticos evidentes en las estructuras que se forman a partir de la anáfora. El poeta ha tendido más bien a lo contrario, a la variedad, a diferenciar claramente cada uno de los complementos que aparece después del primer y segundo verso de cada estrofa. Así, el primer grupo se desarrolla mediante una construcción

final, «por resultar así...», en cuyo seno hallamos una concatenación de argumentos nominales, introducidos por la preposición *de* («...de sí mismos / de su deleite y ademanes / de su antojo y su privación»), que están complementando al nombre «espectadores». El segundo bloque estrófico se desarrolla a partir de una circunstancial de lugar: «en donde todas las palabras...». Y, en el tercero y último, se enlazan dos tipos de complementación: de nuevo, como en la primera estrofa, la de una serie de argumentos nominales introducidos por la preposición *de* («de la vida / de la edad y del desengaño»), en este caso complementando al nombre «lado»; y, como en la estrofa segunda, la de un complemento circunstancial, de modo en esta última parte: «fijos los dos: / ella hecha árbol...».

Sin duda, el elemento que más decisivamente contribuye a que el texto fluya en su tratamiento melódico es el ritmo acentual. El poema está compuesto sobre la base del eneasílabo trocaico, acentuado en las sílabas pares, aunque intercalando unos pocos versos del tipo mixto b), con los acentos más espaciados, en tercera y octava sílabas, y algún acento secundario, generalmente en sexta. Capítulo aparte merecen los tres versos últimos, formados en el poema por dos eneasílabos compuestos e invertidos en su disposición (de cuatro más cinco sílabas, el primero, y de cinco más cuatro sílabas, el segundo), de entrecortada ligereza, y por un trocaico: «fijos los dos como en el lienzo / de Apolo y Dafne: ella hecha árbol / y él aferrado a su pasión». En la canción, estos versos pasan a tener el ritmo del adónico —o pentasílabo dactílico, verso de larga tradición poética que responde al esquema óooo—, y del octosílabo mixto a) y el trocaico en los dos últimos versos («fijos los dos: / ella hecha árbol y él / aferrado a su pasión»). Uno de los principales aciertos de la composición de Margarit es que, con la escisión de este verso decimosexto, consigue que el pentasílabo resultante detenga momentáneamente la sensación de avance rítmico, pudiendo preparar mejor la tensión ascendente del siguiente verso, que, adaptado ya a la mayor concisión silábica del octosílabo, culmina en la lenta cadencia lírica del verso último, cima climática de la composición. Casi las dos terceras partes de los versos del poema, once en concreto, siguen la cláusula trocaica. El contrapunto lo hallamos en el ritmo, mucho más fluctuante y que tiende a dividir la cláusula en torno a sus dos acentos principales, de los versos sexto («de su antojo y su privación»), décimo («se confunden con una música»), undécimo («que rodea a los que se aman»), duodécimo («de armoniosa sonoridad»), y del verso decimoquinto («de la edad y del desengaño»), todos ellos del tipo mixto b); además de en los versos decimosexto y

decimoséptimo («fijos los dos: / ella hecha árbol y él»), que se apartan del modelo eneasilábico y cuyas particularidades ya hemos señalado.<sup>372</sup>

En la segunda parte del concierto, se alternan los dos poemas recitados con acompañamiento musical, «Para que habite entre su luz» y «La noche le es propicia», con las otras tres canciones compuestas por Margarit: «De azabache», «Un perfume de jara» y «Las horas quemadas».

El recitado del poema «Para que habite entre su luz», publicado en *La noche le es propicia*, se enmarca entre dos bloques instrumentales. El primero se articula inicialmente en torno al piano y al contrabajo —tocado en esta ocasión con arco—, a los que se suma, acto seguido, el saxo de Margarit, resiguiendo la melodía presentada por la cuerda. La pieza se suspende en el recitado, y es el piano, apoyado suavemente en las notas largas del contrabajo, el que sostiene sutilmente el verso. En el segundo bloque instrumental, el saxo tenor conduce la melodía desde el inicio y es el contrabajo, en esta ocasión, el que a continuación la recoge, antes de que Margarit conduzca el tema definitivamente hacia los últimos compases. En el poema, «la sombra», contrapuesta aquí a una luz que se encarna en la amada, adquiere aún mayor protagonismo que en el texto anterior. La composición se construye a partir de una fórmula parecida a la del cuento, donde la aparición de «ella» —que en los últimos cuatro versos va acompañada de un cambio de tiempo verbal— vuelve a tener un alcance redentor:

Todo en el mundo es luz y sombra  
pero a él la sombra le siguió  
más que la luz y oscurecía  
de igual modo un suceso alegre  
que el reposo entre dos abrazos.  
Ese aire gris sobrevolaba  
sus pensamientos día a día  
y le acosó por las ciudades  
por los hoteles y sus camas  
manteniéndole prisionero  
del insomnio y de la soledad.  
Tan sólo el humo del otoño  
o la ebriedad o una pasión  
le apartaban ciertos momentos  
de una suerte sin caridad.  
Pero ya ella le acompaña  
cuando bebe y respira el humo

---

<sup>372</sup> No incluyo aquí el verso decimotercero («aferrado a su pasión») por tratarse de una cláusula en la que, pese a la reducción silábica, se mantiene el ritmo trocaico, de claro predominio en el octosílabo románico.

y le desviste y se desviste  
para que habite entre su luz.

Tal vez se deba también a un cambio involuntario, pero Cols introduce en la segunda parte del undécimo verso una preposición «de» («del insomnio y *de* la soledad»), que trastoca momentáneamente el ritmo eneasilábico, añadiéndole una sílaba más al verso. La arquitectura rítmica del poema se sustenta sobre cuatro grandes cláusulas sintácticas: en las tres primeras, el ritmo del eneasilabo de canción, acentuado en cuarta y octava sílabas, encauza los versos iniciales, mientras que el mixto b), con los acentos principales en tercera y octava sílabas, queda circunscrito exclusivamente a los dos últimos versos de cada serie. La cláusula final es la única que altera el orden previo, reservando el mixto b) para un único verso: «cuando bebe y respira el humo». La combinación resultante es de un hondo lirismo. En el texto observamos algunos restos, mínimos, de asonancia: en los versos tercero y séptimo, entre «oscurecía» y «día»; en los versos sexto y noveno, entre «sobrevolaba» y «camas»; y por último, en los versos undécimo y decimoquinto, entre «soledad» y «caridad». No obstante, salvo en el segundo caso, se trata de rimas espaciadas, separadas por más de tres versos y que ni siquiera comparten la misma cláusula, con lo que aportan una expresión rítmica relajada.

Después de la constatación inicial de raíz cosmogónica («Todo en el mundo es luz y sombra»), que plantea claramente dos polos antagónicos —y al final del poema veremos que también complementarios—, la tercera persona («él»), tras la que hallamos representado al amante, trasunto del poeta en último término, se nos presenta como doblegada por la sombra: «pero a él la sombra le siguió / más que la luz y oscurecía». Se anticipa, en este último verso, esa estructura coordinada que mediante el encabalgamiento se extiende hacia los dos versos siguientes, y se impone, por medio del verbo «oscurecer», ese perverso reinado sombrío sobre las dos manifestaciones que el poeta elige en representación de la luz eclipsada: «un suceso alegre» y «el reposo entre dos abrazos». Ambas imágenes apelan a la emoción, sobre la que se cierne una sombra que ahora identificamos abiertamente con la tristeza o la melancolía. La aparición, en el segundo verso, del verbo «le siguió» personifica la sombra. Los términos asociados a ella proliferan en los sucesivos versos: en «ese aire gris», que sobrevuela los pensamientos del personaje «día a día» (locución que introduce una nueva oposición, puesto que no solo tiene aquí significado reiterativo);



pero también en el verbo «acosar» —de nuevo una prosopopeya— y en la palabra «prisionero», ambos términos negativamente connotados y que constatan la impotencia del sujeto poético. «Las ciudades» y «los hoteles y sus camas» constituyen el marco espacial en el que el personaje resulta «prisionero / del insomnio y la soledad». El «humo del otoño», como «la ebriedad» o «una pasión», son solo consuelos momentáneos, eventuales vías de escape de esa «suerte sin caridad» que imponen la sombra y el aire gris que sobrevuela el pensamiento. Con la única salvedad del primer verso, todos los tiempos hasta ahora han sido tiempos de pasado, indefinidos algunos («siguió», «le acosó»), imperfectos otros («oscurecía», «sobrevolaba», «le apartaban»). Con la aparición de «ella», el poema da un giro repentino e inesperado hacia el presente. En los últimos cuatro versos hallamos tantas formas verbales como en los quince precedentes: «acompaña», «bebe», «respira», «le desviste», «se desviste», «habite». El ritmo se ralentiza. El acto amoroso se materializa mediante esa fusión temporal entre sombra y luz contenida en el último verso, una encarnada en él, la primera, la otra en ella; la una habitando en la otra. La acción de los verbos principales la protagoniza el sujeto femenino, que es quien «le acompaña» y quien «le desviste y se desviste». Ante la presencia femenina, la sombra del pasado parece haberse disipado por completo, imponiéndose la luminosidad del momento presente. «Entre su luz», el amante halla un refugio temporal en el que apagar su soledad.

## L

DE AZABACHE  
Carles Margarit

La primera musicalización de esta segunda parte del concierto es sobre el poema «De azabache», una composición perteneciente al libro *Como los trenes de la noche* (1994). Se trata de un dueto de contrabajo y voz en el que se va alternando, sobre una estructura armónica de ocho compases, la melodía de la pieza con el texto cantado. El procedimiento usado por Margarit en otras composiciones aquí se invierte y pasa a ser el poema el que está al servicio de la estructura armónica. La reorganización del texto en secuencias de cuatro versos le lleva a efectuar algunas repeticiones, necesarias para que las diferentes partes del poema no queden desgajadas las unas de las otras. Así, al

inicio de la segunda estrofa se repite el cuarto verso, que forma una unidad clara de sentido con los tres siguientes. Los últimos cuatro versos el compositor opta por separarlos, creemos que acertadamente, puesto que los dos versos finales forman una unidad de sentido. La modulación se produce en la tercera estrofa, en la que Cols suprime el adverbio «así» de la repetición del segundo verso. Lo cierto es que el ritmo melódico de esta parte del tema se precipita un tanto en los versos pares, puesto que se ha optado por evitar el encabalgamiento y cantar los dos versos como si fueran un heptasílabo más un endecasílabo: «De azabache es el mío: / harta pasión así me lo volviera». En la segunda repetición, la supresión del adverbio «así» vuelve a ajustar el verso al ritmo del eneasílabo, mucho más fácil de adaptar a la melodía. La canción finaliza con un *scat* de la voz doblando al contrabajo:

Nunca quisiste lamentarte  
sino cantar en tiempos duros.  
Hoy lloriquean otras gentes:  
los que se llaman engañados.

Los que se llaman engañados  
y son los dueños de la tierra;  
los rapaces que siempre juran  
tener muy limpio el corazón.

De azabache es el mío: harta  
pasión así me lo volviera.  
De azabache es el mío: harta  
pasión me lo volviera.

Ante sus quejas cantar alto  
será siempre una rebelión.  
Ante sus quejas cantar alto  
será siempre una rebelión.

Entre los dos versos iniciales («Nunca quisiste lamentarte / sino cantar en tiempos duros»), que abren el texto a modo de prolegómeno, y los dos versos finales («Ante sus quejas cantar alto / será siempre una rebelión»), que lo cierran a modo de epílogo («Ante sus quejas cantar alto / será siempre una rebelión»), hallamos siete versos organizados en dos grupos, de cinco y dos versos respectivamente. La repetición del cuarto verso al principio de la segunda estrofa se nos antoja necesaria, sirve de engarce entre los dos bloques estróficos iniciales y propicia que se siga manteniendo la unidad sintáctica y semántica. La apelación al canto que hallamos en los versos marco, además de comportar para el sujeto poético un acto de «rebelión», resulta también una llamada alegre y esperanzada que conlleva un compromiso intrínseco

con el uso mismo de la palabra. Este tipo de referencialidad en torno del verbo «cantar» es lugar común en la poética goytisoliana, con valores que atañen —asumiendo aquí los planteamientos de García Calvo—<sup>373</sup> a una idea de unión y equilibrio. Y es que en una «experiencia dinámica», como es la de «cantar», el ritmo también consiste en esa noción que implica un uso ordenado y armonizado de la palabra.<sup>374</sup> El canto «en tiempos duros» se opone, en este sentido, al lamento del primer verso, del que dice haberse apartado siempre esa segunda persona tras la que hallamos, en último término, la voluntad del poeta. El verso tercero («Hoy lloriquean otras gentes») recoge, mediante el verbo «lloriquear» —aquí con una carga negativa evidente—, las quejas de esas «otras gentes», ante las que el poeta nos incita a «cantar alto». El adverbio de presente «hoy» marca un cambio de orden temporal a partir del tercer verso y los «tiempos duros» del verso segundo se instalan en la indefinición del pasado.

El carácter «reversionista» de *Como los trenes de la noche* se deja ver claramente en el poema. La contraposición es el recurso en torno al cual se organiza el texto: la contraposición del canto al lamento y, por extensión, del «tú» —que es también el «yo» de la estrofa tercera— al «ellos»; y la del presente al pasado. El contraste se acentúa en la definición del lamento de esas «otras gentes» que, pese a ser «los dueños de la tierra», «se llaman engañados». Y, claro está, como en los *Salmos*, es entonces cuando aparece la ironía: «los rapaces que siempre juran / tener muy limpio el corazón». Es obvio que el adjetivo «rapaz» tiene aquí más el significado de «inclinado o dado al robo» que el de «muchacho de corta edad». La tercera estrofa se construye mediante la relación anafórica que se establece con la última palabra de la estrofa precedente: «corazón». El azabache se define tanto por su color negro como por su dureza y compacidad, y en la composición aparece directamente relacionado con la «harta / pasión» del sujeto poético. El encabalgamiento que se produce entre el adjetivo indefinido y el sustantivo subraya ambos términos y ralentiza maravillosamente la cadencia rítmica del eneasílabo en este punto del poema: de un lado, «harta» asume los matices asociados a la raíz -AR, que, como ya destacábamos más arriba en relación con el sufijo verbal de «cantar», conllevan un cierto sentido de

---

<sup>373</sup> Agustín García Calvo, *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975, pp. 11-17, donde trata el «expediente» etimológico de las palabras de raíz *ar-*, que se hace extensible a las formas verbales de la primera conjugación.

<sup>374</sup> Para la noción de «experiencias dinámicas» sigo, en este caso, a Ángel Herrero, *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal* (ed. electrónica Espagrafic), Alicante, Universidad de Alicante, 1995, p. 9.

orden y armonía; y «pasión» destaca en uno de los vértices de ese triángulo perfectamente simétrico que forma con las palabras «corazón» y «rebelión». La consonancia que se produce entre los tres términos más significativos de esta segunda parte del poema tiene evidentes repercusiones rítmicas y es una muestra más de hasta qué punto la arquitectura del poema puede llegar a ser significativa en la poesía de Goytisolo. Si nos ceñimos a la construcción poemática y prescindimos de los versos repetidos, la importancia del encabalgamiento aún se hace más patente. Veamos la secuencia a partir del séptimo verso, que es donde hallamos la primera de las tres oxítonas:

tener muy limpio el *corazón*.  
De azabache es el mío: harta  
*pasión* así me lo volviera.  
Ante sus quejas cantar alto  
será siempre una *rebelión*.<sup>375</sup>

El equilibrio de estos cinco versos se sustenta en las tres columnas: corazón, pasión y rebelión. Los dos versos que las separan, «De azabache es el mío: harta» y «Ante sus quejas cantar alto», están claramente concatenados por la aliteración de grupos consonánticos formados por *n*, *l* o *r* en posición implosiva ante *t*: «harta», «ante», «cantar», «alto», además de por la relación que se establece entre las palabras «harta» y «cantar» por influjo del afixo AR. La composición se estructura pues, rítmicamente también, en torno a estos dos ejes léxico-semánticos:

TÚ/YO (Nunca – Siempre)

cantar (en tiempos duros / alto)  
corazón (de azabache)  
(harta) pasión  
rebelión

ELLOS (Hoy)

lamentarte  
lloriquean  
engañados  
dueños  
rapaces  
corazón (limpio) —*ironía*  
quejas

Como todos los poemas del libro, «De azabache» está escrito íntegramente en versos eneasilábicos. Recordemos que para Goytisolo el ritmo de este metro se corresponde con el ritmo natural de la conversación. El eneasílabo de canción, que va acentuado en cuarta y octava sílabas, vuelve a ser el predominante en el poema. Tan solo los versos sexto («los rapaces que siempre juran»), octavo («De azabache es el mío: harta») y undécimo («será siempre una rebelión») siguen el patrón del mixto b),

<sup>375</sup> La cursiva es mía.

acentuado en tercera y octava sílabas.

Entre «De azabache» y la siguiente canción, Margarit intercala la recitación del poema «La noche le es propicia» con acompañamiento musical. Cabe señalar que no es la primera vez que este poema es el escogido para ser declamado sobre una polifonía de instrumentos. El mismo año en que Goliardos editaba su álbum de homenaje, 1994, el sello discográfico RCA publicaba el disco *20 canciones de amor y un poema enamorado*,<sup>376</sup> una selección de canciones en torno a la mujer y al amor. La recopilación de temas iba a cargo de la presentadora Isabel Gemio, uno de los rostros televisivos más populares de la década de los noventa. «La noche le es propicia» era precisamente el «poema enamorado» que abría el disco y lo recitaba la propia Gemio sobre un fondo de sintetizador y guitarra compuesto e interpretado por Suso Sáiz. En este caso, Margarit presenta el poema sobre una base de tipo modal y la composición fluye entre los cambios de acorde del piano y el sobrio acompañamiento del contrabajo:

Todo fue muy sencillo  
ocurrió que las manos  
  que ella amaba  
tomaron por sorpresa  
su piel y sus cabellos;  
  que la lengua  
descubrió su deleite.  
¡Ah detener el tiempo!  
Aunque la historia  
tan sólo ha comenzado  
y sepa que la noche  
  le es propicia  
teme que con el alba  
continúe con sed  
  igual que siempre.  
Ahora el amor la invade  
una vez más. ¡Oh tú  
  que estás bebiendo!  
Apiádate de ella  
su garganta está seca  
  ni hablar puede.  
Pero escucha su herido  
respirar; la agonía  
  de un éxtasis  
y el ruego: no te vayas  
no no te vayas. ¡Quiero  
  beber yo!

---

<sup>376</sup> VV. AA. *20 canciones de amor y un poema enamorado*, RCA, 1994.

En el poema hallamos varios elementos destacables que mantienen relación directa con otras composiciones de *La noche le es propicia* (1992) analizadas más arriba. El más importante es el cambio de orden temporal que se produce a partir del decimosexto verso, anticipado por un período de enlace, entre los tiempos de pasado y presente, que va de los versos 9 al 15. Como en «Para que habite entre su luz», el presente, introducido aquí por el adverbio «ahora», se convierte en el tiempo de la consumación amorosa. Este adverbio aparece también en composiciones como «Era como ir hacia la muerte», para actualizar en este caso la acción del imperfecto, o en poemas como «Ella también era su boca», «Le obliga a que la mire», «El revuelo de sus cabellos» o «La niña que jugaba a la rayuela», donde vuelve a ser el detonante del procedimiento de trueque verbal que también observamos en «La noche le es propicia». Las tres partes del texto vienen marcadas por cambios temporales: en la primera parte, hasta el verso octavo, hallamos los tiempos de pasado, principalmente el indefinido («fue», «ocurió», «tomaron», «descubrió»), pero también el imperfecto («amaba»). En la sección central se combina el pretérito perfecto «ha comenzado», con formas de presente («es», «teme»), algunas de ellas en subjuntivo («sepa», «continúe»). Y a partir del decimosexto verso estamos ante la constatación de algo que ya está ocurriendo: «la invade», «estás bebiendo», «apiádate», «está», «puede», «escucha», «quiero», además de la cláusula negativa de ruego «no te vayas», en presente de subjuntivo. La simbología amatoria en torno a la caballería, sobre la que esencialmente se articula «Era como ir hacia la muerte», es sustituida aquí por la acción de beber, o, más bien, por el acto de dar de beber, entendido igualmente como expresión de la entrega amorosa. Este tipo de correlato simbólico mantiene, en relación con esta misma composición, afinidades también con el agua que, al final del poema, mana de la fuente. Otro de los elementos significativos del poemario, connatural en este caso a la albada, es la voluntad de suspender el momento presente, explícitamente expresada aquí: ¡Ah detener el tiempo! Nos situamos en el mismo plano de significación que en «Al otro lado del espejo», con esa imagen fija de los dos amantes enlazados del cuadro de Apolo y Dafne.

El poema está compuesto como una silva clásica donde se combinan versos heptasílabos con endecasílabos sin rima. Los versos endecasílabos están, asimismo, separados tipográficamente en dos cláusulas, la primera de las cuales, aislada, mantiene siempre el ritmo del heptasílabo, lo cual produce, como veremos, interesantes efectos expresivos. La única excepción métrica a la norma la constituye

el verso noveno («Aunque la historia»), puerta de entrada a la segunda parte del poema. Difícilmente admite otra lectura que no sea la del pentasílabo dactílico.<sup>377</sup> La ametricidad del verso, que rompe la alternancia regular entre heptasílabos y endecasílabos, le proporciona variable flexibilidad al conjunto estrófico y establece un contrapunto rítmico en consonancia con el carácter suspensivo provocado por la escisión entre el sujeto «la historia» y su predicado, emplazado en el siguiente verso. Sí se ajusta, en cambio, al ritmo del heptasílabo el decimosexto verso, por la sinéresis del significativo adverbio «Aho-ra», que el poeta divide sistemáticamente en dos grupos silábicos.

Los tres tipos básicos de heptasílabo aparecen representados en idéntica proporción. El dactílico, que lleva acentos en la tercera y sexta sílabas, le confiere uniformidad a los versos segundo («ocurrió que las manos»), séptimo («descubrió su deleite»), decimocuarto («continúe con sed»), y más ostensiblemente, a la serie que forman los versos vigésimo («su garganta está seca»), vigésimo segundo y vigésimo tercero («Pero escucha su herido / respirar; la agonía»). La fluidez del tipo trocaico, acentuado en las sílabas pares, aunque aquí con una preponderancia clara de los acentos en segunda y sexta sílabas, equilibra el conjunto en su alternancia con el pie dactílico. Lo hallamos consecutivamente en los versos cuarto y quinto («tomaron por sorpresa / su piel y sus cabellos»), y décimo y undécimo («tan sólo ha comenzado / y sepa que la noche»), y de forma aislada en los versos decimonoveno («Apiádate de ella») y vigésimo quinto («y el ruego: no te vayas»). El último tipo, el mixto, que lleva acentos en la primera, cuarta y sexta sílabas, actúa a modo de liana entre las diferentes secciones del texto, y suspende en parte la variable fluidez aportada por los ritmos trocaico y dactílico. Abre y cierra la serie de heptasílabos, con un primer verso («Todo fue muy sencillo:») que actúa como detonante y que, mediante el uso de los dos puntos, extiende su dominio semántico hasta el octavo verso («¡Ah detener el tiempo!»); y un vigésimo sexto verso («no no te vayas. ¡Quiero») marcado por una pausa que lo divide en dos y deja en una posición significativamente destacada ese «quiero», en primera persona —la única de todo el poema—, que suspende momentáneamente la exclamativa. Sobre el pie mixto descansan también los dos primeros versos de la tercera y última sección («Ahora el amor la invade / una vez

---

<sup>377</sup> La ejecución del verso como un heptasílabo, aunque posible, nos obligaría a realizar una lectura más que forzada, con una diéresis sobre la primera sílaba de la conjunción «a-un-que» y un hiato entre el artículo «la» e «historia».

más. ¡Oh tú»), el segundo de ellos rítmicamente concomitante con el verso vigésimo sexto, así como el primer verso de la apódosis del largo período concesivo del bloque central, «teme que con el alba», sobre el que pivota la cláusula que va de los versos noveno al decimoquinto. Los quebrados que transforman los heptasílabos de los versos pares en endecasílabos destacan visualmente a la derecha de la composición. Se trata de versos tetrasílabos cuando acompañan a heptasílabos paroxítonos, y pentasílabos cuando acompañan a heptasílabos oxítonos, para compensar la pérdida de una sílaba en el verso largo.

La distribución tipográfica de los versos endecasílabos y las pausas interiores de verso le otorgan al texto una musicalidad especial. Se produce una sincronía absoluta entre el ritmo del pensamiento, constantemente presente, y el ritmo versal. A los dos amantes los contemplamos a través de los ojos de un sujeto lírico que se sitúa en una posición demiúrgica. Incluso llega a interpelar al amado —o la amada, puesto que no se define en este caso el género—, en una cláusula sintáctica escindida por el encabalgamiento y que, en estilo directo, invoca a esa segunda persona: «¡Oh tú / que estás bebiendo!». En un principio, surge la duda. ¿A quién van dirigidas esas palabras? ¿Quién las pronuncia? El modo imperativo deshace el interrogante. El sujeto poético exhorta al protagonista de los versos a que corresponda a la amada, a que atienda su ruego y apague su sed: «Apiádate de ella...», «Pero escucha...». Y es él, que nos describe la escena inicial, el que reproduce con sus propias palabras el ruego último: «no no te vayas. ¡Quiero / beber yo!». Nuevamente en estilo directo, es a ella a quien oímos ahora.

Se conjuga en el poema la ambivalencia entre un amor a punto de iniciarse y un amor consumado, porque en el fondo suceden ambas cosas a un tiempo. La composición permite situarse en uno y otro plano. El primer verso, bien asentado sobre el acento en primera sílaba del pie mixto y con ese sentido absoluto que aquí tiene el pronombre «todo», adquiere carácter iniciático. Se establece una conexión directa entre el «todo» sobre el que gira la primera parte y «la historia» del verso noveno, ambos términos alusivos de esa noche en torno a la que se construye el poema. La aliteración de nasales *n* y *m*, y de vocales abiertas, provoca una especie de ondulación sobre el segundo y tercer versos («...las manos / que ella amaba»), especialmente sobre el tercero, por mor de la pausa que, aunque breve, se produce después de «manos». Fluye el ritmo en la primera serie de trocaicos: «tomaron por sorpresa / su piel y sus cabellos». En las últimas cuatro sílabas del endecasílabo («que



la lengua»), el acento rítmico convierte la primera sílaba de «lengua» en una sílaba larga y se recoge la asonancia con «sorpresa». Se cierra, además, en este sexto verso, el paralelismo sintáctico que se había iniciado en los versos segundo y tercero («ocurrió que las manos / que ella amaba... que la lengua / descubrió...»). La inversión de la posición del verbo, en esta última cláusula, crea un efecto de circularidad evidente. La «sorpresa» y el «deleite» definen una escena en la que cobra especial protagonismo el léxico de las partes del cuerpo: «manos», «piel», «cabellos» y «lengua». Sobre ellas se proyecta el movimiento sensual y sorpresivo que concluye en el deleite de la lengua, ese beso cargado de erotismo que conduce al sujeto lírico a la reflexión en voz alta: ¡Ah detener el tiempo! Y en efecto, el verso octavo detiene, nuevamente sobre el ritmo relajado del heptasílabo mixto, el *tempo* poemático. De hecho, casi lo hace retroceder. En el primero de los acentos, la interjección «Ah» se estira como un suspiro antes de la breve pausa. Dura tanto como el resto del verso, muy elástico en los acentos primero y sexto.<sup>378</sup> A continuación, sobre ella se cierne un temor que es como una insatisfacción prematura. En la cláusula sintáctica que va del verso noveno, un adónico, al verso decimoquinto («igual que siempre»), el acento sobre la primera sílaba —la del adónico del verso noveno («Aunque la historia») y la del mixto del verso decimotercero («teme que con el alba») — enlaza la prótasis con la apódosis. El ritmo sintáctico de la secuencia se apoya en dichos acentos, dislocándose en los endecasílabos y acomodándose al contenido y al ritmo real de lo expresado. En posición preeminente a final de verso, «la noche» se opone a «el alba», que se proyecta como un fantasma inexorable. Con la plasmación del tópico, se establece en el poema un juego evidente entre las diferentes acepciones de la palabra «sed».<sup>379</sup> La aliteración de eses y es crea un efecto rítmicamente musical y hasta con cierto *swing* («...con sed / igual que siempre»), y sella el vínculo entre «siempre» y «sed». Con esta última palabra se abre el juego simbólico que se desarrolla en la parte final del poema en torno al hecho de beber como eufemismo para referirse a la entrega amorosa.

El endecasílabo formado por el verso decimoséptimo y el decimoctavo («una vez más. ¡Oh tú / que estás bebiendo!») contiene tres pausas rítmicas: después de la cuarta

---

<sup>378</sup> Sobre el concepto de elasticidad, véase Gerardo Diego, «Elasticidad y espiritualidad del ritmo», en VV. AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, pp. 27-44.

<sup>379</sup> Aunque es obvio que el poema está aludiendo al deseo ardiente de algo y no a la necesidad física de beber, es en este punto en el que se inicia *de facto* la ambivalencia.

sílaba, después de la última sílaba del heptasílabo y al final del pie quebrado; dos de ellas, además, coincidiendo con palabra oxítone («más», «tú»), lo cual acentúa la sensación de ritmo entrecortado. Hallaremos estructuras análogas en los endecasílabos formados por los versos 23 y 24 («respirar; la agonía / de un éxtasis») y en los dos últimos versos del poema («no no te vayas. ¡Quiero / beber yo»), donde, como en el caso anterior, a la pausa que precede al pie quebrado, cabe sumar las dos del heptasílabo. Además de la asonancia entre «ella» y «seca», en los versos decimonoveno y vigésimo apreciamos también un efecto de aliteración de vocales abiertas —aes y es—: «Apiádate de ella / su garganta está seca». El encabalgamiento del verso 22 a 23 («Pero escucha su herido / respirar; la agonía») retiene al adjetivo y enfatiza la recursividad vocal de es e íes. Destaca la simetría del endecasílabo «respirar; la agonía / de un éxtasis», formado por tres cláusulas rítmicas tetrasilábicas, cada una de ellas acentuada en una sílaba diferente: aguda, plana y esdrújula, y de una sonora cadencia acentual: oo óoo óoo óo(o). También la que mantiene el verso 23 («respirar; la agonía») con el verso 25 («y el ruego: no te vayas»), ambos divididos en dos hemistiquios —de tres y cuatro sílabas, respectivamente— separados por signos de puntuación. Con la reiteración de los últimos versos se llega a la cumbre climática del poema: «...no te vayas / no no te vayas». La repetición del adverbio de negación acentúa la sensación de súplica y le añade una nueva pausa a la ya de por sí entrecortada secuencia rítmica del penúltimo verso («no no te vayas. ¡Quiero»), que se cierra con un encabalgamiento abrupto. La cadencia de las palabras refleja el ritmo de elocución, esa desesperación mezclada con la impaciencia y el ruego de la mujer. La exclamación final se detiene momentáneamente, antes del encabalgamiento, en la máxima expresión del deseo, «¡Quiero», recogiendo a continuación la alusión erótica sobre la que se ha construido el marco simbólico en estos últimos versos: «beber yo!». Esa sed de amor responde, en definitiva, a la quimérica aspiración, expresada ya en el verso octavo, de detener el tiempo. Se enlaza así esta última parte de la composición con la primera, reforzándose el efecto lírico del poema.

## LI

### UN PERFUME DE JARA

Carles Margarit

La constatación del paso del tiempo, planteada en este caso a través del reflejo especular de la mujer, también se mantiene como telón de fondo en «Un perfume de jara», el siguiente poema musicalizado por Carles Margarit. El tema se inicia con una sugerente introducción de piano organizada en torno la melodía principal, compuesta en un compás de tres por cuatro. El ritmo sincopado del piano y el *tumbao* del contrabajo son elementos característicos de la pieza. Sobre el peculiar vaivén del tres por cuatro y la recurrente alternancia armónica del tema se construye la melodía del verso:

El espejo proclama  
las huellas y las sombras  
del tiempo que ha vivido

y evidencia los años  
en absurdos lugares  
donde gastó su vida  
donde gastó su vida

por no haber encontrado  
lo que siempre soñaba  
que un día fuera suyo:  
que un día fuera suyo:

unos ojos durísimos  
unas manos precisas  
un perfume de jara.

El espejo la invita  
a que viva arrebatos  
que jamás conociera

porque son sus momentos  
las hojas de un otoño  
que el aire ha de llevarse  
que el aire ha de llevarse  
que el aire ha de llevarse.

Que el aire ha de llevarse  
que el aire ha de llevarse  
que el aire ha de llevarse.

La canción se organiza en torno a una estructura que se adapta a las dimensiones de la estrofa. El acorde se acomoda al ritmo ternario del compás y las secuencias de dos acordes al verso. No obstante, los tres patrones que a nivel armónico se manejan

presentan distintas afectaciones rítmicas sobre el texto. Los versos repetidos de la segunda, tercera y última estrofas se dilatan, mientras que las estrofas cuarta y quinta, en las que se abandona el ritmo sincopado, se comprimen. La primera estrofa y los dos primeros versos de la segunda, tercera y sexta estrofas, aunque mantienen esa misma relación de dos acordes por verso, lo hacen sobre el patrón sincopado. Con todo, el esquema armónico resultante, si volvemos ahora a la distribución original en tercillos del poema, es el siguiente: AAA AAB AAB CCC CCC AAB; donde A y C se cantan sobre una estructura de dos compases (unos *tumbaos* y sobre *walking* los otros) y B lo hace sobre una estructura de cuatro compases. A lo largo de la canción, se alternan las partes instrumentales con las cantadas, de modo que las estrofas aparecen desgajadas las unas de las otras por las improvisaciones del saxofón. La única excepción la constituye el salto de la tercera a la cuarta estrofa, justo antes del primer cambio a la C, que se lleva a cabo sin transición instrumental. Los versos cantados en la primera parte de la estructura se mantienen en un periodo dinámico moderado, mientras que los versos repetidos ascienden. El contraste armónico de la C se mueve en un espacio de transición más lineal, y reiterativo desde el punto de vista melódico.

El factor temporal vuelve a estar vinculado en el poema a la proyección de un deseo —nuevamente insinuado— que se circunscribe al ámbito del acto íntimo. La soledad de la mujer que protagoniza los versos se constata en las primeras cuatro estrofas y en la alusión a «sus momentos» del verso 16.<sup>380</sup> En las estrofas finales, el espejo la invita a vivir «arrebatos / que jamás conociera» y el amor actúa de nuevo como instrumento redentor. El otoño remite tópicamente al tiempo pretérito, a ese tiempo que ella «ha vivido», «y evidencia los años» pasados, malgastados en buscar el objeto de su deseo, ese amor que, en este poema, como en el anterior, hallamos expresado mediante la sinécdoque y la apelación a los sentidos: «unos ojos durísimos», «unas manos precisas», «un perfume de jara». La composición alcanza en las repeticiones del último verso sus cotas más altas de lirismo.

En torno a la ambivalencia semántica del espejo se organizan las dos partes en que podemos dividir el texto, marcadas por la anáfora: una primera, en la que quedarían circunscritas las cuatro primeras estrofas; y una segunda parte, las dos últimas estrofas, en las que el espejo muestra su otra cara, la invitación al juego

---

<sup>380</sup> Se sigue aquí, y a lo largo de todo el análisis, la numeración de los versos según el texto original, prescindiendo, por tanto, de las repeticiones introducidas en la canción.

erótico que se nos insinúa en los versos 14 a 16. Sin embargo, esta división del poema queda, en la canción Margarit, prácticamente anulada, o cuando menos diluida, puesto que la penúltima estrofa está armónicamente emparejada con la anterior, con la que no forma unidad de sentido, y no con la causativa de la estrofa siguiente, con la que sí constituye oración. En el desajuste que se produce entre la estructura armónica de la canción y la organización poemática del texto se pierde, a mi juicio, parte de la potencialidad lírica del poema. El texto parece haberse fijado a una estructura armónica predeterminada y no se ha sometido, por tanto, a ningún tipo de reajuste estructural que refleje mejor el contraste señalado por la anáfora.

Los tiempos verbales se organizan partiendo de esta división bimembre, aunque con matices significativamente importantes con respecto a otros textos ya citados. Aquí, «el espejo» ancla el poema al presente y «...proclama / las huellas y las sombras» que ha dejado en la protagonista lírica el pasado. Pero, a su vez, abre las puertas a una sensualidad que le permita superar la soledad provocada por esos «años / en absurdos lugares / donde gastó su vida». En el verso tercero, el pretérito perfecto «ha vivido» aglutina todos los tiempos hasta el momento presente, el momento en el que «el espejo proclama / las huellas y las sombras». La forma de presente de la segunda estrofa, «evidencia», legitima por su parte la presencia del indefinido «gastó» y de las formas de imperfecto «soñaba» y «fuera». Se pone, por tanto, de relieve cómo, en esta primera parte de la composición, el espejo le sirve, desde el presente, de umbral al pasado. En la segunda parte del poema, el verso trece («El espejo la invita») nos retorna al momento actual. El espejo no solo proclama aquello que se ha dejado escapar, sino también, en contraposición, invita a vivir, y lo hace mediante esa sonora aliteración de *ae* e *ies* («la invita / a que viva») que tanto contrasta con la palabra que cierra el verso: «arrebatos». En el verso siguiente («que jamás conociera»), categóricamente marcado por el adverbio «jamás», el tenue regreso al imperfecto de subjuntivo supone una superación de las estrofas precedentes y, en este sentido, del tiempo pasado constatado en la primera parte del poema. La invitación del espejo se convierte en una provocación, en una incitación a vivir capaz de redimirla del pasado y de proyectarla hacia el futuro; porque el último verso no tiene aquí sentido obligatorio, sino de providencia ulterior: el aire, efectivamente, se llevará «las hojas» de ese «otoño» en el que hallamos simbolizado y contenido el tiempo pretérito. Se crea en estos dos versos últimos una ambigüedad sintáctica evidente, puesto que podemos realizar una doble lectura: o bien la última cláusula («que el aire ha de

llevarse» complementa a todo el verso precedente («las hojas de un otoño»), o bien complementa solo al sintagma nominal «un otoño». En cualquier caso, las diferencias interpretativas entre uno u otro análisis son aquí prácticamente nulas.

La musicalidad del poema se apoya de lleno en el ritmo. Los seis tercetillos de la composición están escritos en versos heptasílabos, de ritmo dactílico o trocaico todos, salvo el verso sexto («donde gastó su vida») y el verso noveno («que un día fuera suyo»), ambos mixtos. En este último caso, el pie mixto surge del debilitamiento del acento en segunda sílaba y el refuerzo de los apoyos en primera y cuarta sílabas, coincidiendo con las notas largas de la melodía. Estos dos versos, como el último del poema, son versos elásticos y que fluctúan acentualmente en las repeticiones. La primera estrofa, con sus tres versos cantados sobre la misma base armónica (A), adquiere carácter introductorio, intensificándose el efecto sorpresivo en la modulación (B) del tercer verso de la segunda estrofa, que marca la primera de las tres cumbres climáticas de la pieza. Las otras dos las hallamos en la repetición de los últimos versos de la tercera y de la sexta estrofas, que es donde se concentra la mayor carga emotiva de la canción, especialmente en las tres últimas repeticiones y en el *ritardando* final.

Excepto en el cambio a la C (cuarta y quinta estrofas), se mantiene una perfecta sincronía entre los acentos fuertes del verso y los tiempos fuertes del compás —que en el compás de tres por cuatro se corresponde con los primeros—, con lo que las sílabas anteriores al primer acento se mantienen siempre en anacrusa, tanto melódica como versal. En la cuarta y quinta estrofas, en cambio, el ritmo de la melodía, liberado del anclaje al primer tiempo, se desplaza y se agiliza, y los seis versos dactílicos que forman estas estrofas se transforman. Especialmente en la cuarta estrofa, donde la aliteración de nasales *m* y *n* («unos... durísimos / unas manos... / un perfume...») y el paralelismo sintáctico que implica la sucesión de tres sintagmas nominales indeterminados, incrementa la fluencia rítmica entre los versos.<sup>381</sup> El ritmo fluyente se mantiene a lo largo del poema. El verso se recorta neto, se prescinde del encabalgamiento y las pausas rítmicas coinciden con las pausas de sentido. Los interludios instrumentales que separan todas las estrofas, excepto la tercera y la cuarta, deshacen cualquier tipo de asonancia interestrófica que se pueda producir. De forma efectiva, solo se mantiene, por tanto, la rima entre «soñaba» y «jara», mientras

---

<sup>381</sup> Vid. Eugenio de Frutos, «Ritmo quebrado, ritmo fluyente», *op. cit.*, pp. 55-71.

que desaparecen las que se producen entre «años» y «encontrado» y entre «precisas» e «invita»; incluso, a nivel interno, la que se produce, en las dos últimas estrofas, entre «espejo» y «momentos». Todas ellas presentan una muy débil incidencia en el poema.

## LII

### LAS HORAS QUEMADAS

Carles Margarit

La canción con la que se cierra el recital es «Las horas quemadas», poema que le da título al último de los libros escrito por Goytisolo. El espectáculo adquiere así una cierta circularidad, puesto que empieza y acaba con dos composiciones pertenecientes al mismo poemario, e incluso a la misma sección, «Primeras imágenes». La pieza conserva algo de la vena andaluza de las fallas *Noches en los jardines de España*. Lo vemos en el recurso pianístico inicial, sobre todo en el arpegio de la mano derecha, que tanto nos recuerda al comienzo del primer movimiento de las *Noches*. El movimiento, titulado «En el Generalife» e inspirado en uno de los jardines de la Alhambra, empieza con un recurso parecido de los violines, que construyen la melodía sobre un ágil aleteo de semicorcheas que, en la composición de Falla, es como un caer de hojas arrastradas por el viento. En la pieza de Margarit se impone la sonoridad del modo frigio desde los compases introductorios. Sobre el arqueo del contrabajo, el piano presenta la melodía, de tonos arabescos y españoles. El carácter modal y jazzístico de la composición se realza en la entrada al tema principal, donde el piano y el contrabajo se incorporan a sus funciones de acompañamiento y el saxo retoma la melodía principal, organizada sobre una estructura de veinte compases, distribuidos de la siguiente forma: 8 + 8 + 4. Los primeros ocho compases y los últimos cuatro comparten el mismo acorde. El cambio tonal se produce en la segunda parte de la estructura. El texto del poema se distribuye teniendo en cuenta una secuencia en la que el verso se ajusta rítmicamente al grupo de cuatro compases. Así, los doce versos del poema, inicialmente monoestrófico, se reparten en tres bloques, formados por dos quintetos y un dístico, que resiguen la estructura temática del poema. Al margen de este cambio de disposición en estrofas, no hallamos ninguna otra modificación en el texto, que se mantiene como en la edición publicada en su día

en *Las horas quemadas* (1996):

Sueño: pájaro negro que devuelves  
imágenes de un tiempo que ahora él odia  
horas quemadas en un fuego antiguo:  
tiempos en una cueva igual que un topo  
y otros como caballo desbocado.

Hoy pena por los suyos, no por él.  
Porque si sus caídas angustiaron  
su galope arrolló a los que le amaban  
con furor que no pudo dominar:  
no era consciente de su doble vida.

Lamentar el pasado nada cambia:  
ni el olvido ni el daño ni el rencor.

Como la mayor parte de las composiciones del libro, el poema está escrito en versos endecasílabos sin rima.<sup>382</sup> En la canción, de entre las pocas asonancias del texto, tan solo se mantiene la que se da entre «arrolló» y «furor», y es interna. Se deshace, por tanto, la rima con «rencor», no solo por la distancia que separa esta palabra de las dos anteriores, sino también por la inclusión de los ocho compases de solo entre la segunda y la tercera estrofa. Lo mismo sucede con la asonancia entre «amaban» y «cambia», esta sí en posición final de verso, pero que vuelve a romperse por la división interestrófica; o entre «desbocado» y «angustiaron». De los escasos recursos fónicos del poema, el más destacado es, sin lugar a dudas, la aliteración de vocales abiertas en el salto del segundo al tercer verso, coincidiendo con la aparición del título en el poema: «...que *ahora* él odia / *horas quemadas*». Más concretamente, la reduplicación de las letras de la palabra «ahora» en la secuencia que comprende la última vocal del verbo «odia» y las cuatro primeras letras de la palabra «horas», donde el adverbio resuena como un eco. El recurso nos parece de una enorme belleza lírica.

La cadencia melódica de la canción tiende a estirar los flancos del verso y a contraer las sílabas centrales, poniendo especial énfasis en el primero y en el último acento del endecasílabo. Los versos son polirrítmicos en su conjunto, aunque con prevalencia de los tipos melódico (vv. 8, 9, 11 y 12), enfático (vv. 1, 4 y 5) y heroico (vv. 2, 6 y 7), contrapunteados por el ritmo sáfico (vv. 3 y 10). El sáfico, un verso estilísticamente lento y suave, se sitúa simétricamente en el tercer verso y en el

---

<sup>382</sup> Solo unos pocos poemas, escritos en eneasílabos, se salen de esta pauta. Se trata de «De pensión», «Nostalgia de la nada», «Una flor mustia», «Todo era justo», «Gata salvaje» y «Afán inútil».



antepenúltimo, en un contexto enfático, en el primer caso, y melódico, en el segundo. Resulta característico del pie sáfico el acento en primera sílaba y esa pausa de sentido que admite entre la quinta y la sexta sílabas («horas quemadas en un fuego antiguo», «no era consciente de su doble vida»), que le confiere al verso un carácter reposado. El verso sexto («Hoy pena por los suyos, no por él») es un caso especial. El acento antirrítmico de la primera sílaba, justo antes de una de las dos pausas del verso, rompe el equilibrio y la uniformidad típica del ritmo heroico. El verso melódico, en cambio, armónico y flexible, con sus tres acentos —en tercera, sexta y décima sílabas—, adquiere carácter conclusivo, de cierre. Contribuye a ello el hecho de que el ritmo aparezca en versos contiguos y en la parte final del poema, en una serie solo interrumpida por el sáfico del décimo verso, el único que separa los versos octavo y noveno («su galope arrolló a los que le amaban / con furor que no pudo dominar») de los dos últimos («Lamentar el pasado nada cambia: / ni el olvido ni el daño ni el rencor»). Obsérvese, además, la impecable simetría del cierre poemático, ese verso perfectamente trimembre, con el artículo «el» en el centro de las tres estructuras y la conjunción «ni» verificando su función catafórica sobre los sustantivos «olvido», «daño» y «rencor». La armonía del verso se asienta tanto en el equilibrio de la medición ( $4 + 3 + 4 = 11$ ), como en la disposición de los acentos (3-2-3) y en el conjunto de las unidades melódicas interiores (3). En el verso octavo («su galope arrolló a los que le amaban»), la dialefa que se produce entre la cuarta y la quinta sílabas, y entre la sexta y la séptima, convierte el endecasílabo en un tridecasílabo. En la canción, el cambio está propiciado por la flexibilización del verso y, principalmente, por la pausa que se introduce después de la cuarta sílaba. Los tres endecasílabos enfáticos, acentuados en la primera, tercera y décima sílabas, dominan en la primera parte del poema. Están en plena consonancia con la línea melódica, con la pausa de después de la segunda sílaba y con la ligera y rápida transición hacia el acento de la décima. Los tres versos heroicos, que llevan acentos en la segunda, sexta y décima sílabas, complementan la sensación general de equilibrio y uniformidad.

Tras «las horas quemadas» intuimos la recuperación de la nota autobiográfica. Las «imágenes de un tiempo que ahora él odia» nos remiten al recuerdo de un pasado marcado por dos polos opuestos, el de la euforia y el de la depresión. El tiempo, los tiempos, en singular y en plural, adoptan una dimensión presente. No sabemos si ese sueño con el que empieza el poema es una constatación, un sueño real, o si es en cambio la puerta a la poetización de una visión onírica. Me inclino más bien a pensar

que la función de esta primera palabra del poema es nominal, y no verbal —(Yo «sueño»)—, puesto que la tercera persona rige en todo momento el texto: «que ahora él odia», «no por él», «sus caídas», «su galope», «su doble vida».

La imagen del «pájaro negro» vuelve a ser, como ocurre en otras composiciones del autor, la imagen de un mal presagio, con esa referencia implícita que, en la poesía de Goytisolo, tiene siempre al águila de San Juan, icono del franquismo, y por extensión, a la trágica muerte de la madre asesinada. En los primeros cinco versos del poema solo hallamos dos formas verbales, de presente ambas y que se constituyen como núcleo de estructuras adjetivales secundarias. Estos verbos, «devuelves» y «odia», situados en una posición, a final de verso, rítmica y semánticamente preeminente, marcan un movimiento de acción y reacción. El sueño se identifica con los diversos elementos que actúan como parte de la imagen visionaria: el pájaro negro, que devuelve «las imágenes de un tiempo que ahora él odia»; y las «horas quemadas» en la memoria, en ese «fuego antiguo» en el que se recrean tanto los momentos de depresión («tiempos en una cueva igual que un topo») como los de euforia descontrolada («y otros como caballo desbocado»). La melodía del verso sáfico subraya los acentos de las palabras «tiempos», «cueva» y «topo», en el verso cuarto. La comparación con el «caballo desbocado» del verso quinto marca un claro contraste, puesto que el caballo, como en otros poemas del libro —«Era como ir hacia la muerte», sin ir más lejos, aunque con otro sentido allí—, se relaciona con la idea de libertad y empoderamiento personal. El ritmo del verso enfático acentúa, además, en este quinto verso, el matiz aportado por el pronombre «otros», que recoge anafóricamente la referencia temporal del verso anterior. Todos los versos de esta primera parte del texto son sintagmas nominales que, rítmicamente, se organizan en torno al primer acento, que recae siempre, excepto en el primer verso, sobre términos nucleares.<sup>383</sup> La canción contribuye a destacar aún más estas palabras («Sueños», «imágenes», «horas», «tiempos», «y otros»), todas ellas llanas y con el acento en primera sílaba, salvo «imágenes», que lo tiene en segunda sílaba y que es proparoxítona. Se acelera, en este último caso, el movimiento melódico, puesto que el ritmo de todo el verso se precipita después de la contención que ha supuesto la primera pausa, retardada por el efecto de la esdrújula.

El verso sexto, en el centro de la composición, marca el umbral entre la evocación

---

<sup>383</sup> El sintagma nominal del primer verso tiene como núcleo el nombre «pájaro», sobre el que recae, en este caso, un acento antirrítmico secundario.

y la concreción del recuerdo inicialmente evocado. En él, por efecto del acento antirrítmico, destaca el término «pena» que, mediante la relación catafórica con «suyos» y con «él», pone en consonancia la quiebra rítmica con el sentimiento de rotura personal que dimana del verso: «Hoy pena por los suyos, no por él». La parquedad verbal de la primera parte del poema se invierte en la segunda, donde hallamos hasta cinco pretéritos: tres indefinidos («angustiaron», «arrolló», «no pudo») y dos imperfectos («amaban» y «no era»). Los dos últimos versos recuperan, a modo de epílogo, el tiempo de presente. Los acentos principales se concentran en torno a las dos formas verbales del undécimo verso («Lamentar» y «cambia»), la segunda de ellas marcada por la negatividad del adverbio indefinido «nada», como otras ya lo habían estado en versos anteriores por la del adverbio «no»: «no pudo dominar», «no era consciente». El efecto se refuerza aún más en el último verso, donde el paralelismo sintáctico, con esas tres estructuras encabezadas por la conjunción copulativa «ni», establece la pauta trimembre. En las palabras «Olvido», «daño» y «rencor» —el primero y el último término semánticamente contrapuestos—, se concentra la mayor carga emotiva del verso, e incluso del poema, en esta composición marcadamente henchida de palabras negativamente connotadas. La última línea remata una estructura poemática perfectamente simétrica que pivota en torno a tres versos, el primero, el sexto y el undécimo; y en torno a tres conceptos capitales: «sueño», «pena» y «lamentar». En los dos bloques de cuatro versos que separan esas tres columnas, es donde se desarrolla el sueño de «Las horas quemadas».

## LOS HOMENAJES DE LA CÁTEDRA GOYTISOLO

Desde el 27 de febrero de 2002, la Universidad Autónoma de Barcelona acoge los fondos documentales de José Agustín Goytisolo, cedidos por su esposa, Asunción Carandell, y por su hija, Julia Goytisolo. Paralelamente, se crea la Cátedra José Agustín Goytisolo, dirigida por la profesora Carme Riera, con la misión de potenciar y difundir la obra del poeta catalán. Hasta la fecha, la música ha ocupado siempre un papel destacado en los congresos organizados por la Cátedra. Ya el segundo simposio, celebrado en octubre de 2004 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Autónoma, se tituló «José Agustín Goytisolo: Poesía y música». En él actuaron el Coro de la UAB, que, bajo la dirección de Poire Vallvé, interpretó «Palabras para Julia», y Paco Ibáñez, que le puso el broche final al congreso cantando «El lobito bueno» junto a un

auditorio repleto de estudiantes.

A finales del año siguiente, concretamente el 26 de marzo de 2005, en el marco del III Congreso Internacional sobre José Agustín Goytisolo, se realiza la grabación de un disco que lleva por título *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*.<sup>384</sup> El álbum, registrado en el Centro Cultural y Ocupacional de Cambrils, se publica, conjuntamente con el libro que recoge las ponencias del congreso, en 2007.<sup>385</sup> En él participaron Goliardos, con seis de las canciones incluidas en su álbum *Mala cabeza* («Yo quise», «El lobito bueno», «Al otro lado del espejo», «Soldado», «Mala cabeza» y «El pájaro bobo»), además de algunos temas populares («La tarara», «Petenera» y «Marieta») y un poema de A. Machado («Yo voy soñando caminos») y otro de Blas de Otero («Campo de amores»); el Coro Latinoamericano de Reus «Voces de la Tierra», con una interpretación del poema de Rafael Alberti «La paloma» y de «Palabras para Julia», en un arreglo para coro; y Luis Felipe Alegre, que recitó el poema de Goytisolo «Precisamente entonces» junto a otros de Ángel González («Glosas a Heráclito»), Blas de Otero («El verso se hizo hombre»), Pablo Armando Fernández («Arte poética») y Jaime Gil («Apología y petición»).

De entre las canciones presentadas por Goliardos en este nuevo recital de homenaje a Goytisolo, hay una que presenta cambios significativos en la estructura con respecto a la grabación de 1994; nos estamos refiriendo a «El pájaro bobo»:<sup>386</sup>

Ya está el pájaro bobo  
puesto en la esquina.  
Ya está el pájaro bobo  
puesto en la esquina.  
Y esperando a que salga  
y esperando a que salga  
la golondrina  
rondín rondando  
caminé caminando  
la golondrina.  
  
La golondrina llega  
rasgando el aire.  
La golondrina llega

---

<sup>384</sup> VV. AA. *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*, Ajuntament de Cambrils, 2007.

<sup>385</sup> VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).

<sup>386</sup> En el resto de las canciones los cambios son menores. En «El lobito bueno», por ejemplo, el texto completo solo se canta una vez y el último verso del poema se repite, a modo de coda, en seis ocasiones. «Mala cabeza» pasa a ser un poema íntegramente cantado, y las partes recitadas en el disco por García Mateos, la primera y la última estrofa, constituyen aquí un mero marco de la canción. En esta nueva versión se trueca, además, el orden de la segunda y tercera estrofas. Para una comparativa con los textos del álbum, véanse las piezas XVII a XXVII.

rasgando el aire.  
Da vueltas de cuchillo  
da vueltas de cuchillo  
sin fatigarse  
rondín rondando  
caminé caminando  
sin fatigarse.

Por la esquina en que estabas  
pájaro bobo.  
Por la esquina en que estabas  
pájaro bobo.  
Y ella pio cien veces  
y ella pio cien veces  
tú como sordo  
rondín rondando  
caminé caminando  
tú como sordo.

Ya no hay pájaro bobo:  
dejó la esquina.  
Ya no hay pájaro bobo:  
dejó la esquina.  
Sin ver que se burlaba  
sin ver que se burlaba  
la golondrina  
rondín rondando  
caminé caminando  
la golondrina  
rondín rondando  
caminé caminando  
la golondrina.

En el texto de esta nueva versión, la estructura de la canción se adapta a la división en cuatro estrofas del poema. Se repiten los dos primeros versos, por un lado, y el tercero, por otro, y se mantiene el estribillo, que se cierra siempre con la repetición del último verso de la estrofa. El ritornelo de origen popular «rondín rondando / caminé caminando», que el grupo recupera de una de las muchas versiones de la canción tradicional, tiene aquí mucha menos presencia. En este sentido, la nueva versión se aparta de las diferentes interpretaciones populares de la canción, en las que la presencia recurrente del estribillo es, ciertamente, uno de los aspectos más característicos de la tonada.

En el IV Congreso Internacional dedicado al poeta y celebrado en la Universidad de Oviedo entre los días 10 y 14 de marzo de 2008, la música jugó de nuevo un papel destacado. Al final del primer día de sesiones tuvo lugar, en la Galería Vértice, un recital–concierto para dos poetas y trío, titulado «Palabra de Jazz». La lectura de poemas fue a cargo de Joan Margarit y Pere Rovira, que estuvieron acompañados por

Perico Sabeat al saxo, Xavier Monge al piano, y por Rai Ferrer al contrabajo. La conferencia que abrió las sesiones del día 13 fue a cargo del escritor y musicólogo Antonio Gallego, que la dedicó a «La música en los poetas del 50», y estuvo acompañada por una mesa redonda en la que Lina Rodríguez Cacho y Rafael Núñez Ramos hablaron también de «Música y poesía». La clausura tuvo lugar en el Teatro Filarmónica, donde actuaron Paco Ibáñez y Goliardos. A finales de marzo del año siguiente, en conmemoración esta vez del décimo aniversario de la muerte del poeta, se celebra una mesa redonda, moderada por el profesor Antoni Rossell, en la que participaron Ramón García Mateos, en representación de Goliardos, Petri Jiménez y Carlos Quesada, como miembros del Grupo de Teatro Lauta, y la cantautora Rosa León.

El último congreso organizado por la Cátedra José Agustín Goytisolo, que tuvo lugar los días 14, 15 y 16 de octubre de 2019, se presentó con el título «La relación entre música y poesía». Las tres jornadas, que conmemoraban el vigésimo aniversario de la muerte del poeta, supusieron también un reconocimiento a los más de diecisiete años de Carme Riera al frente de la Cátedra, en su último congreso como directora de la institución. Junto a las ponencias plenarias y comunicaciones, se programaron dos conciertos y un documental de temática musical. La primera actuación, la de Goliardos, que debía cerrar la jornada inaugural, no se llegó a celebrar. La difícil situación política y social del momento en Cataluña, coincidiendo con la sentencia del «procés», obligó a la organización a suspender el acto. Como colofón de la segunda jornada, se proyectó un documental del grupo Cangrejos, que presentaba ese mismo día su nuevo disco, titulado *Cuando todo suceda* y dedicado íntegramente a Goytisolo. En la jornada de clausura, Paco Ibáñez interpretó «El lobito bueno», «Palabras para Julia» y «Me lo decía mi abuelito», y el congreso se cerró con la actuación de Tasio Miranda, que tocó algunas de sus canciones compuestas a partir de los textos de Goytisolo. Los trabajos de Miranda y Cangrejos dan buena cuenta del interés que en la actualidad sigue despertando, entre músicos y compositores de diversas generaciones y estilos, la poesía de Goytisolo. A ellos nos dedicaremos en las próximas páginas.

#### TASIO MIRANDA CANTA A JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

Tasio Miranda es el cantautor que un mayor número de poemas ha musicalizado

de Goytisolo. Su ingente trabajo a partir de los textos de un buen número de poetas españoles de todos los tiempos es encomiable. De entre las más de setecientas canciones compuestas por Miranda, unas cuarenta son de Goytisolo; aunque, de todas ellas, solo algunas han sido registradas:<sup>387</sup> «Nana de la adúltera», «Non non», «Soldado sí», «Amiga», «Por aquellos montes», «Ya se está poniendo el sol», «Caridad por tus ojos», «A la pata coja», «Se salió el gato», «Muchacha dame posada», «Tiende el capote ovejero», «No quieras hablarme», «No sé que te pasa», «La flor de jara» y «Bonita fea». Las dos últimas se corresponden con los poemas «LXIV» y «LIV» de *Los pasos del cazador*. Se trata de dos canciones breves en las que la estructura de la pieza se ajusta a las dimensiones del verso, manteniéndose viva la delicada sencillez de los poemas.

### LIII

#### LA FLOR DE JARA

Tasio Miranda

«La flor de jara» está interpretada a dúo con Puri Santamaría, ambos acompañados por la guitarra de Ricardo Urrutia y por la del propio Miranda, que toca en todos los temas.<sup>388</sup> La canción, compuesta en un ágil compás de dos por cuatro, reproduce la misma secuencia en las tres secciones del poema, que mantienen invariablemente la combinación de cuarteta y pareado del texto original. Sí se modifica, sin embargo, el metro en algunos versos; a saber: en los tres que abren las cuartetos, donde se repite por tres veces, en lugar de dos, el color «blanco», «verde» y «negro»; y en el segundo verso de los estribillos, que pasa del «más le valiera dormir» del poema, al «más le valiera haberse echado a dormir». El primero de los dos cambios, que le suma dos sílabas al verso, apenas si se percibe desde un punto de vista rítmico: el comienzo de los grupos estróficos es siempre en anacrusa y el ritmo en el verso se comprime y se ajusta perfectamente a la corchera, creándose un

---

<sup>387</sup> Aunque nunca editadas en disco. Como el propio Miranda me explica, en conversación del 19 de octubre de 2018, rehúye la exposición pública de su obra en internet, y tampoco acostumbra a editar sus canciones. Ninguna de las de Goytisolo lo está y solo ocho, de las quince canciones de la lista, han sido grabadas en maqueta. Las que yo manejo me fueron facilitadas por el propio Miranda, salvo las dos primeras que comentaré, cedidas por Asunción Carandell.

<sup>388</sup> El poema ya había sido musicalizado en 2003 por Salva Jiménez con el título «Los momentos de la perdiz» (pieza XLII).

hermoso contrapunto con la cadencia sincopada de los tres versos restantes de la cuarteta. El acento de mayor intensidad sigue manteniéndose, además, en la tercera sílaba del verso. La segunda de las modificaciones deshace la regularidad octosilábica en los pareados, formados en la canción por un octosílabo y un dodecasílabo. Este último verso, de armónica simetría —óoo óo óo óoo ó[o]—, remata el estribillo con su elasticidad fluyente: en la parte central, la cadena de sinalefas («más le va–lie–ra–ber–se–cha–doa dormir») precipita la frase hacia las últimas dos sílabas, donde, como al principio, la cadencia de nuevo se retiene.

Hallamos, además, otros cambios que tienen una menor incidencia en el texto: como la supresión de la preposición al inicio del decimosexto verso del poema («a la perdiz muerta»); o la conversión, en el décimo verso («la perdiz va herida»), del adjetivo «herida» en perífrasis verbal, sin variación del metro, en este caso, por efecto de la sinalefa. En el primer caso, la eliminación de la primera sílaba desplaza el acento inicial hacia la tercera, manteniéndose el esquema rítmico de los versos precedentes. La cesura introducida tras la tercera sílaba del pentasílabo resultante («la perdiz | muerta»), coincidiendo con palabra aguda, mantiene así la cadencia hexasilábica en el verso:

En lo blanco blanco blanco  
de la flor de jara  
sobre los jarales  
la perdiz escapa.

Cantó al alba la perdiz  
más le valiera haberse echado a dormir.

En lo verde verde verde  
de la verde encina  
por los encinares  
la perdiz va herida.

Cantó al alba la perdiz  
más le valiera haberse echado a dormir.

En lo negro negro negro  
de la negra estepa  
hallarán los perros  
la perdiz muerta.

Cantó al alba la perdiz  
más le valiera haberse echado a dormir.



## LIV

### BONITA FEA Tasio Miranda

En «Bonita fea», poema «LIV» de *Los pasos del cazador*, el cantautor se acompaña de la guitarra, el bajo, y de instrumentos de pequeña percusión en las partes dinámicamente altas de la canción: pandereta en el puente («Eeee Eeee Eeee Ee») y *shaker* en los contratiempos del compás de la segunda sección. El poema es una alabanza a la belleza de las morenas, un motivo con hondo raigambre en la lírica popular:

Porque tienes la piel negra  
te dicen fea.

Y tú dando explicaciones  
bonita fea.

Que así te volviera el sol  
y antes no eras.

Que tú naciste muy blanca  
y el aire quema.

Eeee Eeee Eeee Ee  
Eeee Eeee Eeee Ee

No te sigas disculpando  
bonita fea.

Porque hay pueblos donde las diosas  
también son negras.

Más que tú fea bonita  
bonita y negra.

Porque tienes la piel negra  
te dicen fea.

Eeee Eeee Eeee Ee  
Eeee Eeee Eeee Ee

Eeee Eeee Eeee Ee  
Eeee Eeee Eeee Ee.

Canción de gran belleza que se ajusta perfectamente al tono de un texto que, como todos los del libro, se ha forjado en los moldes de la lírica popular. El ritmo del pareado se adapta al compás de 12 por 8, en series de dos compases. Los acentos fuertes —los del primer tiempo— coinciden con la tercera sílaba del primer verso (octosílabo) y con la cuarta sílaba —o acento obligatorio— del segundo (pentasílabo).

Ello conlleva desplazamientos importantes de algunos acentos a posiciones secundarias: en «Que así te volviera el sol», donde la tercera sílaba coincide con el pronombre «te»; y en «Que tu naciste muy blanca», donde el acento principal se sitúa sobre la primera sílaba de «naciste». La melodía comienza, por tanto, en anacrusa, con la particularidad además de que la mayor parte de los acentos rítmicos del poema se ajustan a los tiempos del compás. Los siete pareados se dividen en dos partes de cuatro dísticos cada una, fruto de la repetición de los primeros dos versos al final de la composición. Melódicamente, cada una de estas dos partes se organiza, asimismo, en dos secuencias de cuatro versos cada una. La alternancia de octosílabos y pentasílabos le da elasticidad al poema. El ritmo se apoya en la asonancia *é-a* de los versos pares. Recuperemos las siete estrofas del poema:

Porque tienes la piel negra  
te dicen fea.

Y tú dando explicaciones  
bonita fea.

Que así te volviera el sol  
y antes no lo eras.

Que tú naciste muy blanca  
y el aire quema.

No te sigas disculpando  
bonita fea.

Hay pueblos donde las diosas  
también son negras.

Más que tú fea bonita  
bonita y negra.

La modificación del undécimo verso, con la conjunción causal al inicio («Porque hay pueblos donde las diosas»), convierte el octosílabo en un eneasílabo mixto b), acentuado en tercera y octava sílabas. La supresión, en cambio, del pronombre «lo», en el verso sexto («y antes no *lo* eras»), no tiene la menor afectación rítmica, ya que se produce hiato entre el adverbio de negación y el verbo. En el primer caso, la adición de la conjunción «porque» crea un efecto anafórico con respecto al último pareado. Lo mismo se constata ya en la primera parte del poema, con la conjunción «que» al inicio del tercer y el cuarto grupo estrófico. En estos versos iniciales, «el sujeto poético recoge dos de las excusas que más veces ofrecen las morenitas de la

canción lírica tradicional: la culpa es del sol o del aire». <sup>389</sup>

Como ya se constata en el título, la composición se estructura en torno a un procedimiento de oposición; el que se produce entre los adjetivos «bonita» y «fea». Hasta cuatro veces aparece en el poema cada uno de ellos, y hasta en cinco ocasiones «fea» en la canción, por la repetición de la primera estrofa al final. Semánticamente asociado a él, el sustantivo «negra/s», que colma la rima en los versos pares de los dos últimos pareados, después de haber establecido ya, en el primer verso, la asonancia que ha de encauzar el resto de la composición: «Porque tienes la piel *negra* / te dicen *fea*». La reiteración de esta estrofa, en la pieza de Miranda, no hace sino incidir aún más en la rima. Con el adjetivo «bonita» se vinculan los sentidos de las palabras «sol», «blanca» y «diosas», que terminan de tejer esa red de oposiciones en la que se sustenta el ritmo semántico. <sup>390</sup> La inversión del orden «bonita fea», que pasa a ser en el penúltimo verso «fea bonita», supone el triunfo de la belleza y la confirmación, en el verso de cierre, de que los dos términos de la oposición, «bonita y negra», no tienen por qué no ser complementarios. *De facto*, en la anadiplosis «Más que tú fea *bonita* / *bonita* y negra», se deshace definitivamente dicha oposición.

En la canción de Miranda, la melodía tiende a introducir una cesura en el primer verso del pareado, de modo que el octosílabo —o el eneasílabo en el caso de la sexta estrofa— queda dividido por una breve pausa, después de la cuarta sílaba normalmente: «Porque tienes | la piel negra», «Y tú dandoex | plicaciones», «No te sigas | disculpando», «Porque hay pueblos | donde las diosas». En este último verso de nueve sílabas, el segundo hemistiquio es pentasilábico. Y lo mismo ocurre con los versos cuya tercera sílaba coincide con palabra aguda, el verso séptimo inclusive: «Que así te | volviera el sol», «Más que tú | fea bonita», «Que tú na | ciste muy blanca». En estos casos, la pausa después de la primera cláusula se prolonga y el verso es como si ganara con ello una sílaba. La melodía uniformiza en este sentido el ritmo, puesto que se diluye prácticamente la transición de un verso a otro. La canción fluye, por tanto, en esa cadencia continuada que fija sus tres sólidos anclajes en los acentos rítmicos de una estructura trimembre, edificada en las cláusulas de 4 y 5 sílabas: «Porque tienes | la piel negra / te dicen fea. / Y tú dandoex | plicaciones /

---

<sup>389</sup> Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., p. 121.

<sup>390</sup> Vid. Mónica Mansour, «Estructuralismo y semiótica como instrumentos de la crítica. Un poema de Jaime Sabines», *El escritor hispanoamericano frente a sus críticos*, Toulouse, 1983, reprod. como «Estructuras rítmicas y ritmo semántico en la poesía (Un poema de Jaime Sabines)», *Texto Crítico*, núm. 29, Salapa, Veracruz, mayo-agosto de 1984, pp. 159-172.

bonita fea. / Que así te | volviera el sol / y antes no eras. / Que tú na | ciste muy blanca / y el aire quema...».

## LV

### CARIDAD POR TUS OJOS

Tasio Miranda

«Caridad por tus ojos» es el título con el que Tasio Miranda presenta el poema «XL» de *Los pasos del cazador*. El texto es uno de los musicalizados también por Juan Matute Cárdenas.<sup>391</sup> En este caso, Miranda interpreta la canción a dúo y acompañado a la guitarra por Ricardo Urrutia, que contrapuntea la melodía de la voz a lo largo de todo el tema. La reposada cadencia del pandero, en combinación con el arpegio de la guitarra, le confiere a esta pieza, escrita en compás ternario, un carácter genuinamente tradicional. Los primeros dos bloques estróficos se repiten al final de la composición, en unos versos que alternan con mesurada proporcionalidad el ritmo del heptasílabo, el pentasílabo y el trisílabo:

Caridad por tus ojos  
mujer serrana  
he de ir al otro lado  
chiquita  
antes del alba.

Pásame la frontera  
que terminar no quiero  
de esta manera.

Llévame hasta la raya  
tú que te apiadas  
pues me hirieron los guardias  
bonita  
por unas sacas.

Pásame compañera  
que no quiero morirme  
de esta manera.

Caridad por tus ojos  
mujer serrana  
he de ir al otro lado  
chiquita  
antes del alba.

Pásame la frontera

---

<sup>391</sup> Véase la pieza LXXXI.

que terminar no quiero  
de esta manera.

Como apunta Carme Riera, el poema está emparentado con las serranillas medievales, especialmente con una de las publicadas en el *Cancionero musical de Palacio*:

Pasáisme ahora, allá, serrana  
que no me muera yo en esta montaña.

Pasáisme ahora allende el río  
que estoy triste, malherido.  
Que no muera yo en esta montaña.<sup>392</sup>

En la cancioncilla tradicional, el sujeto lírico solicita la ayuda de la serrana para pasar el río. Su herida tal vez solo sea una herida de amor, y de ahí su tristeza. En el poema de Goytisolo, en cambio, el sujeto poético, que se dedica al contrabando y que por ello desea cruzar la frontera, sufre una herida física, ocasionada por las armas de los guardias. La repetición de la primera estrofa al final de la canción le da circularidad al poema y agudiza la recursividad que el texto ya posee por mor del estribillo. Los diferentes apelativos con los que se exhorta a la «mujer serrana» («chiquita», «bonita», «compañera»), incluido el del décimo verso («tú que te apiadas»), constituyen un intento de acercamiento que resulta indisociable del ruego en sí mismo, de esa «caridad» humana que el yo poético le implora a la serrana.

Las dos secciones del poema presentan una estructura métrica regular, con una combinación de versos de 7, 5, 7, 3 y 5 sílabas para las estrofas y de 7, 7 y 5 sílabas para los estribillos. Predomina la asonancia en *á-a* en las quintillas, especialmente en la segunda, donde solo queda suelto el trisílabo («bonita»), que mantiene por su lado la consonancia con el trisílabo precedente («chiquita»). En la primera estrofa, riman el segundo («mujer serrana») con el quinto verso («antes del alba») y, en los estribillos, el primero («Pásame la frontera», «Pásame compañera») con el tercero («de esta manera»), quedando suelto siempre el segundo («que terminar no quiero, «que no quiero morirme»). Se han invertido, en este último caso, los elementos de la proposición, evitándose así la solución octosilábica, con final oxítono, que el orden sintáctico natural de la frase hubiese creado en el séptimo verso: *que no quiero terminar*. Obsérvese la absoluta regularidad de versos llanos en el poema, con

---

<sup>392</sup> Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., pp. 122-123.

señalado predominio de los ritmos dactílicos: se evidencian mayoritariamente —solo los versos 2 («mujer serrana») y 13 («por unas sacas») son trocaicos— en el pentasílabo, con acentos en primera y cuarta sílabas («antes del alba», «de esta manera», «tú que te apiadas»); y lo mismo sucede en el heptasílabo, acentuado en tercera y sexta sílabas («Caridad por tus ojos», «Llévame hasta la raya», «pues me hirieron los guardias», «que no quiero morirme»). Ello comporta, por asimilación, algún que otro movimiento en los acentos rítmicos del verso: se constata en los únicos dos heptasílabos mixtos del poema («Pásame la frontera» y «Pásame compañera») y en uno de los dos trocaicos («he de ir al otro lado»), donde el primer acento se sitúa invariablemente en la tercera sílaba, coincidiendo con unidades de contenido gramatical. Solo el verso séptimo («que terminar no quiero») conserva, excepcionalmente, su naturaleza trocaica.

## LVI

### MUCHACHA DAME POSADA Tasio Miranda

Con «Muchacha dame posada», poema «L» de *Los pasos del cazador*, Tasio Miranda acude a un texto que ya habían musicalizado anteriormente Goliardos y Javier Alcibar,<sup>393</sup> y lo hace componiendo una bellísima canción en la que, como en las anteriores, el estribillo —cantado aquí a dúo con Santamaría y que contrasta, por tanto, con las cuartetos, donde Miranda canta solo— se constituye en cumbre climática de la canción. El *continuum* de la guitarra, creado sobre un arpeggio de semicorcheas, sustenta esa lenta transitoriedad, contenida con tiento, sobre la que se erige la alzada:

Muchacha dame posada  
por Dios o por el dinero.  
Hoy mi hombre no está aquí  
y darte posada no puedo.

Toque el alba quedo quedo  
que yo no necesito desvelo.

Toque el alba quedo quedo  
que yo no necesito desvelo.

---

<sup>393</sup> Véanse las piezas XXV y LXXXIX, respectivamente.

Entre que quiso y no quiso  
ya me entraba yo en el huerto  
ella me pasó a la casa  
y después no lo recuerdo.

Toque el alba quedo quedo  
que yo no necesito desvelo.

Toque el alba quedo quedo  
que yo no necesito desvelo.

Y otras veces de camino  
crucé por Almendralejo  
y siempre me abrió la chica  
su casa y su hermoso huerto.

Toque el alba quedo quedo  
que yo no necesito desvelo.

Toque el alba quedo quedo  
que yo no necesito desvelo.

En la canción se conserva íntegra la estructura del poema. Solo se repiten los estribillos, en los que se introduce la conjunción y el pronombre al inicio del segundo verso («que yo»), que pasa de ser octosílabo —dactílico en este caso— a convertirse en un decasílabo mixto, acentuado en segunda, sexta y novena sílabas. La adición conlleva la división del verso en las tres secuencias que forman la línea melódica («que yo | no necesito | desvelo»), equivalente cada una de ellas a un compás. Se dilata por tanto la cadencia armónica en los estribillos, que pasan a marcar un contrapunto de reposo con respecto al avance poemático de la acción en las cuartetas. También implica un cambio de metro la inclusión del pronombre enclítico de segunda persona en el verso cuarto («y *darte* posada no puedo»), que transforma el octosílabo mixto a), con los acentos en segunda, cuarta y séptima sílaba, en un eneasílabo dactílico, acentuado en segunda, quinta y octava sílabas. El verso adquiere así un carácter enfático que antes no tenía. Por último, Miranda añade la conjunción copulativa al inicio del verso decimoséptimo («Y otras veces de camino»), esta vez sin consecuencias rítmicas, por formar sinalefa con la primera sílaba del adjetivo.

El octosílabo, mucho más ágil en las estrofas que en el estribillo, donde se introduce una cesura que divide el verso en dos quebrados («Toque el alba | quedo quedo»), es mayoritariamente trocaico. La primera estrofa el ritmo predominante es, no obstante, el del mixto a). Solo el tercer verso («Hoy mi hombre no está aquí») es trocaico. Al contrario que en la segunda estrofa, donde solo el primer verso es dactílico («Entre que quiso y no quiso»), mientras que los otros tres son trocaicos. En

la última cuarteta, el segundo verso («crucé por Almendralejo») se imbuje del «trocaísmo» del verso anterior y desplaza el primer acento rítmico de la segunda a la tercera sílaba. Los restantes dos versos, acentuados en segunda, quinta y séptima sílabas, laten al ritmo del tipo mixto b). La práctica ausencia de encabalgamientos y pausas internas contribuye, sin duda, a dinamizar la fluencia rítmica del verso.

El estribillo reproduce la asonancia en *é-a* de la estrofa, circunscrita a los versos pares. La repetición del adjetivo «quedo», reduplica además el efecto rítmico de la rima. El poema propende, asimismo, a la parataxis, lo cual redundará en algunas construcciones reiterativas: «por Dios o por el dinero», «Entre que quiso y no quiso», «su casa y su hermoso huerto». Aunque tradicionalmente se ha asociado la prevalencia de este tipo de procedimiento sintáctico a los discursos coloquiales, estudios más recientes lo desmienten.<sup>394</sup> Las estructuras coordinantes se extienden hasta la parte final de las tres cuartetas, contribuyéndose a crear una cadencia estrófica continuada: «Hoy mi hombre no está aquí / y dar posada no puedo», «ella me pasó a la casa / y después no lo recuerdo», «crucé por Almendralejo / y siempre me abrió la chica / su casa y su hermoso cuerpo».

Finalmente hay que advertir que la alternancia de voces que se desarrolla en la primera cuarteta no constituye un diálogo de naturaleza teatral, sino que, partiendo de la fuente tradicional, reproduce una plática propia de los juegos populares.

## LVII

### NO SÉ QUÉ TE PASA

Tasio Miranda

El poema «LXXVI» de *Los pasos del cazador* ya había sido musicalizado en su día por Goliardos. Con el título «La Chana» lo presenta el grupo de Cambrils en su disco de homenaje a Goytisolo.<sup>395</sup> Recordemos que el texto bebe de una canción tradicional oída por el poeta en tierras salmantinas. Miranda titula la pieza con el primer verso del poema: «No sé qué te pasa». Su canción se ciñe al texto original; son pocas las variaciones: la repetición del mote al principio de los ritornelos («Ay Chana Chana») y la adición de la conjunción «que» en los segundos versos de todos los

<sup>394</sup> Vid. Robert Hesselbach, «Sobre la complejidad sintáctica del español coloquial: teoría y empirismo», *Vox Romanica*, 73, 2014, pp. 83-100.

<sup>395</sup> Véase la pieza XXVII.



grupos estróficos, salvo en el del último estribillo, que, como en el poema, empieza con la conjunción adversativa «pero». En las cuartetos, donde se repiten invariablemente el primer y el tercer verso, son fundamentales los apoyos rítmicos que ofrece la rima asonante en los versos pares. En los estribillos, la asonancia entre el primer y el tercer verso recoge la rima en *á-a* del verso de inicio:

No sé qué te pasa  
que tienes mal talante  
¿o serán los tratos  
que te da tu amante?

¡Ay Chana Chana  
que cuánto te gustan  
las avellanas!

No sé qué te pasa  
que tienes mal color  
¿o serán los tratos  
que te da tu amor?

¡Ay Chana Chana  
que cuánto te gustan  
las avellanas!

No sé qué te pasa  
que parece un castigo  
¿o serán los tratos  
que te da tu amigo?

¡Ay Chana Chana  
pero cuánto te gustan  
las avellanas!

El ritmo ternario le da a la pieza, cantada a dos voces, un carácter *danzabile*.<sup>396</sup> La adaptación del ritmo versal a este tipo de cadencia se ha resuelto de diferente modo en las cuartetos que en el estribillo. En las primeras, tiende a dividirse el verso en dos: se introduce una cesura tras la segunda sílaba del primer verso («No sé | qué te pasa»); tras la tercera sílaba del segundo verso («que tienes | mal talante/color») —o tras la cuarta, en la última estrofa («que parece | un castigo») —; tras la tercera sílaba del tercer verso («¿o serán | los tratos»); y tras la tercera sílaba, también, del cuarto y último verso («que te da | tu amante/amor/amigo»). En la breve pausa introducida después de la interjección del primer verso del estribillo («¡Ay | Chana Chana»), se inicia, rítmicamente, la transición hacia el ritmo más fluyente de los otros dos. Se ha

---

<sup>396</sup> Como suele pasar en este género de canciones —en «El pájaro bobo» de Goliardos, sin ir más lejos—, los acentos rítmicos del verso coinciden con el tiempo fuerte del compás (el primer tiempo, en este caso). Sucede en todos los casos, salvo al inicio de las cuartetos («No sé qué te pasa»), donde el primer tiempo y la primera sílaba coinciden.

producido, por tanto, una reestructuración métrica del texto. En el poema, se mantenía la regularidad hexasilábica en las cuartetos y, en los estribillos, el verso, más corto, combinaba el trisílabo con el pentasílabo, excepto en el último tercerillo, donde también aparecía intercalado el heptasílabo:

No sé qué te pasa  
tienes mal talante  
¿o serán los tratos  
que te da tu amante?

¡Ay Chana  
cuánto te gustan  
las avellanas!

No sé qué te pasa  
tienes mal color  
¿o serán los tratos  
que te da tu amor?

¡Ay Chana  
cuánto te gustan  
las avellanas!

No sé qué te pasa  
parece un castigo  
¿o serán los tratos  
que te da tu amigo?

¡Ay Chana  
pero cuánto te gustan  
las avellanas!

En la canción, en cambio, el ritmo del heptasílabo, trocaico en las dos primeras estrofas y dactílico en la tercera, introduce una nota discordante también en las cuartetos. En los dos primeros estribillos, se recupera el metro hexasilábico, de tipo dactílico (acentuado en segunda y quinta sílabas), para el segundo verso; y el trisílabo (¡Ay Chana) da lugar a un pentasílabo («¡Ay Chana Chana»), igualmente dactílico (acentuado en primera y cuarta sílabas), como el del tercer verso («las avellanas!»).

## LVIII

### POR AQUELLOS MONTES Tasio Miranda

«Por aquellos montes» es el poema que abre *Los pasos del cazador*. Miranda acude al primer verso de la composición para ponerle título a la pieza. Con el florecer

primaveral del amor, la naturaleza se convierte en un marco idílico para el esparcimiento y el juego erótico. El referente cinegético vuelve a ser clave en el poema, entretelado con la tradición topística del *locus amoenus*: el brotar del agua, el color del monte, los deleitosos prados, que predisponen a la invitación amorosa.<sup>397</sup> La disposición del texto es la misma que en las últimas canciones que hemos venido viendo, tres bloques estróficos, donde se repite el primer verso, acompañados por un estribillo que se erige en cénit de la composición. La estructura se sustenta rítmicamente en la rima asonante aguda –í de los versos pares, coincidente, en la primera y en la última estrofa, con la del estribillo y claramente contrastada con la estrofa central, asonantada en –ó. Las guitarras comparten el acompañamiento con el pandero, instrumento de inventiva popular que, sobre el ritmo ternario, construye aquí, con acompasado tesón, un patrón de medievales remembranzas. El tema está cantado a dúo por Miranda y Santamaría.

La modificación más destacable, con respecto al texto original, la encontramos en el estribillo («Y palomas mil»), en donde la conjunción de inicio ha sido sustituida por la primera persona del indefinido del verbo «ver» («Vi palomas mil»). El cambio no varía el ritmo trocaico del hexasílabo, que mantiene igualmente los acentos en las sílabas impares, pero sí supone una anticipación de la voz lírica, que en el poema no aparece hasta la última estrofa. También se introducen cambios en el tercer verso de la cuarteta final («tú irás por la caza»), por la sustitución de la preposición que representa al complemento de régimen («tú irás de caza»). El hiato que se produce entre la primera y la segunda sílaba mantiene, en este verso, el metro hexasílabo, aunque se altera la cláusula rítmica, que pasa de ser dactílica a trocaica. La modificación deshace, además, el paralelismo que se establece en el poema, con último verso, por la repetición de la preposición «por»: «tú irás por la caza / y yo iré por ti». El estribillo, en el registro agudo, resuena en la canción como un vivo clamor lanzado al aire:

Por aquellos montes  
de tan mal subir

---

<sup>397</sup> En este sentido, Carme Riera apunta diversos referentes que se entrecruzan en el poema: *Hay veneo y jazmín en tu tinta*, op. cit., pp. 135-136. Margarita Freixas contrasta, asimismo, las versiones de los diferentes borradores del texto, conservados en el Fondo José Agustín Goytisolo, con la versión impresa: en «"Un conejo dos conejos / tres conejos con el alba", la canción popular y el itinerario en *Los pasos del cazador*», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación*, *Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 105-130.

brotan siempre el agua  
corre desde abril.

Vi palomas mil.  
Vi palomas mil.

Por aquellos montes  
llenos de color  
y sobre sus prados  
bueno es el amor.

Vi palomas mil.  
Vi palomas mil.

Por aquellos montes  
yo te invito a ir:  
tú irás de caza  
y yo iré por ti.

Vi palomas mil.  
Vi palomas mil.

Bellísima melodía que adapta uniformemente el ritmo a la pauta trocaica del hexasílabo. El acento de la primera sílaba, brevísimo, es siempre secundario. Incluso en el estribillo («Vi palomas mil»), donde el primer acento recae sobre el verbo, los apoyos rítmicos siguen estando en la tercera y la quinta sílabas. En las cuartetas, la pauta armónica resigue la estructura del pareado, de manera que el primer verso se relaciona con el tercero, y el segundo con el cuarto. Ello contribuye a subrayar un aspecto fundamental de la arquitectura rítmica del poema: la regular alternancia entre versos paroxítonos y oxítonos; estos últimos, rimados. En la estrofa central es donde el ritmo versal más cambios sufre: en el segundo verso («llenos de color»), el primer acento rítmico recae sobre la preposición «de»; en el tercer verso («y sobre sus prados»), el único de naturaleza dactílica, lo hace sobre la segunda sílaba de la preposición «sobre»; y en el cuarto verso («bueno es el amor»), sobre el artículo «el». En la última cuarteta, el ritmo se afirma en la triple repetición del verbo *ir* («yo te invito a *ir*: / tú *irás* de caza / y yo *iré* por ti»), con esa cadencia marcada por el cambio de emplazamiento del verbo —siempre acentuado oxítono—, desde la quinta sílaba a la tercera.

## LIX

### TIENDE EL CAPOTE OVEJERO

Tasio Miranda

«Tiende el capote ovejero» es el título con el que Tasio Miranda presenta esta canción de corte infantil, compuesta sobre el poema «LX» de *Los pasos del cazador*. Los diez versos del texto se han sometido a una importante reestructuración. En primer lugar, Miranda distribuye el poema en grupos estróficos de ocho versos. Los tres pareados que ocupan el centro de la composición —segundo, tercero y cuarto— se repiten en todas las secciones, una vez después del primer dístico y la otra después del quinto. A continuación, la estructura entera se canta por dos veces, construyéndose un texto cíclico y recurrente. Con todo, solo un verso, el segundo, se va intercambiando en las sucesivas repeticiones del poema. La canción finaliza con una coda en la que Miranda reproduce, sobre el arpegio de guitarra del tema, el sonido de diversos animales de granja:

Tiende el capote ovejero  
porque me gusta estar dentro.

El capote mejor  
que colchón de lana.

Y el cielo mejor  
que techo en posada.

Y el dormir que se quede  
mejor para mañana.

Tiende el capote ovejero  
y vente conmigo adentro.

El capote mejor  
que colchón de lana.

Y el cielo mejor  
que techo en posada.

Y el dormir que se quede  
mejor para mañana.

Tiende el capote ovejero  
porque me gusta estar dentro.

El capote mejor  
que colchón de lana.

Y el cielo mejor  
que techo en posada.

Y el dormir que se quede

mejor para mañana.  
Tiende el capote ovejero  
y vente conmigo adentro.  
El capote mejor  
que colchón de lana.  
Y el cielo mejor  
que techo en posada.  
Y el dormir que se quede  
mejor para mañana,  
mejor para mañana.

Miranda reestructura el verso en los tres pareados centrales. La cadencia octosilábica queda reservada al primer pareado de cada serie, mientras que el resto de versos oscilan entre las seis y las siete sílabas. Se eliminan, por tanto, los tres quebrados, en favor de un ritmo más fluyente. En el texto original, perfectamente simétrico, las dos estrofas con el quebrado tetrasilábico flanquean la estrofa central, formada por un verso trisílabo y un octosílabo:

Tiende el capote ovejero  
porque me gusta estar dentro.  
El capote  
mejor que colchón de lana.  
El cielo  
mejor que techo en posada.  
Y dormir  
quédese para mañana.  
Tiende el capote ovejero  
y vente conmigo adentro.

La conjunción copulativa que abre el verso quinto («Y el cielo mejor») contribuye a hilvanar el paso del segundo al tercer pareado, en una composición ágil y alegre que vuelve a danzar sobre el ritmo del compás ternario. Obsérvese que uno de los cambios más significativos se produce en el cierre de las secciones, en el séptimo y octavo verso: «Y dormir / quédese para mañana». En la canción, el verbo «dormir» aparece nominalizado por el artículo, y la forma arcaizante con el pronombre enclítico («quédese») ha sido sustituida por la forma proclítica, introducida por la conjunción («que se quede»). Se repite además el adverbio «mejor», que reproduce la anáfora de los dos pareados anteriores («mejor para mañana»). Y sobre esta reiteración se cierra la pieza.

Como ya hemos destacado, la canción reorganiza el sistema métrico del texto de

manera que el octosílabo, claramente predominante en el poema, pasa a difuminarse en el segundo, tercer y cuarto pareados de cada serie: en el primer caso, lo hace combinando el hexasílabo con el heptasílabo («El capote mejor / que colchón de lana»); en el segundo caso, mediante dos hexasílabos dactílicos, acentuados en segunda y quinta sílabas («Y el cielo mejor / que techo en posada»); y en el tercer y último caso, con la combinación del heptasílabo dactílico y mixto: «Y el dormir que se quede / mejor para mañana». En este último verso, observamos, además, cómo se ha producido un desplazamiento de los acentos rítmicos hacia la primera, cuarta y sexta sílabas: «méjor pará mañána». Con la repetición del adverbio «mejor» al principio del segundo verso, se produce un efecto de anadiplosis con respecto a los dos pareados precedentes, en los que el término se situaba a final de verso. El acento en la primera sílaba busca precisamente ese apoyo, aplazado aquí, sobre el adverbio. La rima asonante *á-a* complementa, en los versos pares, ese juego rítmico de alternancias que se crea con el acabamiento agudo *-ó*.

Los tres hexasílabos («que colchón de lana. / Y el cielo mejor / que techo en posada»), consecutivos en la pieza, siguen la pauta dactílica; incluso el primero de ellos, que desplaza el primer acento, de la tercera a la segunda sílaba («que colchon de lána»). Los tres heptasílabos («El capote mejor», «Y el dormir que se quede / mejor para mañana») combinan, en cambio, el pie dactílico con el mixto del último verso. Al inicio de la serie, el primer verso («Tiende el capote ovejero»), un octosílabo igualmente dactílico, acentuado en primera, cuarta y séptima sílabas, se combina o bien con un octosílabo trocaico («porque me gusta estar dentro»), con los acentos en tercera, quinta y séptima, o bien con un octosílabo mixto b) («y veinte conmigo adentro»), acentuado en segunda, quinta y séptima sílabas.

El poema se construye en base a la exhortación inicial. La invitación a tender el capote ovejero y a dejar el dormir para mañana, en clara alusión aquí al requiebro amoroso, se concreta y desarrolla mediante la estructura comparativa del segundo y tercer pareado, en donde el sujeto poético expone su preferencia, en primer lugar, por el «capote» en lugar del «colchón de lana» y, en segundo lugar, por pasar la noche a «cielo» abierto en lugar de bajo «techo en posada». La estructura cíclica del poema se desarrolla magníficamente mediante esa reiteración continuada de la secuencia de ocho versos. La melodía, cantada a dos voces y al unísono, mantiene la bella letanía de las tonadas populares.

## LX

### SOLDADO SÍ Tasio Miranda

Hemos dejado para el final, de esta primera sección dedicada a las canciones grabadas por Miranda, el comentario de la única composición que no pertenece a *Los pasos del cazador*, «Soldado sí». Las últimas musicalizaciones editadas de este texto han sido la de Goliardos y la de Christiane Courvoisier, que siguen la estela del *Canti* y de la versión de Francisco Curto.<sup>398</sup> En esta ocasión, Miranda se aparta, no obstante, del arreglo de Straniero y Liberovici: del tono de las canciones de lucha, de ese resuello resignado de otro tiempo, incluso de las reminiscencias trovadorescas. La suya es una canción rítmica y luminosa, compuesta en un ágil compás de tres por cuatro. Como en «Muchacha dame posada», se alternan las partes cantadas en solitario con las del estribillo, interpretado a dos voces. Es en esta última sección donde se constatan los principales cambios en el texto:

Madre dicen que debemos  
ir a matar o a morir  
y los que lo dicen madre  
nos están matando aquí.

Soldado así yo no quiero  
soldado cobarde no  
soldado contra mi hermano  
soldado así yo no.

Frente al tirano y sus leyes  
yo mi corazón pondría  
para que volviera el aire  
por tu casa y por la mía.

Soldado así yo sería  
soldado con hidalguía  
soldado junto a mi hermano  
por tu vida y por la mía.

Madre dicen que debemos  
ir a matar o a morir  
y los que lo dicen madre  
nos están matando aquí.

De un lado, se suprime la repetición del tercer verso de la primera y tercera estrofas, uniformándose la distribución del texto en cuartetos. De otro, se modifica el

---

<sup>398</sup> Véanse las piezas I y II, respectivamente.



pentasílabo en los versos pares del estribillo para adaptarlo a la pauta octosilábica. Por último, la canción concluye, cíclicamente, con la repetición de la primera estrofa al final. Se conserva, con todo, la rima en los versos pares. Lo más destacable es que se deshace por completo la oposición adverbial (*sí – no*) que, en el poema, se daba entre la primera y la segunda parte y se sustituye por una oposición más de tipo terminológico o conceptual, al contraponer el adjetivo «cobarde» al sintagma preposicional «con hidalguía». En el primer estribillo de la canción, la estrofa se cierra anafóricamente («soldado así yo no»), mientras que, en el segundo, se repite el último verso de la estrofa anterior («por tu casa y por la mía»), aunque sustituyendo la palabra «casa» por «vida». Se deshace aquí, por tanto, la anáfora, a la vez que se extienden los apoyos en la rima *–ía*. Recordemos que, en el texto original, se mantenía además la alternancia entre versos paroxítonos y oxítonos en ambos estribillos:

Soldado así yo no quiero  
soldado yo  
soldado contra mi hermano  
soldado no.

Soldado así yo sería  
soldado así  
soldado junto a mi hermano  
soldado sí.

En la canción, dicha alternancia se reserva para el primer estribillo, donde se repite el adverbio de negación al final de los versos pares: «soldado cobarde no... soldado así yo no». En este último caso, no se produce hiato entre la tercera y la cuarta sílaba, por lo que se rompe momentáneamente la uniformidad del octosílabo en favor del heptasílabo trocaico.

## LXI

### QUÉ LINDA ES PEPA Tasio Miranda

En el concierto de clausura del VII Congreso Internacional José Agustín Goytisolo y su generación, celebrado el 16 de octubre de 2019 en la Universidad Autónoma de Barcelona, Miranda cantó también, junto a algunos de los poemas ya

comentados, un pequeño conjunto de canciones inéditas, entre las que se encuentran «Qué linda es Pepa», «Solo una piedra negra», «La palabra», o los poemas «LXXVIII» y «LXXIX» de *Los pasos del cazador*. A ellas dedicaremos las siguientes páginas.

«Qué linda es Pepa», que se publicó inicialmente como una de las «Canciones olvidadas» de *Del tiempo y del olvido* (1977), acabará formando parte de la edición definitiva de *Palabras para Julia* (1990). Recordemos que el poema fue compuesto en Cuba alalimón por Goytisolo e Ibáñez, y que es una de las canciones aún hoy inéditas del músico valenciano. La pieza de Miranda, basada en la versión publicada en *Palabras para Julia y otras canciones* (1980), mantiene intactas las seis estrofas del poema; la única modificación la hallamos en el verso 15, en el que se ha sustituido el coloquialismo «fantasmón» por «fanfarrón»:

Yo deseo morir  
en Cuba entre las piernas  
de una mulata que  
le dicen Pepa

y más nunca a París  
quisiera yo volver  
por miedo a los cuchillos  
de Michelle.

Pero estoy vivo y meo  
esplendorosamente  
la sucia boca de un  
montón de gente

y haré mil cosas feas  
cuando ya esté aburrido  
de tanto fanfarrón  
y tanto ruido.

Mas temo no volver  
ni a Cuba ni a las piernas  
de la mulata  
María Josefa

y morir en París  
en un cuarto de hotel  
y en el pecho un cuchillo  
de Michelle.

La canción, un medio tiempo escrito en compás de 3/4, introduce una pequeña modulación en las dos estrofas centrales (tercera y cuarta). Los cambios a nivel armónico resiguen, en este sentido, la estructura del poema. En las otras cuatro estrofas, se establece la oposición entre la mulata que le dicen Pepa y Michelle. La

rima se circunscribe a los versos pares: la comparten la primera y la quinta estrofas (donde se repite la palabra «piernas»), así como la segunda y la sexta (donde se repite el nombre propio «Michelle»). Las dos estrofas centrales —las más prosaicas del poema— parecen, de hecho, compuestas al margen de las otras cuatro, que es donde se establece realmente el contraste entre las amantes cubana y francesa, entre Pepa y Michelle; como si de dos polos opuestos se tratara. Rítmicamente, la mayoría de estrofas se rigen por la pauta regular del heptasílabo, y el contrapunto lo marca el último verso de cada bloque estrófico, que es siempre un pentasílabo. Solo una estrofa rompe con esa regularidad, y es la quinta, formada por dos versos heptasílabos y dos versos pentasílabos. De los diecisiete heptasílabos polirrítmicos del poema, casi la mitad, ocho concretamente (vv. 6, 7, 10, 11, 13, 15, 17 y 18), son trocaicos, con los acentos en las sílabas pares; seis son dactílicos (vv. 1, 2, 5, 21, 22 y 23), acentuados en tercera y sexta sílabas, aunque dos de ellos, los versos segundo («en Cuba entre las piernas») y quinto («y más nunca a París»), presentan un acento antirrítmico en la segunda sílaba —en este último caso, propiciado por el hipérbaton adverbial «más nunca», necesario para mantener el heptasílabo—; y tres, por último, pertenecen al tipo mixto (vv. 3, 9 y 14), que lleva los acentos en primera, cuarta y sexta sílabas. Los cinco versos pentasílabos (vv. 4, 12, 16, 19 y 20) son todos trocaicos y, como la mayor parte de heptasílabos del poema, mantiene por tanto los acentos en las sílabas pares.

Hay dos aspectos más que marcan definitivamente la cadencia rítmica de los versos. De un lado, el importante papel que juegan los encabalgamientos, fragmentando constantemente el verso y creando un ritmo quebrado que nos remite, en último término, a la moda creacionista y que sobre todo nos recuerda a Blas de Otero. En algunos casos son especialmente abruptos: «de una mulata que / le dicen Pepa»; «la sucia boca de un / montón de gente». Del otro lado, y muchas veces como consecuencia de la fractura rítmica, cabe destacar la proliferación de palabras oxítonas a final de verso; hasta once de los veinticuatro versos del poema son agudos: «Yo deseo morir», «de una mulata que», «y más nunca a París / quisiera yo volver», «de Michelle», «la sucia boca de un», «de tanto fantasmón», «Mas temo no volver», «y morir en París / en un cuarto de hotel», «de Michelle». Las unidades rítmicas del poema creo que son:

Yo deseo morir en Cuba

entre las piernas  
de una mulata que le dicen Pepa

y más nunca a París  
quisiera yo volver  
por miedo a los cuchillos de Michelle.

Pero estoy vivo  
y meo estrepitosamente  
la sucia boca de un montón de gente

y haré mil cosas feas  
cuando ya esté aburrido  
de tanto fantasmón y tanto ruido.

Mas temo no volver  
ni a Cuba ni a las piernas  
de la mulata María Josefa

y morir en París  
en un cuarto de hotel  
y en el pecho un cuchillo de Michelle.

Esto es, seis tercetos —en lugar de seis cuartetos— compuestos por versos de 5, 7, 9 y 11 sílabas, con una prevalencia clara del ritmo heptasílabo, y donde el endecasílabo culmina invariablemente todas y cada una de las estrofas. Esta es la distribución de los versos:

I	II	III	IV	V	VI
9	7	5	7	7	7
5	7	9	7	7	7
11	11	11	11	11	11

En la mayor parte de estrofas, se mantiene la combinación de versos de siete y once sílabas. Aparentemente, solo la primera y la tercera estrofa deshacen esa regularidad, con una alternancia de ritmos pentasilábicos y eneasilábicos en los dos primeros versos. Aunque también en estos casos la suma global es de catorce sílabas. De hecho, si recomponemos de nuevo la estructura versal, nos daremos cuenta de que las estrofas están invariablemente formadas por una primera secuencia de catorce sílabas —normalmente organizadas en hemistiquios heptasílabos, y, en estos dos casos concretos, en hemistiquios de nueve y cinco sílabas— más otra de once. Este va a ser el ritmo de una buena parte de la poética goytisoliana, el de la silva libre. Tendremos tiempo de comprobarlo por extenso a lo largo de estas páginas. El análisis de las estructuras rítmicas de su poesía nos muestra a las claras la preponderancia del verso impar, principalmente del heptasílabo, apoyado normalmente en el verso

endecasílabo, pero también en los versos de nueve y cinco sílabas, que actúan en muchas ocasiones como contrapunto. La próxima pieza que comentaremos, «Solo una piedra negra», es en este sentido paradigmática. Ello ocurre con aquellos versos que se descomponen en unidades más pequeñas, pero también con muchos de sus versículos, supuestamente menos líricos, pero en los que el aparente versolibrismo no es más que un molde más ancho en el que engastar esos mismos períodos rítmicos. El procedimiento será práctica común en la poesía del siglo XX.<sup>399</sup>

## LXII

### SOLO UNA PIEDRA NEGRA

Tasio Miranda

«Solo una piedra negra» es el vigésimo octavo poema de *Final de un adiós*. Se trata de una bellísima composición de tema elegíaco en el que Goytisolo rememora, con fantástica ilusión, su niñez y el papel que jugaba la madre como transmisora de ensueños infantiles. En el poema, hallamos la inversión de caracteres que encontramos también en «El lobito bueno», ese «mundo al revés» que es todo luz, «un mundo sin miedo sin fantasmas sin castigo, sin cuarto de las ratas», en el que incluso el lobo es bueno y donde el hombre del saco o el diablo no son más que inocentes aliados del niño. Al otro lado, «solo una piedra negra en el pecho de los malignos», los únicos y verdaderos culpables de que ese mundo de ilusión se desmorone, tras la muerte de la madre. Es en estos dos versos, repetidos en la canción de Miranda, donde el poema alcanza su máxima expresividad emotiva:

Tú me explicaste un mundo  
sin miedo sin fantasmas sin castigo  
sin cuarto de las ratas  
un mundo en el que el lobo  
era bueno y quería lamerme igual  
que a sus cachorros  
y en el que el hombre del saco

---

<sup>399</sup> En el momento de escribir estas líneas preparo un trabajo sobre la combinatoria de metros en las líneas poéticas de *Taller de Arquitectura*, donde se puede apreciar con claridad esta prevalencia del verso impar y, en especial, del ritmo alejandrino y de su quebrado heptasilábico. Pero no solo en Goytisolo. Los casos son incontables. Sirvan, a modo de ejemplo, el poema «La última costa» de Francisco Brines, donde el verso pentasílabo o endecasílabo le da el pie al heptasílabo predominante; o «Mis hijos me traen flores de plástico», de José Hierro, con esa combinación de eneasílabos, heptasílabos, pentasílabos y endecasílabos entrelazándose sin tregua; o «Alucinación submarina», del mismo autor.

jugaba a no encontrarme  
y luego me mostraba sus latas y botellas  
sus pieles de conejo.

Y hasta el diablo  
era allí un aliado burlón  
que al mudar de disfraz se volvía  
un niño como yo

que no sabía  
que existiera un infierno al otro lado  
sino solo una piedra negra  
en el pecho de los malignos  
sino solo una piedra negra  
en el pecho de los malignos.

Y tú solamente tú  
Y tú solamente tú  
me explicabas todas esas cosas.

La canción mantiene la disposición monoestrófica y solo introduce algunas pequeñas modificaciones a nivel textual: en el verso undécimo y coincidiendo con la primera modulación armónica, añade al inicio la conjunción («Y hasta el diablo»); el verso decimonoveno, bisílabo («Tú») —aunque en realidad forma un endecasílabo con el verso siguiente—, lo alarga y lo convierte en un octosílabo mixto b), acentuado en segunda, quinta y séptima sílabas, un verso además trimembre, por las pausas que introduce después de la segunda y sexta sílabas («Y tú | solamente | tú»), y rítmicamente marcado por la epanadiplosis del pronombre; por último, en el cierre poemático, Miranda sustituye el adjetivo demostrativo «estas» por «esas». En la repetición del penúltimo verso, la pieza se sostiene sobre la tensión descendente del octosílabo, antes de encaminarse hacia las últimas palabras del poema y el retardando de los acordes finales.

La composición, construida sobre la base del endecasílabo y, en menor medida, del heptasílabo polirrítmico y del eneasílabo mixto a) —acentuado en la tercera, quinta y octava sílabas—, sigue el esquema métrico de la silva libre impar. Son muy pocos los versos pares: el penúltimo («Y tú solamente tú»), que como ya hemos señalado, surge de los cambios introducidos en la canción por Miranda; y el verso séptimo («y en el que el hombre del saco»), un octosílabo dactílico acentuado en primera, cuarta y séptima sílabas. Los restantes versos pares se ven inmersos en procesos de superposición métrica: el undécimo verso («Hasta el diablo»), un tetrasílabo trocaico, forma en verdad un endecasílabo con el verso precedente («sus pieles de conejo»); y el mismo procedimiento vemos en el decasílabo del verso 13, en el que las últimas cuatro sílabas («que al mudar de disfraz *se volvía*) también

conforman un endecasílabo con el siguiente verso («un niño como yo»). Especialmente interesantes son los procesos de superposición que se dan en esta parte del poema:

sus pieles de conejo.  
  Y hasta el diablo  
era allí un aliado burlón  
que al mudar de disfraz se volvía  
un niño como yo  
  que no sabía

La cláusula tetrasilábica del segundo verso no solo forma un endecasílabo en combinación con el heptasílabo anterior, sino que también constituye una unidad de sentido heptasilábica con la primera parte del siguiente verso («Y hasta el diablo era allí»); de forma que se encadenan cuatro secuencias rítmicas de heptasílabos («sus pieles de conejo», «Y hasta el diablo era allí», «un aliado burlón» y «que al mudar de disfraz»), las tres últimas con final oxítono. Los últimos dos versos, un heptasílabo, también agudo («un niño como yo»), y un pentasílabo trocaico («que no sabía»), se ajustan igualmente al ritmo del endecasílabo, de manera que, en este caso, nos hallamos ante dos secuencias de endecasílabos superpuestos («se volvía un niño como yo» y «un niño como yo que no sabía».<sup>400</sup> Este mismo procedimiento se puede constatar en el salto del cuarto al quinto verso («*un mundo en el que el lobo / era bueno* y quería lamerme igual»), donde la primera unidad endecasilábica se solapa a la del verso siguiente. Sin embargo, aquí la canción introduce una cesura después de la cuarta sílaba del verso quinto («era bueno | y quería lamerme igual»). Eso lo convierte en tridecasílabo. El segundo hemistiquio, un eneasílabo mixto b) acentuado en tercera, sexta y octava sílabas, unido al pentasílabo trocaico del verso siguiente («que a sus cachorros»), sigue la pauta rítmica del alejandrino («y quería lamerme | igual que a sus cachorros»). Con todo, la reestructuración rítmica de estos versos no hace sino poner aún más de relieve la preponderancia de la serie impar en el poema.

Como muchos otros poemas de Goytisolo, el que aquí nos ocupa tiene también un componente cíclico. La composición se cierra con una estructura anafórica que retoma el primer verso: «Tú me explicaste un mundo», «Tú me explicabas todas esas cosas». En el transcurso del poema, el sujeto lírico ha pasado del pretérito indefinido al pretérito imperfecto. El cambio se produce en el verso quinto. De hecho, los

<sup>400</sup> En la primera de ellas, se produce un hiato, coincidiendo con el salto de verso, después de la cuarta sílaba.

primeros tres versos constituyen una especie de marco introductorio, una mirada externa hacia el recuerdo que, con la llegada al quinto verso, se transforma en la constatación de una realidad que el yo poético describe como si ahora fuera revivida. Hasta el décimo verso («sus pieles de conejo»), se mantiene la misma cadencia armónica. Con el cambio de tono, los seis versos restantes, del undécimo («Y hasta el diablo») al decimosexto («que existiera un infierno al otro lado»), se mueven en la parte dinámicamente alta de la canción. Sin embargo, no se llega a la máxima intensidad emotiva hasta los versos 17 y 18 («sino solo una piedra negra / en el pecho de los malignos»), curiosamente cuando la dinámica de la pieza ya ha bajado. Son dos versos que, repetidos, adquieren carácter de ritornelo. La pausa a final de verso es prácticamente imperceptible, de forma que el ritmo del primer eneasílabo se extiende hasta la cuarta sílaba del siguiente verso, que pasa así a tener estructura bímembre («en el pecho | de los malignos»). En el decimonoveno verso («Y tú solamente tú»), el adverbio «solamente», aunque no se trate propiamente de una repetición, ejerce un efecto reiterativo con respecto al adverbio «solo» del verso 17.

El ritmo fluyente de la primera mitad del poema se genera a partir de la concatenación de dos complementos verbales —complementos directos, concretamente— que comparten un mismo núcleo: «un mundo». Su repetición, en primer y en el cuarto verso, origina una serie de estructuras paralelísticas sobre las que se construye el ritmo encadenado. Y «no es que el verso deje de ser una unidad rítmica [...] lo que ocurre es que esta unidad está de tal modo ligada a la anterior y a la siguiente que se escucha sólo como el eslabón de una cadena rítmica, aún más compleja que el verso (con complejidad de segundo grado, como la estrofa), que sólo se cierra y completa cuando concluye el período significativo».<sup>401</sup> En el poema, esto no ocurre hasta llegar al verso décimo. La primera estructura se origina mediante la unión de cuatro sintagmas preposicionales: «sin miedo sin fantasmas sin castigo / sin cuarto de las ratas». El ritmo lo define la cláusula tetrasilábica, con ese efecto eco que provoca la repetición del esquema rítmico en el heptasílabo —o óooo óooo óo / o óooo óo—. La segunda estructura arranca en el verso cuarto y se prolonga hasta el final del primer período, y está constituida por dos largas oraciones de relativo coordinadas: «*en el que el lobo era bueno... y en el que el hombre del saco jugaba...*». En la segunda parte del poema, volveremos a hallar este mismo tipo de

---

<sup>401</sup> Eugenio de Frutos, «Ritmo quebrado, ritmo fluyente», *op. cit.*, p. 65.



estructura paralelística, aunque esta vez dependiente sintácticamente la una de la otra: «era allí un aliado burlón / *que* al mudar de disfraz se volvía / un niño como yo / *que* no sabía / *que* existiera un infierno al otro lado».

La rima, aun siendo interna, se deja notar con abundantes asonancias: la que se produce entre las palabras «miedo» y «bueno»; o entre «fantasmas» y «ratas», al inicio; o la asonancia, a final de verso, entre «lobo» y «cachorros», o entre «burlón» y «yo», esta última ya en la segunda parte del poema, donde también riman «diablo» con «aliado» —asonancia aquí desplazada— y «lado», «volvía» con «sabía», e «infierno» con «pecho». En este último caso, se trata más bien de una reiteración fónica, como la que se puede apreciar también en los versos octavo y noveno, entre «jugaba», «mostraba» y «latas». A pesar de su dispersión o de su aparente incidentalidad, la rima contribuye a tejer con eficacia el entramado rítmico de este poema, maravillosamente musicalizado por Miranda.

### LXIII

#### VISITO LAS BARBERÍAS

Tasio Miranda

Se trata del poema «LXXVIII» de *Los pasos del cazador*. Es una composición breve y de ritmo entrecortado. Está organizada en tres octavas asimétricas donde riman invariablemente el cuarto y el octavo verso. El tema es anecdótico: la costumbre del sujeto poético de llegar a los pueblos y visitar las barberías. Lo que más nos llama la atención, de inicio, es el juego formal con el que se quiebra rítmicamente el verso, una práctica en la que Goytisolo ya se había ejercitado (recordemos, por ejemplo, uno de los poemas de *Claridad*, «Con Nosotros») y a la que vuelve aquí, en *Los pasos del cazador*. La deuda con la poesía de Blas de Otero resulta evidente:

A buen seguro  
se trata  
de otras de mis  
tonterías  
porque cuando llego  
a un pueblo  
visito  
las barberías.

Los sillones  
el espejo  
la brocha  
la espuma blanca  
al lado  
de las lociones  
y masajes  
no son nada.

Dos pasadas  
de navaja  
y un oficio  
que termina.  
Sí: cuando llego  
a los pueblos  
visito  
las barberías.

Es como si también al verso se le hubiese pasado por la navaja del barbero. El ritmo se mueve entre las tres y las seis sílabas, con prevalencia del verso tetrasilábico, pero se construye, en realidad, sobre la base de la quarteta octosilábica. Sobre esa estructura rítmica se ha compuesto la canción de Miranda, de corte popular y escrita en un ágil compás de 3/4 que convida a la danza:

A buen seguro se trata  
de otra de mis tonterías  
porque cuando llego a un pueblo  
visito las barberías.

Los sillones el espejo  
la brocha la espuma blanca  
al lado de las lociones  
y masajes no son nada.

Dos pasadas de navaja  
y un oficio que termina.  
Sí: cuando llego a los pueblos  
visito las barberías.

Y a buen seguro se trata  
de otra de mis tonterías  
porque cuando llego a un pueblo  
visito las barberías.

Los sillones el espejo  
la brocha la espuma blanca  
al lado de las lociones  
y masajes no son nada.

Dos pasadas de navaja  
y un oficio que termina.  
Sí: cuando llego a los pueblos  
visito las barberías.

El cantautor, al llegar al final, canta da capo el poema. La única diferencia que introduce en el texto es la conjunción al inicio de la segunda vuelta. La nueva distribución en octosílabos le da un ritmo fluyente al verso, que tiende así a potenciar la presencia de la rima, tanto de la consonancia entre los versos pares de la primera cuarteta, como de las restantes asonancias: las más evidentes son las de los versos pares de las otras dos cuartetas, pero también hallamos otras a nivel interestrófico, como la que se da entre «pueblo» y «espejo» o entre «nada» y «navaja». El ritmo de la primera y la tercera cuarteta, más ágil que el de la segunda, se apoya, además de en la rima, en el paralelismo de la segunda parte de la estrofa y, en especial, en la repetición del último verso: «visito las barberías». El cambio de «pueblo», en singular, a «pueblos» en plural, responde a la necesidad de ajustar el verso a la estructura octosilábica. Lo que al inicio no es más que una justificación del asunto («A buen seguro se trata / de otra de mis tonterías / porque cuando llego a un pueblo / visito las barberías»), se convierte, en los últimos versos, en una constatación («Sí: cuando llego a los pueblos / visito las barberías»). Se completa así el sentido cíclico del poema, con ese pareado que, integrado en la estrofa, adquiere carácter de estribillo.

La primera estrofa, en la que hallamos un ejemplo de cada uno de los tipos básicos de octosílabo —mixto a), dactílico, trocaico y mixto b), por este orden—, es ya paradigmática de la polirritmia del poema. Predominan los dos últimos, el trocaico, acentuado en las sílabas impares del verso, y el mixto b), que lleva los acentos en la segunda, quinta y séptima sílabas, especialmente en el segundo grupo estrófico y en el inicio del tercero, donde el ritmo del verso se ralentiza. En la segunda estrofa, todos los versos, menos el tercero, son bímembres. Solo aparece un verbo («son»), y es ya al final de la estrofa. Los dos primeros versos son una enumeración de elementos sobre la que se describe tanto la barbería como la acción del barbero: «sillones», «espejo», «brocha», «espuma blanca». Son versos con una pausa —más evidente en el primer verso que en el segundo— después de la tercera o la cuarta sílaba. A continuación («al lado de las lociones / y masajes no son nada») se establece una gradación ascendente, de manera que las «lociones y masajes» pasan a ser una especie de premio final. El último verso está rítmicamente marcado por el encabalgamiento, que introduce una nueva pausa tras la cuarta sílaba. Verdaderamente, la acción poemática no ha avanzado. Al llegar a la siguiente estrofa, el sujeto lírico retoma la descripción donde la había dejado dos versos antes: después de la «espuma blanca»,

«dos pasadas de navaja / y un oficio que termina». Nos llama la atención el uso aquí de la palabra «oficio», que puede referirse tanto al servicio que le ha sido prestado al cliente como a la profesión de barbero, un oficio en vías de extinción («que termina») y que, por tanto, ya solo se puede encontrar en los pueblos. Incluso no se pierde del todo en este caso la acepción referida al oficio litúrgico, que nos lleva a establecer una cierta correspondencia entre las figuras del cura y el barbero. En la canción de Miranda, el ritmo de estos dos versos se contagia del de los anteriores y se vuelve también binario («Dos pasadas | de navaja / y un oficio | que termina»). En el primer octosílabo, la cesura contribuye además a acentuar la rima interna entre «pasadas» y «navaja». La contención verbal y rítmica de los versos centrales se deshace al llegar al último estribillo, sobre el que se cierra esta letrilla de tono jovial y festivo.

#### LXIV

¿TE VIENES AL RÍO?

Tasio Miranda

Este breve poemita, el «LXXIX» de *Los pasos del cazador*, formado por doce versos trisílabos y tetrasílabos, reproduce un diálogo en el que, mediante la invitación y el equívoco, el río se convierte nuevamente en el marco idílico para el juego amoroso; porque no solo a nadar se va al río:

¿Te vienes  
al río?

Yo no sé  
nadar.

No dije  
nadar.

Sólo hablé  
del río.

Por ahí  
empezaras:

Vámonos  
mi chico.

Su tono ligero y gracioso y la forma del texto, plenamente dialogada, hacen de esta canción la más «escénica» de las vistas hasta ahora. Este componente teatral del poema se pone aún más de relieve, si cabe, en la pieza de Miranda, ya que el

cantautor imita la voz de la muchacha en las estrofas en las que ella habla. El ritmo lento y acompañado de la canción, escrita en compás ternario, le da un carácter recitativo a la melodía, aunque sin perder nunca el matiz jocoso. Casi todo en el poema responde a la más pura tradición popular: el verso corto, seis versos hexasílabos en realidad, organizados en forma de pareados quebrados (trisílabos y tetrasílabos), las asonancias y las repeticiones, la estructura misma del diálogo, el tratamiento del tema, el río como *locus amoenus*.

El ritmo trocaico y el dactílico, con prevalencia del primero, se alternan. También la rima: la palabra «río» cierra el primer y el cuarto pareado y ambos riman con el sexto (con «chico»); la palabra «nadar» se repite, en este caso, en el segundo y el tercer pareado; y la consonancia entre «sé» y «hablé» se da en el segundo y el cuarto pareado. El quinto pareado, curiosamente el único del poema en el que el verbo no se ubica en el primer verso sino en el segundo, queda suelto. El bisílabo del penúltimo verso surge de uno de los dos cambios introducidos por Miranda con respecto del texto original, en el que reza «vayamos»; la otra modificación se puede constatar en el tercer verso («Yo no sé»), que en el poema se inicia con un «pues» ilativo («Pues no sé»). Ninguno de los dos cambios modifica, sin embargo, el ritmo del hexasílabo.

## LXV

### LA PALABRA Tasio Miranda

El poema fue publicado inicialmente en la Sección I: «El ayer» de *Claridad* con el título «A un amigo». Se añade a este poemario en *Años decisivos* y, a partir de ahí, va cambiando sucesivamente de nombre en las diversas reediciones. En la edición definitiva de *Claridad* (1998), el poema se publica bajo el epígrafe «A Emilio Lledó» y, con ese título, aparecerá la composición en su *Poesía completa*. Tasio Miranda parte aquí de la versión de *Palabras para Julia y otras canciones*, en la que no se recogen los últimos cambios introducidos por Goytisolo en el texto:

No recojas la palabra  
déjala en el suelo deja.  
No recojas la palabra  
que otros vayan a buscarla.  
Que hay tantas canciones tantos

caminos hacia la tarde.  
Y hay en las cosas de todos  
tantos rincones de nadie...

Ven asoma canta. Deja.  
Mi corazón acompaña.  
Ven asoma canta. Deja  
tus pasos sobre la tierra.

No recojas la palabra  
déjala en el suelo deja.  
No recojas la palabra  
que otros vayan a buscarla.

Que hay tantas canciones tantos  
caminos hacia la tarde.  
Y hay en las cosas de todos  
tantos rincones de nadie...

Ven asoma canta. Deja.  
Mi corazón acompaña.  
Ven asoma canta. Deja  
tus pasos sobre la tierra.

La repetición del primer verso, en la primera y la tercera estrofa, convierte lo que en el poema eran dos tercerillos en cuartetos. La canción pasa, por tanto, a estar formada por tres cuartetos octosilábicos. La modulación a la parte alta del tema se efectúa al llegar a la tercera estrofa, con lo que esta parte del texto adquiere, por mor de la repetición, carácter de ritornelo. La adición, en la segunda cuarteta, de las conjunciones «que» e «y», al inicio del primer y del tercer verso respectivamente, no interfiere en el recuento silábico, pero sí contribuye a crear un ritmo más fluyente. La conjunción que abre el quinto verso («Que hay tantas canciones tantos») recoge anafóricamente la del verso anterior («que otros vayan a buscarla»), con lo que se facilita la transición de una estrofa a otra. No olvidemos que ambas se cantan sobre una misma secuencia armónica. En las estrofas donde se repite el primer verso, la asonancia se mantiene en tres de los cuatro versos de la estrofa, quedando libre siempre el segundo. Recordemos que, en el poema, riman el primero con el tercero, y que, el último tercerillo, cruza la rima con el primero:

No recojas la palabra.  
Déjala en el suelo deja  
que otros vayan a buscarla.

Hay tantas canciones tantos  
caminos hacia la tarde.  
Hay en las cosas de todos  
tantos rincones de nadie...

Ven asoma canta. Deja.

Mi corazón acompaña  
    tus pasos sobre la tierra.

La reorganización de la estrofa en cuartetos homogeneiza el texto, no solo porque se mantiene la uniformidad estrófica, sino porque además se recrea, en las dos estrofas modificadas, la recursividad expresada por la anáfora y la rima en el grupo estrófico central: la repetición del verbo «haber» al inicio del primer y tercer verso; la asonancia en *á-e* de los versos pares; y también la repetición del adjetivo comparativo y la aliteración de oclusivas dentales (t, d): «Hay *tantas* canciones *tantos* / caminos hacia la *tarde*. / Hay en las cosas de *todos* / *tantos* rincones de nadie». La reiteración del primer verso en las estrofas 1 y 3 viene a suplir, por tanto, la falta de recursividad en estos dos tercillos. En la última estrofa, la reestructuración introduce además un nuevo matiz a nivel semántico: en la canción, el verso de cierre («tus pasos sobre la tierra») parece complementar ahora al verbo «deja» («Ven asoma canta. Deja / tus pasos sobre la tierra») en lugar de al verbo «acompaña» («Mi corazón acompaña / tus pasos sobre la tierra»). Creemos que ambas opciones son admisibles y que, en cualquier caso, el sentido último de la estrofa no varía. Su ritmo interno sí. El recurso resulta de una gran musicalidad.

De los diez versos octosílabos del poema, la mitad (vv. 1, 2, 3, 4 y 8) son trocaicos y llevan, por tanto, los acentos en las sílabas impares. Son los tres versos de la primera estrofa y el primero de las dos estrofas siguientes. Le imprimen al poema un carácter, lento y suave, próximo a lo narrativo. Los restantes cinco versos se los reparten el pie dactílico (vv. 6, 7 y 9) y el mixto a) (vv. 5 y 10). Los primeros, acentuados en primera, cuarta y séptima sílabas, se manifiestan con ímpetu en los versos sexto y séptimo («Hay en las cosas de todos / tantos rincones de nadie»), definidos por el paralelismo entre dos conceptos antagónicos («de todos – de nadie») que, en el poema, vienen a formar un todo: «cosas de todos – rincones de nadie». El verso noveno («Mi corazón acompaña») solo mantiene los acentos en cuarta y séptima sílabas, con lo que adquiere un carácter lírico. Los dos octosílabos mixtos, con los acentos en segunda, cuarta y séptima sílabas, se sitúan uno en el centro de la composición («camino hacia la tarde») y el otro al final («tus pasos sobre la tierra»), y ambos, pese a denotar una tensión ascendente, antes de una pausa.

La palabra se ha convertido en una entidad corpórea en el poema. El sujeto lírico nos exhorta a ser generosos y dejarla en el suelo para que sean otros quienes la

recojan, y nos incita a cantar; porque, cómo dice el poeta: «Hay tantas canciones tantos / caminos hacia la tarde». El imperativo es, de hecho, un importante eje poemático. De los diez verbos principales del poema, siete son formas de imperativo: «No recojas», «déjala», «deja» (2), «ven», «asoma», «canta». La repetición del verbo «dejar», bien por epanadiplosis («Déjala en el suelo deja») o bien por complexión («Ven asoma canta. Deja»), es la que más abunda. En este último verso, perfectamente trocaico y compuesto únicamente por verbos en imperativo, es donde el ritmo de la canción mayor dinamismo adquiere. Similar efecto al de la epanadiplosis del segundo verso hallamos en el verso cuarto («Hay *tantas* canciones *tantos* / caminos hacia la tarde»). El encabalgamiento retiene además el ritmo aquí sobre la pausa versal, de forma que el demostrativo «tantos» se carga doblemente de expresividad: tanto por su posición a final de verso, como por su carácter reiterativo. El adjetivo se repite también, por anadiplosis, en el verso 7 («*tantos* rincones de nadie»), lo cual desencadena un interesante juego rítmico a nivel interno a lo largo de toda la segunda estrofa.

#### CUANDO TODO SUCEDA

En octubre de 2019, coincidiendo con la séptima edición del Congreso Internacional José Agustín Goytisolo y su generación, el grupo granadino de rock Cangrejos presenta su segundo trabajo discográfico, titulado *Cuando todo suceda*.<sup>402</sup> Las diez canciones del álbum están compuestas sobre textos de Goytisolo. Es, por tanto, el tercer disco dedicado íntegramente a nuestro poeta, después de los de Goliardos y Paco Ibáñez. La composición musical va a cargo de Leovigildo (voz y guitarra), Andrés Dos Santos (guitarra) y Raúl Puertas. Junto a los dos primeros, participan también en la grabación José Miguel Navarro (bajo), Juan Marcos Guzmán (batería), Antonio Florián (teclados), José Carlos Hernández (trompeta), Aurelio Muñoz (saxo), Cele Casado (percusión y coros), Pablo Sánchez (guitarra), David Fernández (armónica y coros) y Mari Carmen Cerezo (coros). Las diez canciones del disco son, por este orden: «Cuando todo suceda», «Bolero», «En Londres», «Mujer de muerte», «Bárbara», «Contempla tu luz», «El polvo se rió», «Nana para negrita», «Qué linda es Pepa» y «Los pasos del cazador». En ellas, el grupo mezcla, con

---

<sup>402</sup> Cangrejos, *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.



personal factura creadora, las sonoridades del rock, el blues, el country y la balada.

## LXVI

### CUANDO TODO SUCEDA

Cangrejos

El conjunto granadino abre el disco con esta bellísima canción compuesta a partir del poema «XXI» de *El retorno*, «Cuando todo suceda». El sujeto poético se deja llevar por el recuerdo y proyecta en el futuro un encuentro, de carácter sutil y etéreo, con la madre. El río vuelve a ser un elemento clave en la composición. En sus aguas se materializa la presencia de la mujer, anunciada previamente «por el breve salto de un pájaro» y por el ligero movimiento de la hierba. Al final del poema, él sigue los pasos de esa figura improbable, camino de la casa, la casa entre los chopos, marco idílico del que mana la evocación. Y todo ello en un entorno bucólico no exento de un entrañable misterio lírico:

Digo: comience el sendero a serpear  
delante de la casa. Vuelva el día  
vivido a transportarme  
lejano entre los chopos.

Allí te esperaré.

Me anunciará tu paso el breve salto  
de un pájaro en ese instante fresco y huidizo  
que determina el vuelo  
y la hierba otra vez como una orilla  
cederá poco a poco a tu presencia.

Te volveré a mirar a sonreír  
desde el borde del agua.  
Sé lo que me dirás. Conozco el soplo  
de tus labios mojados:  
*tardabas en llegar*. Y luego un beso  
repetido en el río.

De nuevo en pie siguiendo tu figura  
regresaré a la casa lentamente  
cuando todo suceda.

El poema está compuesto por cinco grupos estróficos con diferente número de versos. Por la combinación de endecasílabos y heptasílabos, la composición se ajusta al modelo de la silva clásica, aunque sin rima. Tan solo el verso séptimo se sale de la norma: se trata de un verso de catorce sílabas compuesto por una primera cláusula

tetrasilábica y un decasílabo compuesto: «de un pájaro | en ese instante | fresco y huidizo». Se mantiene, con todo, el ritmo impar. El hiato que se produce después de la cuarta sílaba, coincidiendo con palabra esdrújula, reduce a tres las sílabas rítmicas de esta primera cláusula, y el decasílabo que completa el verso está compuesto por dos hemistiquios pentasilábicos, trocaico el primero y dactílico el segundo. En la canción, se puede constatar la estructura trimembre de este verso.

Cangrejos presenta un texto que, aun partiendo del poema original, introduce algunas repeticiones muy significativas: en primer lugar, la del verso que forma en solitario la segunda estrofa, sobre el que se construye un primer estribillo, en lo que viene a ser una especie de interludio hacia la tercera estrofa; y en segundo lugar, la repetición de esta tercera estrofa al final de la canción y, en especial, la de los versos noveno y décimo («y la hierba otra vez como una orilla / cederá poco a poco a tu presencia»), que, enlazados con el verso de cierre («cuando todo suceda»), conforman el estribillo principal de la pieza. El texto evoluciona en una gradación dinámicamente ascendente, especialmente a partir de la segunda parte. La repetición de la tercera estrofa prepara la eclosión del estribillo en los últimos compases de la canción:

Digo: comience el sendero a serpear  
delante de la casa. Vuelva el día  
vivido a transportarme  
lejano entre los chopos.

Allí te esperaré.  
Allí te esperaré.  
Allí te esperaré.

Me anunciará tu paso el breve salto  
de un pájaro en ese instante fresco y huidizo  
que determina el vuelo  
y la hierba otra vez como una orilla  
cederá poco a poco a tu presencia  
y la hierba otra vez como una orilla  
cederá poco a poco a tu presencia  
cuando todo suceda.

Te volveré a mirar a sonreír  
desde el borde del agua.  
Sé lo que me dirás. Conozco el soplo  
de tus labios mojados:  
*tardabas en llegar*. Y luego un beso  
repetido en el río.

De nuevo en pie siguiendo tu figura  
regresaré a la casa lentamente  
cuando todo suceda  
cuando todo suceda.

Me anunciará tu paso el breve salto  
de un pájaro en ese instante fresco y huidizo  
que determina el vuelo  
y la hierba otra vez como una orilla  
cederá poco a poco a tu presencia  
y la hierba otra vez como una orilla  
cederá poco a poco a tu presencia  
cuando todo suceda  
cuando todo suceda  
tu presencia  
cuando todo suceda  
tu presencia.

Mediante la palabra («Digo»), adalid de la voluntad, materializa el sujeto lírico su recuerdo de infancia: el sendero de la casa, un lugar lejano entre los chopos. Recordemos que en el poema «Nada más», de *Final de un adiós*, Goytisolo recupera esa imagen del chopo como umbral del recuerdo («El aire de los chopos / y vuelvo a recordar»). La primera estrofa, marcada por el encabalgamiento adquiere en la canción un carácter introductorio. Los versos 2 y 3 siguen la pauta rítmica del primero e introducen una pequeña pausa después de la palabra de inicio: «Digo: | comience el sendero a serpear / delante | de la casa. Vuelva el día / vivido | a transportarme / lejano entre los chopos». Después de la pausa, el primer verso se convierte en un endecasílabo, por el hiato entre «comience» y «el» y porque desaparece la sinéresis de la última sílaba. El segundo verso comparte la estructura trimembre con los dos últimos de este primer grupo estrófico, el primero de los cuales ha pasado a tener ritmo de octosílabo, por mor de la pausa tras la tercera sílaba. La segunda estrofa es una culminación de la primera. Su único verso («Allí te esperaré»), un heptasílabo trocaico, conduce el poema, mediante la reiteración, hacia la tercera estrofa, que culmina finalmente con el estribillo. Los dos endecasílabos que los forman tienden a organizarse en tres grupos rítmicos («y la hierba otra vez | como una orilla / cederá | poco a poco a tu presencia»), octosílabo el primero —con hiato tras la cuarta sílaba—, eneasílabo el segundo y octosílabo el tercero.

La cuarta y la quinta estrofa del poema se construyen sobre un nuevo cambio a nivel armónico. Como en la estrofa anterior, la canción crece en los últimos versos, en especial a partir del verso quince, coincidiendo con las palabras de la madre («*tardabas en llegar*»). Es la parte donde más se deja sentir la influencia roquera. La repetición de la tercera estrofa se concibe como una reexposición del tema. De inicio, se reduce la instrumentación, y se reserva el punto álgido para la segunda repetición

del estribillo y para los últimos versos. La reiteración es, de hecho, un recurso clave en la musicalización del poema. La rima es prácticamente inexistente: tan solo en la cuarta estrofa apreciamos una cierta asonancia interna («mirar», «dirás», «llegar»), pero en el resto de la composición el poeta prescinde completamente de ella. La pieza adapta con esmero la melodía a la polimetría versal, rehaciendo a veces el ritmo interno, reestructurando las pausas e integrando el encabalgamiento. El texto fluye, como si se dijera que ha sido compuesto para ser cantado.

## LXVII

### BOLERO Cangrejos

Con el título «Bolero» presenta Cangrejos esta canción compuesta a partir del poema «Bolero para Jaime Gil de Biedma». La composición ya la habían editado en disco anteriormente tanto Comes y Pujol, en una versión que analizaremos más abajo,<sup>403</sup> como Paco Ibáñez, Augusto Serrano o Judit Farrés.<sup>404</sup> El grupo granadino sigue en esta ocasión el texto publicado en la selección de Ana M<sup>a</sup> Moix *Palabras para Julia y otros poemas* (1997), en cuyo último verso reza «sin dueño y sin collar», en lugar del «sin dueño y sin cadena» de la versión de *Bajo tolerancia* (1996).<sup>405</sup> Armónica y rítmicamente acomodada a los esquemas de la balada rock, la pieza introduce una modulación al final de cada una de las dos partes en que divide el texto: entre los versos 9 («cantas horriblemente») y 12 («por cualquier tontería»), la primera; y entre los versos 21 («a pensar a pensar») y 26 («sin dueño y sin collar»), la segunda. Son los dos momentos de mayor intensidad lírica del poema. En los compases finales, a modo de coda, se recupera, repetido y apoyado por los coros, el primer verso de la composición («A ti te ocurre algo»):

A ti te ocurre algo  
yo entiendo de estas cosas  
y hablas a cada rato  
de gente ya olvidada  
y de calles lejanísimas

---

<sup>403</sup> Pieza LXXVI.

<sup>404</sup> Para las versiones de Ibáñez y Serrano, véanse las piezas XXXVI y CIII, respectivamente.

<sup>405</sup> Vid. Carme Riera y Ramón García Mateos, «Aparato crítico», en *Poesía completa, op. cit.*, pp. 983-984.

con farolas a gas  
de amaneceres húmedos  
de huelgas de tranvías  
cantas horriblemente  
no dejás de beber  
y al poco estás peleando  
por cualquier tontería.

Yo que tú ya arrancaba  
a que me viera un médico  
pues si uno de estos días  
en un lugar absurdo  
en un parque en un bar  
o entre las frías sábanas  
de una cama que odies  
te pondrás a pensar  
a pensar a pensar  
y eso no es bueno nunca  
porque sin darte cuenta  
te irás sintiendo solo  
igual que un perro viejo  
sin dueño y sin collar.

A ti te ocurre algo.  
A ti te ocurre algo.  
A ti te ocurre algo.  
A ti te ocurre algo.

Son pocos los cambios introducidos en el texto: la adición de la conjunción y al inicio del tercer («y hablas a cada rato») y del quinto verso («y de calles lejanísimas»); el uso del artículo indeterminado «un» en lugar de «el», en el verso 14 («a que me viera un médico»), siguiendo aquí la variante que aparece en la *Antología personal* (1997); y la modificación del decimoquinto verso del poema («pues si no un día de estos»), que invierte el orden de los componentes sintácticos e, incomprensiblemente, suprime el adverbio de negación («pues si uno de estos días»). Solo el verso quinto trueca el metro, que pasa a ser octosílabo; aunque el ritmo sigue siendo trocaico. Se produce además una sinalefa con el verso precedente que anula prácticamente la sensación rítmica de cambio. La repetición del primer verso en los últimos compases de la pieza le da un cierto carácter cíclico al poema. Es el único momento en el que la canción acude al recurso reiterativo, mucho más presente en las dos musicalizaciones anteriores de este mismo poema.

## LXVIII

### EN LONDRES

#### Cangrejos

Como el poema anterior, dedicado a Jaime Gil de Biedma, «En Londres para un cantor de sombras» es un texto de homenaje, en este caso a Luis Cernuda. Como señala Carme Riera, «Cernuda vino a representar, tras su desaparición, el mismo papel que, con anterioridad, estuvo únicamente reservado a Vicente Aleixandre [...] tanto Goytisolo como Barral, Caballero Bonald o Ángel González declaran su admiración por Cernuda, admiración que reiteradamente manifestará también Jaime Gil».<sup>406</sup> La composición aparece publicada inicialmente en *Bajo tolerancia* (1973) sin la dedicatoria al poeta sevillano, que Goytisolo no incorporará hasta la edición de *Del tiempo y del olvido* (1977). Para su canción, Cangrejos parte de la última versión del poema, la publicada en *Bajo tolerancia* (1996), que es la que aquí transcribimos:

Aquí vivió hace tiempo  
cuando los que ahora leen sus poemas  
eran sólo unos niños  
no habían nacido todavía.

Pero habló justamente para ellos  
aunque nunca los iba a conocer  
no para los que un día fueran sus amigos  
que enterraron muy pronto su obra en una cita  
en un lugar ambiguo  
de sus toscos y grises manuales.

Después los años caerían  
inexorablemente y sobre el gran vacío  
que intentaron crearle  
a cuenta de un amor que dicen extraviado  
suena su clara voz oh aparecido  
de una noche larguísima  
hecha historia de un ruin sobrevivir  
y en que realidades y deseos  
se hundieron confundidos para siempre.<sup>407</sup>

No queremos dejar de señalar ciertas concomitancias con algunos otros textos anteriores. Las que comparte con uno de los poemas publicados en *Claridad*,

---

<sup>406</sup> Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., p. 163. Riera refiere, en primer término, las declaraciones de Ángel González, recogidas en el apéndice de la antología de Batlló. Vid. José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 1968, p. 324.

<sup>407</sup> José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, op. cit., p. 224.

«Homenaje en Collioure», ya las apuntó Riera en su día.<sup>408</sup> Nos parece que el texto también comparte, ni que sea tangencialmente, algunas características con «Historia conocida»: por ejemplo, la referencia temporal del inicio («Hace tiempo hubo un hombre entre nosotros»), aunque con matices, puesto que en el poema a Cernuda anda implícita la idea del exilio («Aquí vivió hace tiempo»); en ambas composiciones, además, el intento de relegar al poeta al olvido se rige por la cita, por el dato académico e insulso:

¡Qué bonito sería! Nace escribe  
muere desamparado.  
Se estudian sus poemas se le cita  
y a otra cosa muchachos.

[«Historia conocida»]

...no para los que un día fueron sus amigos  
que enterraron muy pronto su obra en una cita  
en un lugar ambiguo  
de sus toscos y grises manuales.

[«En Londres»]

No obstante, en esta ocasión Goytisolo ha obviado el matiz irónico. En «En Londres» han sido los amigos del poeta —es decir, su propio entorno— los que han intentado crear ese «gran vacío», a cuenta, apunta el sujeto lírico, «de un amor que dicen extraviado». Pero su voz volverá a sonar clara después de «una noche larguísima», cuando los poetas del cincuenta la recuperen. También como en «Historia conocida», donde Goytisolo introducía la alusión al texto de Hernández («viento del pueblo se perdió en el pueblo»), aparece aquí una referencia explícita a uno de los libros de Cernuda, *La realidad y el deseo*: «y en que realidades y deseos / se hundieron confundidos para siempre».

El poema está formado por tres estrofas de cuatro, seis y nueve versos, respectivamente. El ritmo es el de la silva libre impar, sin rima. De los diecinueve versos de la composición, trece siguen la pauta del endecasílabo (vv. 2, 6, 15, 17, 18, 19) y del heptasílabo (vv. 1, 3, 9, 12, 13, 14, 16), ambos polirrítmicos; los restantes cinco versos, tres decasílabos (vv. 4, 5 y 10), dos tridecasílabos compuestos de 7 + 6 (vv. 7 y 8) y un eneasílabo de canción (v. 11), le aportan el contrapunto rítmico al poema. Los tres versos decasilábicos, el primero simple, acentuado en segunda, quinta

---

<sup>408</sup> Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., p. 162.

y novena sílabas, y los otros dos de himno, con los acentos en tercera, sexta y novena sílabas, se sitúan en los márgenes de la primera y la segunda estrofa. En la pieza de Cangrejos, estos versos, que coinciden con momentos de transición, se ajustarán a la pauta métrica de la silva. Obsérvese que son los únicos versos de la serie par en el poema. Los dos tridecasílabos situados en el centro de la segunda estrofa adoptan un aire de seguidilla antigua.<sup>409</sup>

La canción de Cangrejos se construye sobre un poderoso *riff* de guitarra que, en muchos pasajes de la pieza, se apoya en los coros y los metales, y sobre una sólida base rítmica. Las dos primeras estrofas constituyen la primera parte de la composición, que culmina en un estribillo formado a partir de la repetición del decasílabo que le da título al poema: «En Londres para un cantor de sombras». Después del solo de guitarra, los tres primeros versos de la estrofa tercera representan una transición hacia la última parte de la pieza, que finaliza con la repetición del estribillo y con una progresión del tema que se desarrolla sobre el *riff* principal. La letra de la canción introduce además modificaciones en algunos de los versos del poema:

Y aquí vivió hace tiempo  
cuando los que ahora leen sus poemas  
y eran sólo unos niños  
o no habían nacido todavía.

Pero habló justamente para ellos  
aunque nunca los iba a conocer  
no para los que un día fuesen sus amigos  
que enterraron pronto su obra en una cita  
y en un lugar ambiguo  
de sus grises manuales.

En Londres para un cantor de sombras.  
En Londres para un cantor de sombras.  
En Londres para un cantor de sombras.  
En Londres para un cantor de sombras.

Después los años caerían  
inexorablemente y sobre el gran vacío  
que intentaron crearle  
a cuenta de un amor que dicen extraviado  
suena su clara voz oh aparecido  
de una noche larguísima  
hecha de un ruin sobrevivir  
y en que realidades y deseos  
se hundieron confundidos para siempre.

En Londres para un cantor de sombras.

---

<sup>409</sup> Vid. J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, op. cit., p. 439.



En Londres para un cantor de sombras.  
En Londres para un cantor de sombras.  
En Londres para un cantor de sombras.

En Londres para un cantor de sombras.  
En Londres para un cantor de sombras.  
En Londres para un cantor de sombras.  
En Londres para un cantor de sombras.

Más allá de la creación del estribillo, que es sin duda la aportación más significativa al texto, podemos apreciar también algunas supresiones que modifican ligeramente el ritmo versal: en el verso octavo («que enterraron muy pronto | su obra en una cita»), se prescinde del adverbio «muy», conformándose un dodecasílabo compuesto («que enterraron pronto | su obra en una cita»); en el verso décimo («de sus toscos y grises manuales»), la supresión del primer adjetivo y, por tanto, de la coordinación («de sus grises manuales») convierte el ritmo en heptasílabo, siguiéndose la pauta del verso precedente («y en un lugar ambiguo»); por último, en el verso decimoséptimo («hecha historia de un ruin sobrevivir»), se suprime la palabra («historia») que rige al complemento preposicional, con lo que es la noche la que pasa a estar «hecha de un ruin sobrevivir». Con todo, el verso pierde dos sílabas, convirtiéndose en un eneasílabo de canción, con los acentos en cuarta y octava sílabas.

En la primera estrofa se opta, en cambio, por la adición de nuevos elementos, en este caso conjunciones: se añade la copulativa y al inicio del primer («Y aquí vivió hace tiempo») y del tercer verso («y eran sólo unos niños»), sin alteración métrica en ninguno de los dos casos, por efecto de la sinalefa; y se agrega la conjunción disyuntiva o al principio del cuarto («o no habían nacido todavía»), sumándole en este caso una sílaba al verso, que pasa a ser endecasílabo. Obsérvese que también la modificación de los únicos dos decasílabos del poema tiende a regularizar esa alternancia, constitutiva de la silva, entre endecasílabos y heptasílabos. El ritmo decasilábico se reserva, por tanto, exclusivamente para los estribillos. En el caso del verso quinto («Pero habló justamente para ellos»), el hiato que se produce entre la segunda y la tercera sílaba no solo repercute en el metro, que pasa a ser endecasílabo, sino también en un cambio acentual del verbo, que, aun manteniendo la tercera persona del indefinido, pasa a pronunciarse como en presente («hablo»). La primera persona rompería la coherencia pronominal que mantiene en todo momento el texto. Lo que sucede es que el ritmo del endecasílabo se ha adaptado aquí al marcaje rítmico

de los metales, que señala la transición hacia la segunda estrofa. Y de ahí los cambios introducidos en el verso. Finalmente, la sustitución de la forma de imperfecto de subjuntivo «fueran» por «fuesen» refuerza la aliteración de eses en la segunda parte del verso séptimo: «no para los que un día | fueron sus amigos».

Un proceso similar al del verso quinto se constata en el decasílabo que forma el estribillo: «En Londres para un cantor de sombras». Se impone de nuevo aquí el ritmo versal a la acentuación prosódica. El verso sigue el modelo mixto, acentuado en segunda, sexta y novena sílabas, lo cual exige un desplazamiento del acento natural de la palabra «cantor». Ello va acompañado de un debilitamiento de la *r* final, por lo que se produce una cierta asimilación con el sustantivo «canto». En la tercera estrofa, la cesura del verso doce («inexorablemente | y sobre el gran vacío») se da como necesaria desde el punto de vista sintáctico. La que se introduce, en cambio, tras la séptima sílaba del último verso (se hundieron confundidos | para siempre), coincidiendo con un silencio instrumental que suspende la pieza, momentáneamente, sobre las cuatro sílabas finales del endecasílabo («para siempre»), tiene una finalidad puramente expresiva, y marca la transición hacia el último estribillo.

El arranque inicial con la copulativa *y*, de larga y nutrida tradición en las letras flamencas —lo vimos en el caso de Goliardos—,<sup>410</sup> incrementa el valor expresivo de la emoción añorante y evocadora con la que se abre el poema. La adición de la conjunción al principio del tercer verso convierte la primera estrofa en una larga proposición temporal. El ritmo fluye ahora con mayor rapidez, pero el sentido de la estrofa queda truncado. En este primer bloque, la asonancia interior *í-o*, que se da entre «niños» y «nacido» —aquí desplazada—, constituye el único apoyo de la rima. Esta se extiende a las dos restantes estrofas: a «amigos» y «ambiguo», en el segundo bloque; y a «vacío», «aparecido» y «confundidos», en el tercero. La asonancia entre «día» y «cita» de la segunda estrofa no se recupera, en cambio, en la tercera («caerían»), puesto que la presencia del estribillo, que separa un grupo estrófico del otro, lo impide. La rima oxítona entre «amor» y «voz» perfila, en los versos 14 y 15, el final del primer hemistiquio heptasilábico: «a cuenta de un *amor* | que dicen extraviado / suena su clara *voz* | oh aparecido».

---

<sup>410</sup> Y no solo en las letras flamencas, también, por supuesto, en toda la poesía popular española, y en Juan Ramón Jiménez, Alberti o Lorca; recuérdese el «Romance de la casada infiel», entre otros muchos ejemplos. *Vid.* E. Martínez Torner, *Lírica hispánica*, Madrid, Castalia, 1966.

## LXIX

### MUJER DE MUERTE

#### Cangrejos

Se trata de la segunda musicalización de este poema elegíaco perteneciente a *El retorno*.<sup>411</sup> Cangrejos compone una pieza modal de resonancias jazzísticas en la que el recitativo se combina con el canto. La canción se convierte, en algunos pasajes, en un canon de voces y de tonos entrelazados en el que diferentes segmentos del poema conviven bajo una misma estructura armónica, creándose una tupida maraña rítmico-sonora. La dinámica va *in crescendo* a medida que la composición avanza, encontrando su punto álgido en los estribillos —principalmente en el último— que se forman a partir de la tercera estrofa y que culminan en la repetición del decimocuarto verso: «te amo mujer de muerte». Las sucesivas reiteraciones convierten la canción en una especie de *collage* formado a partir de diferentes partes del poema, en una suerte de delirio evocador continuado. La pieza aprovecha al máximo, en este sentido, la circularidad del texto, definida en ese primer y último verso en el que el sujeto lírico constata, mediante el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo («hubieras sido»), la imposibilidad de superar los límites impuestos por la muerte:

Lo que tú hubieras sido  
ha quedado en el aire  
perdido para el tiempo.

Las cosas que no hiciste las canciones  
que nunca cantarás

los días nuevos  
*que te correspondían*

*los deseos*  
*la rueda de las voces abiertas en tu oído*  
*toda tu larga sombra proyectada al futuro.*

Que te correspondían los deseos  
la rueda de las voces  
abiertas en tu oído toda tu larga sombra  
proyectada al futuro

*Porque escucho el sonido falso*  
*de mi moneda*  
*al chocar contra el mármol*  
*de tu terrible ausencia*  
*te amo mujer de muerte.*  
*Te amo.*

Porque escucho el sonido falso de mi moneda  
(coros: *¡falso! ¡falso!*)  
y al chocar contra el mármol de tu terrible ausencia

---

<sup>411</sup> La primera es la que presenta Salva Jiménez en su disco de homenaje a Goytisolo de 2003 (pieza XLV).

te amo mujer de muerte  
te amo mujer de muerte  
te amo mujer de muerte  
te amo mujer de muerte.

Lo que tú hubieras sido  
ha quedado en el aire  
perdido para el tiempo.

Las cosas que no hiciste las canciones  
que nunca cantarás  
los días nuevos.

Porque escucho el sonido falso de mi moneda  
(coros: *¡falso! ¡falso!*)  
y al chocar contra el mármol de tu terrible ausencia  
te amo mujer de muerte  
te amo mujer de muerte  
te amo mujer de muerte  
te amo mujer de muerte...

¡Ah lo que hubieras sido!  
¡Ah lo que hubieras sido!  
¡Ah lo que hubieras sido!  
¡Ah lo que hubieras sido!

Te amo, te amo, te amo...  
mujer de muerte.

Porque escucho el sonido falso de mi moneda.<sup>412</sup>

La primera parte del tema configura un movimiento ascendente que corona en el primer estribillo. La alternancia entre el canto y el recitado divide en dos la segunda estrofa y anticipa el canon de voces. Es una sección en la que los diferentes fragmentos del texto se imbrican sucesivamente: los primeros versos recitados se repiten, esta vez cantados, en el canon, donde además se recita el estribillo, que se reitera, asimismo, también cantado, al final de esta primera parte. Además de constatarse la segmentación de la segunda estrofa en dos secciones, se puede comprobar también la redistribución del ritmo versal tanto en el canon como en el estribillo. El cambio afecta a ambas estrofas por igual: los dos alejandrinos de la segunda estrofa («la rueda de las voces | abiertas en tu oído / toda tu larga sombra | proyectada al futuro») se cantan escindiendo el primer y el último hemistiquio de la serie, lo que crea una cierta sensación de encabalgamiento; en la tercera estrofa, en cambio, se lleva a cabo el movimiento contrario: se mantiene el ritmo del alejandrino en el primer verso («Porque escucho el sonido | falso de tu moneda») y, siguiendo la misma pauta rítmica, se unen en un solo verso los dos heptasílabos siguientes («y al

---

<sup>412</sup> Los versos en cursiva indican las partes recitadas de la canción.

chocar contra el mármol | de tu terrible ausencia»); al primero se le ha agregado al inicio la conjunción. Entre ambos, el coro repite el adjetivo «falso», creándose un pie quebrado, a modo de gozne («—¡falso!¡falso!—»), sobre el que gira rítmicamente la transición de un alejandrino al otro. Este adjetivo es el término que, sin duda, una mayor relevancia intensiva adquiere en esta primera parte del estribillo; su reiteración contribuye a intensificar el sentido quimérico e irreal de las palabras que el sujeto lírico le dirige a la madre. La rima entre «falso» y «mármol», en los versos impares —más aún en la canción, por la repetición del primero de los dos adjetivos en el segundo verso—, y entre «moneda» y «ausencia», en los versos pares, le confiere una gran musicalidad a esta tercera estrofa del poema. En el último verso de la estrofa («te amo mujer de muerte»), donde en cada una de las repeticiones las diversas voces se alternan y se superponen, culmina el estribillo. Después de haberse llegado a la cumbre climática en la causativa que se forma a partir de los dos primeros alejandrinos, este último verso supone una distensión anticlimática que devuelve el tema a los cauces del inicio de la pieza.

Mediante la repetición, al principio de la segunda parte, de los primeros seis versos del poema, se establece una transición hacia el segundo estribillo. El ritmo de estos versos se fundamenta en el contraste entre heptasílabos y endecasílabos. La asonancia entre «tiempo» y «nuevos» define los límites de esa alternancia. En el caso del endecasílabo, el ritmo parece quebrarse por mor del encabalgamiento: «Las cosas que no hiciste las canciones / que nunca cantarás / los días nuevos». Con todo, la cadencia de estos tres versos es fluyente: viene determinada por gradación descendente que, a nivel métrico, supone el paso del endecasílabo al heptasílabo y al pentasílabo; y por el paralelismo, que establece la oración de relativo, entre las estructuras del primer verso y del segundo, marcadas por la doble negación y por el polípote «canciones... cantarás». En este segundo estribillo, la reiteración del último verso se dilata hasta enlazar con el cierre poemático (¡Ah lo que hubieras sido!). Este se desarrolla como una larga coda en la que las distintas voces se armonizan sobre un enérgico solo de saxo. La segunda parte de la canción se desarrolla, por tanto, a partir de un nuevo movimiento dinámico ascendente que se iniciaba en la reexposición y que culmina en el solo.

## LXX

### BÁRBARA Cangrejos

«Bárbara» es el único poema que Goytisolo no recupera, de entre sus «Canciones olvidadas», en *Palabras para Julia y otras canciones*. Ello no deja de ser significativo, puesto que el texto guarda profundas concomitancias con el mundo de la música. Tanto el título como el último verso, «et rappelle toi», nos remiten al famoso poema de Jacques Prévert, popularizado por Yves Montand en su disco *Yves Montand chante Jacques Prévert* (1962). Transcribimos a continuación los primeros versos:

Rappelle-toi Barbara  
Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-là  
Et tu marchais souriante  
Épanouie ravie ruisselante  
Sous la pluie  
Rappelle-toi Barbara  
Il pleuvait sans cesse sur Brest  
Et je t'ai croisée rue de Siam  
Tu souriais  
Et moi je souriais de même...<sup>413</sup>

No es la única referencia asociada al texto de Goytisolo. El título contiene además una alusión velada a la casa que aún hoy conserva la familia en Barberá de la Conca. En el poema, de hecho, se entrecruzan ambas alusiones, la de la casa familiar y la del poema de Prévert:

Acuérdate  
cuenta las piedras una a una  
dobla la esquina  
entra al silencio de la calle  
sigue derecho hasta tu casa  
acuérdate  
es poco antes de llegar  
a la plazuela de la Iglesia  
detente ahí  
saca la llave del bolsillo  
acuérdate  
busca con tino el agujero  
dale dos vueltas  
empuja adentro sin temor  
ponte a soñar

---

<sup>413</sup> Jacques Prévert, *Textes et poèmes mis en images par Gabriel Lefebvre*, Tournai, La renaissance du livre, 2002, p. 89.

La deuda formal para con el texto de Prévert es palmaria. Como este, el poema de Goytisolo se organiza en torno a la anáfora («acuérdate»), reproducida en el francés de la fuente («rapelle-toi») en la última repetición. El estribillo de «Palabras para Julia» se construye sobre la misma forma de imperativo, proyectada igualmente a un futuro hipotético: «Entonces siempre *acuérdate* / de lo que un día yo escribí / pensando en ti como ahora pienso». Las tres partes en las que se divide el poemita describen el itinerario detallado hasta la casa. La exhortación constante del sujeto poético no solo se evidencia en el estribillo, sino también en la estructura paralelística de los versos, que se abren unívocamente con formas de imperativo: «Acuérdate», «cuenta», «dobla», «entra», «sigue», «detente», «saca», «busca», «dale», «empuja», «ponte». Solo los versos 7 y 8, en el centro de la composición, tienen un carácter meramente descriptivo: «es poco antes de llegar / a la plazuela de la Iglesia». Con todo, al poema lo envuelve una cierta aura de misterio. ¿A quién se dirige el sujeto lírico? ¿Habla tal vez consigo mismo? Se evoca un trayecto conocido y se apela a la necesidad de recordarlo, pero la casa parece adquirir entidad corpórea al llegar a los últimos versos. Tras algunas de las imágenes («busca con tino el agujero / dale dos vueltas / empuja adentro sin temor / ponte a soñar») se intuye un nuevo matiz interpretativo: la casa como trasunto simbólico de la mujer y del requiebro amoroso; y, en este sentido, el trayecto a la casa como un proceso de ascensión, análogo al acto de soñar. Esta lectura en clave amorosa, que entronca con el metatexto de Prévert, adquiere aún mayores visos de evidencia en la canción de Cangrejos.

La estructura del poema es cíclica. Métricamente, se combina el verso trisílabo, circunscrito en este caso exclusivamente a la anáfora («Acuérdate»), con los versos pentasílabos y eneasílabos. Predominan estos últimos. La mitad de los versos de la composición son eneasílabos. La cadencia del pie compuesto, formado por una primera parte de cinco sílabas y una segunda de cuatro, es la que marca el ritmo de letanía, repetitivo y constante, con el que nos llegan las palabras del poeta. La alternancia de este verso compuesto con el pentasílabo, principalmente dactílico («dobla la esquina», «dale dos vueltas», «ponte a soñar»), unifica rítmicamente el texto: todos los versos, excepto el estribillo «Acuérdate», presentan un acento en la cuarta sílaba. Obsérvese la persistente cadencia —que viene desde luego a reforzar el

---

<sup>414</sup> José Agustín Goytisolo, *Del tiempo y del olvido*, op. cit., p. 59.

mensaje, esa necesidad imperiosa de recordar el camino a casa del sujeto lírico— que impone el ritmo del pentasílabo: «cuenta las piedras», «dobla la esquina», «entra al silencio», «sigue derecho», «es poco antes», «a la plazuela», «detente ahí», «saca la llave», «busca con tino», «dale dos vueltas», «empuja adentro», «ponte a soñar», «et rappelle toi». La segunda cláusula, tetrasilábica, de los versos enneasílabos entra en consonancia con el reposo impuesto en el poema por el estribillo; trisílabo pero proparoxítono y, por tanto, de cuatro sílabas también. Se constata sobre todo en los tres estribillos, siempre en contacto con versos enneasílabos: «Acuérdate / cuenta las piedras una a una», «sigue derecho hasta tu casa / acuérdate / es poco antes de llegar», «saca la llave del bolsillo / acuérdate / busca con tino el agujero». El ritmo poemático prácticamente no se apoya en la rima, y ello contribuye no poco al tono coloquial del poema. La recursividad de la cláusula pentasilábica y, en particular, del acento en cuarta sílaba le confiere a la composición esa monotonía propia de la lengua hablada. La rima se reduce a dos casos nimios de asonancia interna: entre «silencio» y «derecho», y entre «antes» y «llave». Un aspecto más a destacar: el final, con esos tres versos oxítonos («empuja adentro sin temor / ponte a soñar / et rappelle toi»), los últimos dos rimados; y ese giro inesperado al francés, que es como un guiño al lector conocedor de Prévert, bien sea a través de su poema o de la canción de Montand, que también gozó de una gran popularidad, como demuestran las sucesivas reediciones del disco hasta bien entrado el siglo XXI.

La canción de Cangrejos, la única que se ha escrito hasta la fecha sobre este hermoso poema, incide en el cariz sensual del texto. El acompañamiento instrumental —piano, guitarras y cuerdas—, la presencia sutil de las voces y los coros, el ritmo reposado sobre el que se desarrolla la melodía, encauzan con absoluto sosiego el lento y acompasado avanzar del sujeto lírico hasta la casa. La última parte de la composición adquieren carácter de estribillo, aunque la cumbre climática no llega hasta la anáfora («acuérdate»). Sobre este verso se sellan las sucesivas partes en las que se estructura la pieza; todas, excepto el recitado,<sup>415</sup> que, como un susurro, atraviesa los últimos compases del interludio de guitarra:

Y acuérdate  
cuenta las piedras una a una  
dobla la esquina  
entra al silencio de la calle

---

<sup>415</sup> En cursiva en nuestra transcripción de la letra.



sigue derecho hasta tu casa  
acuérdate  
y es poco antes de llegar  
a la plazuela de la Iglesia  
detente ahí  
saca la llave del bolsillo  
acuérdate  
busca con tino el agujero  
dale dos vueltas  
y empuja adentro sin temor  
ponte a soñar (coros: *ponte a soñar, ponte a soñar*)  
et rappelle toi (coros: *acuérdate, acuérdate*)  
acuérdate.

*Acuérdate*  
*saca la llave del bolsillo.*

*Acuérdate*  
*cuenta las piedras una a una*  
*dobla la esquina*  
*entra al silencio de la calle*  
*sigue derecho hasta tu casa.*

Busca con tino el agujero  
dale dos vueltas  
y empuja adentro sin temor  
ponte a soñar (coros: *ponte a soñar, ponte a soñar*)  
et rappelle toi (coros: *acuérdate*)  
acuérdate (coros: *acuérdate*).

*Acuérdate.*

Las únicas adiciones al texto no son sino meros apoyos en la conjunción: se dan al inicio de los versos primero («Y acuérdate»), séptimo («y es poco antes de llegar») y decimocuarto («y empuja adentro sin temor») del poema. En ningún de los tres casos se produce un cambio a nivel métrico, puesto que la cópula se une siempre por sinalefa. Este uso reiterado de la conjunción en posición inicial, tan característico del flamenco, se limita aquí a reforzar la impresión de continuidad rítmica que de por sí ya transmite el poema por efecto de la yuxtaposición. Especial interés adquiere la reestructuración rítmica del verso que la melodía nos propone, y que pone de relieve la versatilidad, no solo del eneasílabo compuesto, sino de todo el poema desde un punto de vista métrico. Nos movemos en los mismos cauces que en los procesos, analizados más arriba, de superposición métrica. La posibilidad de introducir una breve pausa tras la quinta sílaba propicia, en algunos casos, una quiebra del eneasílabo. La unión del primer hemistiquio al verso precedente, con el que forma un nuevo eneasílabo, se apoya en el contrapunto que mantienen los segundos hemistiquios, tetrasilábicos. La primera parte del poema es, en este sentido,

paradigmática: «Y acuérdate cuenta las piedras / una a una / dobla la esquina entra al silencio / de la calle / sigue derecho hasta tu casa / acuérdate». Obsérvese la alternancia perfecta entre el eneasílabo y la cláusula tetrasilábica (9 + 4 + 9 + 4 + 9 + 4). Y lo mismo podemos apreciar entre el octavo y el noveno verso: «a la plazuela / de la Iglesia detente ahí», aunque en este caso el apoyo se produce sobre el primer hemistiquio, y el eneasílabo se forma a partir de la segunda parte del verso y el pentasílabo siguiente.

Como en «Mujer de muerte», el entramado de voces y timbres —masculinos y femeninos— y la combinación de versos cantados con versos recitados le aportan profundidad a la pieza. Especialmente a partir del verso 15 («ponte a soñar»), que es donde la composición alcanza una mayor intensidad expresiva, coincidiendo con la incorporación de los coros y de la guitarra eléctrica. En el recitado se recuperan exclusivamente los cinco primeros versos. Justo antes, se ha repetido el verso décimo («saca la llave del bolsillo»), que aparece aquí fuera de su contexto en el poema. Es el único que se recupera, de esta segunda parte, en el interludio, evitándose así la reiteración de los versos séptimo y octavo («es poco antes de llegar / a la plazuela de la Iglesia»), los menos líricos y los que más se apartan de la pauta estilística general: son los únicos en los que la unidad de sentido se extiende más allá de un verso; los únicos, y ya lo hemos señalado, que no se inician con una forma de imperativo; y los únicos en los que se produce un encabalgamiento. La repetición, tanto en los coros como en el recitado, del primer verso («acuérdate»), al final del estribillo, contribuye sin duda a reforzar el recurso anafórico y, en este sentido, la cohesión interna entre la primera y la segunda parte de la canción.

## LXXI

### CONTEMPLA TU LUZ Cangrejos

En «Contempla tu luz» se engarzan dos poemas de corte bien distinto: de un lado, la composición «LXXXV», perteneciente a *Los pasos del cazador*, pero reeditada en diversos poemarios con los títulos «Salió la amapola», «Primavera» y «Llegada de la

primavera»;<sup>416</sup> y del otro, el poema XX de *El retorno*, «Tu mirada hacia el fondo». De este último texto, solo se utiliza la segunda parte (vv. 8 a 15), prescindiéndose de los siete primeros versos de la composición. En el poema, una elegía, el sujeto lírico constata la honda huella que la mirada materna, tantas veces evocada, ha dejado en su mente:

Ni a ti ni a mí nos consultaron  
antes de todo. Me mirabas.  
En tus ojos había una pregunta  
atravesándome  
una pregunta dirigida al fondo  
de la cuestión  
  más allá de mis huesos.  
  
¿Qué qué qué? Como un eco repito  
tus miradas  
como una pared prolongo tus golpes  
en la puerta.  
  
En el odio en el sueño en la alegría  
en el abrazo del amor —¿qué qué?—  
a través de mi cuerpo  
tu mirada hacia el fondo se mantiene.

El otro poema al que acude Cangrejos es, en cambio, de un enorme lirismo vital. Con la llegada de la primavera, se inunda de luz el paisaje, que nos viene así a mostrar su cara más esplendorosa. En la última estrofa, se constata el cambio que, después del invierno, se ha producido también en la receptora o receptor de los versos:

Salió la amapola  
en el trigo nuevo:  
contempla su luz.  
  
Entre blanco y lila  
floreció el ciruelo:  
contempla su luz.  
  
Las hojas del chopo  
son de un verde fresco:  
contempla su luz.  
  
También tú cambiaste  
después del invierno:  
contempla tu luz.

El que podamos someter la primera de las dos composiciones a una lectura estrictamente en clave amorosa facilita, sin lugar a dudas, el encaje entre ambos

---

<sup>416</sup> Vid. Carme Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en J. A. Goytisolo, *Poesía completa*, op. cit., p. 1023.

textos. Más aún cuando, en el primer caso, se ha prescindido de los versos iniciales y, en este sentido, de la visión fustigadora de esos ojos tras los que el sujeto poético intuye una pregunta que nunca llegará a conocer, y que va «dirigida al fondo / de la cuestión / más allá de mis huesos». En el fragmento escogido por Cangrejos, la emoción lírica se concentra exclusivamente en las miradas que, de manera obstinada, se repiten, y que invaden por completo la existencia del sujeto lírico. La apelación a la segunda persona —mediante la anáfora («contempla...»), en «Salió la amapola», y por medio de la reiteración interrogativa («¿Qué qué qué?»), en «Tu mirada hacia el fondo»— es otro de los elementos que contribuye a cohesionar el texto. En la segunda parte de la letra cantada, mucho más breve que la primera, el sentido elegíaco se pierde, imponiéndose el lirismo y el tono alegre y desenfadado del primer poemita, que es el que marca el carácter general de la pieza. El tratamiento armónico y melódico refuerza en todo momento esta concepción unitaria del nuevo texto:

Salió la amapola  
en el trigo nuevo:  
contempla su luz.

Entre blanco y lila  
floreció el ciruelo:  
contempla su luz.

Las hojas del chopo  
son de un verde fresco:  
contempla su luz.

También tú cambiaste  
después del invierno:  
contempla tu luz.

Contempla tu luz (coros: ¡contempla!)  
contempla tu luz (coros: ¡contempla!)  
contempla tu luz (coros: ¡contempla!)  
contempla tu luz.

Y así llegó la primavera  
Y así llegó la primavera  
Y así llegó la primavera  
Y así llegó la primavera.

También tú cambiaste  
después del invierno:  
contempla tu luz.

También tú cambiaste  
después del invierno:  
contempla tu luz.

Contempla tu luz (coros: ¡contempla!)  
contempla tu luz (coros: ¡contempla!)  
contempla tu luz (coros: ¡contempla!)

contempla tu luz.

(Coros: ¿Qué qué qué?) Como un eco repito  
tu mirada  
como una pared prolongo  
tus golpes en la puerta.

Y en el odio en el sueño y en la alegría  
(coros: ¿Qué qué qué?) y en el abrazo del amor  
(coros: ¿Qué qué qué?) y a través de mi cuerpo  
(coros: ¿Qué qué qué?) tu mirada en el fondo se mantiene.

La canción es un canto a la primavera y al amor. En el primer poema, el último verso («contempla tu luz») se convierte en cima climática de la composición. Sobre él se construye el estribillo; como no podía ser de otro modo, arrastra consigo a toda la estrofa, que se repite por dos veces, después del solo de guitarra, en la reexposición del tema. Las dos primeras estrofas se presentan a modo de introducción. El puente entre estribillos se genera a partir de un verso de nueva creación en el que se recoge la alusión a uno de los títulos del poema («Y así llegó la primavera»). Es la única adición al texto. En la segunda parte, se crea un nuevo ritornelo a partir de la anáfora interrogativa (¿Qué qué qué?). Cantado por los coros, el quebrado se convierte en un contrapunto rítmico fundamental de la melodía principal. Esa especie de diálogo con la conciencia, que, aunque más matizado, ya hallamos en el texto original, se manifiesta aquí con una persistencia colmada de vitalismo; ha desaparecido por completo el componente amargo de la elegía. El polisíndeton refuerza el ritmo fluente de estos últimos versos. Se ha suprimido el morfema de plural de «tus miradas» («Como un eco repito / *tu mirada*»), siguiéndose la pauta del cierre poemático («tu mirada en el fondo se mantiene»). Pese al cambio de preposición —de «hacia el fondo» se ha pasado a «en el fondo»— se mantiene, en este último verso, el ritmo del endecasílabo melódico.

El primer poema son cuatro tercerillos escritos en hexasílabos polirrítmicos, mayoritariamente dactílicos (vv. 1, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12). El ritmo se apoya en la repetición del tercer verso de cada estrofa («contempla su luz»), con la variante «contempla tu luz» en el cierre poemático, que es sobre el que se construye el primer estribillo de la letra cantada. También en la asonancia *é-o* de los segundos versos («nuevo», «ciruelo», «fresco», «invierno»). El correlato semántico entre los colores («blanco y lila», «verde»), asociados a los elementos del paisaje («la amapola», «el trigo», «el ciruelo», «las hojas del chopo»), y la luz predispone la interpretación de los últimos versos: el primer poema se proyecta con toda su fuerza vital sobre el segundo.

El verso a partir del cual se forma el puente («Y así llegó la primavera»), un eneasílabo trocaico acentuado en las sílabas pares, anticipa la alternancia que, con la serie impar, se establece en la segunda parte de la pieza, donde es el endecasílabo el que marca la pauta rítmica; en combinación, eso sí —como en la silva libre—, con el eneasílabo de canción, acentuado en cuarta y octava sílabas («y en el abrazo del amor»), y con el heptasílabo dactílico, que lleva los acentos en tercera y sexta sílabas («Como un eco repito», «y a través de mi cuerpo»). La mayor parte de endecasílabos siguen el pie melódico y mantienen, por lo tanto, también los acentos en tercera y sexta («Y en el odio en el sueño y en la alegría», «tu mirada en el fondo se mantiene», además del endecasílabo que se forma, por superposición, entre el primer y el segundo verso, si prescindimos del encabalgamiento: «Como un eco repito tu mirada»).

Las dos estrofas de este poema se edifican sobre el paralelismo sintáctico: en primer lugar, mediante dos oraciones comparativas introducidas por la conjunción «como» («Como un eco repito tu mirada», «como una pared prolongo tus golpes en la puerta»), con el segundo término de la comparación («como un eco», «como una pared») en posición preeminente; en segundo lugar, a partir de una reiteración del complemento preposicional («Y en el odio en el sueño y en la alegría / y en el abrazo del amor») que se extiende hasta el penúltimo verso («y a través de mi cuerpo»), y que culmina en el cierre poemático («tu mirada en el fondo se mantiene»), donde se reproduce, mediante el cambio de la preposición («en el fondo»), la estructura preposicional con la que se ha iniciado la estrofa. En la primera parte, los versos están rítmicamente marcados por la asimetría y el encabalgamiento. Obsérvese que «como una pared prolongo tus golpes» es un verso compuesto. Su apariencia endecasilábica —podría ser un galaico antiguo, acentuado en quinta y décima sílabas, formado por un hemistiquio pentasílabo y otro hexasílabo— es engañosa. Nótese la estructura bimembre del verso («como una pared | prolongo tus golpes»), un dodecasílabo compuesto, con final oxítono en el primer hemistiquio, un hexasílabo trocaico. Atendiendo a fines melódicos, en la canción se opta, no obstante, por reestructurar esta parte del poema: se deshace el encabalgamiento con el quebrado siguiente («en la puerta») y se desplaza la cesura («como una pared prolongo / tus golpes en la puerta»), pasándose de una estructura trimembre («como una pared | prolongo tus golpes / en la puerta») a una bimembre. El ritmo, que mantiene el pie trocaico tanto en el octosílabo como en el heptasílabo, adquiere así una mayor fluencia, quedando

reservado el pie quebrado exclusivamente para la réplica de los coros («¿Qué qué qué?»). Es sobre esa alternancia entre la cláusula tetrasilábica y el verso más largo (de 7, 8, 9 u 11 sílabas) sobre la que se construye esta segunda parte de la pieza.

## LXXII

### EL POLVO SE RIO Cangrejos

Con este poema se abre *Final de un adiós* (1984). Se trata de una composición breve y, como todas las de este poemario, de tono elegíaco. El sujeto lírico no puede deshacerse del recuerdo de la madre asesinada: el sueño de «los días más radiantes» vividos juntos está cubierto por la sombra de su ausencia; las «noches oscurísimas», tantas veces invocadas, no han sido sino luz cegadora; el intento de despojarse de los recuerdos, lejos de apartarlo de la evocación materna, lo ha envuelto aún más en ella:

Soñé con los días más radiantes  
y me cubrió la sombra.

Invocé noches oscurísimas  
y me cegó la luz.

Intenté despojarme de recuerdos  
y el tuyo me envolvía.

Dije que no eras más que polvo  
y el polvo se rio de mí.

Los seis primeros versos se organizan en torno a la antítesis: «días más radiantes/sombras», «noches oscurísimas/me cegó la luz», «despojarme de recuerdos/el tuyo me envolvía». Pero en el pareado final se produce un giro: en el último verso, acentuada por la prosopopeya, aparece la ironía. En cierto sentido, es como si el final de la composición nos retornara de nuevo a los cauces del inicio y al intento, siempre frustrado, de ahuyentar la zozobra causada por la pérdida materna, la tristeza incurable que genera su vacío. En la canción de Cangrejos, el poema se embebe además de la genuina épica del rock. El texto se canta por dos veces y se crea un ritornelo a partir de la repetición de la segunda parte del último verso («se rio de mí»):

Soñé en los días más radiantes  
y me cubrió la sombra.

Invoqué noche oscura  
 y me cegó la luz.  
 Intenté despojarme de recuerdos  
 el tuyo me envolvía.  
 Dije que no eras más que polvo  
 y el polvo se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Soñé en los días más radiantes  
 y me cubrió la sombra.  
 Invoqué noche oscura  
 y me cegó la luz.  
 Intenté despojarme de recuerdos  
 el tuyo me envolvía.  
 Dije que no eras más que polvo  
 y el polvo se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.  
 Se rio de mí.

Son mínimas las modificaciones con respecto al poema: en el primer verso, se sustituye la preposición «con» («Soñé *con* los días...») por «en» («Soñé *en* los días...»); en el tercer verso, se pasa del eneasílabo «Invoqué noches oscurísimas» al heptasílabo «Invoqué noche oscura», evitándose así el final proparoxítono;<sup>417</sup> y en el segundo verso de la tercera estrofa, se suprime la conjunción de inicio («el tuyo me envolvía»). Con esta última eliminación, se introduce una nota discordante en relación con los restantes pareados, cuyo segundo verso se abre invariablemente mediante una estructura coordinante, y no yuxtapuesta. Se mantiene, en cualquier caso, el sentido consecutivo, entre uno y otro verso, dentro del pareado. El paralelismo sintáctico se evidencia, además, en la posición del indefinido, inicial en los versos impares: «Soñé», «Invoqué», «Intenté», «Dije». En los pares, en cambio, hallamos una

<sup>417</sup> Y manteniéndose además el ritmo impar. Obsérvese que la solución «Invoqué noches oscuras», aunque gramaticalmente más correcta, hubiese convertido el verso en octosílabo. Se deshace, por tanto, en esta estrofa la alternancia métrica en favor del heptasílabo.



alternancia entre el sujeto pospuesto de la primera y segunda estrofa («y me cubrió la sombra», «y me cegó la luz») y el antepuesto de la tercera y de la cuarta («el tuyo me envolvía», «y el polvo se rio de mí»). Otros aspectos importantes son la ausencia de rima y el anisosilabismo: además del hexasílabo del estribillo («se rio de mí»), hallamos también heptasílabos (vv. 2, 3, 4, 6), eneasílabos (vv. 7, 8), un decasílabo (v. 1) y un endecasílabo (v. 5). La primera mitad del poema se apoya en la uniformidad de los cuatro heptasílabos («y me cubrió la sombra», «Invoqué noche oscura», «y me cegó la luz», «el tuyo me envolvía»), especialmente en el primero y el tercero, que, además de compartir el pie trocaico, se abren anafóricamente con la misma estructura de conjunción más pronombre («y me»). El eneasílabo queda circunscrito, por tanto, al último pareado, con lo que desaparece la alternancia, entre el verso largo y el verso corto, que ha dominado en la primera y en la tercera estrofa.

## LXXIII

### NANA PARA NEGRITA Cangrejos

«Nana para negrita», un *rhythm & blues* a ritmo de *shuffle*, es el título con el que Cangrejos presenta el poema «XXXV» de *Los pasos del cazador*. La composición es una de las nanas del libro,<sup>418</sup> y está dedicada a la perra, compañera fiel del cazador. No es el único texto del poemario que tiene a este animal como protagonista, también en el «II» y en el «LVII» aparece. Como señala C. Riera, hallamos en el poema un «entrecruzamiento de influencias»: de un lado, se recoge la fórmula con la que se inician muchas nanas («Duérmete, niño mío»), así como el elemento intimidatorio, que aquí no es el coco, sino el escandaloso despertar de los otros perros; del otro, se emplea un estribillo («Eaeaea») de los más comunes, junto al *arrorró* —como el que hallamos, por ejemplo, en la composición «X», una de las cantadas por Goliardos—, de la nana.<sup>419</sup> El texto sigue la forma de la canción libre arromanzada,<sup>420</sup> alternando el heptasílabo y el pentasílabo de las cuartetos, asonantadas en los versos pares, con un estribillo formado por un pareado en hexasílabos monorrimos. Como en tantos de los

---

<sup>418</sup> Vid. VV. AA. *El gran libro de las nanas*, Carme Riera (ed.), Barcelona, El Aleph Editores, 2009.

<sup>419</sup> Vid. Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., pp. 115-117.

<sup>420</sup> Siguiendo aquí la nomenclatura de Isabel Paraíso. Vid. J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica*, op. cit., p. 64.

poemas analizados hasta ahora, la estructura del texto es trimembre:

Duérmete perra mía  
gusto de verte  
más aún que a las flores  
del campo verde.

Eaeaea  
que tú no eres fea.

Duérmete perdiguera  
duerme quedito  
no despierten los perros  
que están dormidos.

Eaeaea  
que tú no eres fea.

Dormida está mi perra  
junto al rescoldo  
dormida y calentita  
soñando en zorros.

Eaeaea  
mi perra no es fea.

La reiteración del adjetivo «fea» en los estribillos acerca este texto a otro de los poemas de *Los pasos del cazador*, el «LIV», musicalizado, recordémoslo, por Tasio Miranda, con el título «Bonita fea». En la pieza de Cangrejos, el ritornelo se intercala cada dos estrofas y la primera cuarteta se repite al final del poema. Los estribillos, que pasan del pareado al tercerillo —por la reiteración del arrullo («Eaeaea»)— se sitúan, con todo, tras la segunda estrofa y en el cierre poemático, antes y después del solo de trompeta. Además de esta reestructuración del poema en cuatro grupos estróficos, se introducen también algunas modificaciones que rompen con la regularidad métrica en las cuartetas: en el verso que abre las dos primeras, se suprime el pronombre enclítico, pasándose del heptasílabo mixto, acentuado en primera, cuarta y sexta sílabas, al hexasílabo trocaico, con los acentos en las sílabas impares: «Duerme perra mía», «Duerme perdiguera»; en el tercer verso, se añade la preposición *a* («no despierten *a* los perros»), creándose un octosílabo trocaico, acentuado en tercera y séptima sílabas, y modificándose el sentido del verso, ya que «los perros» deja de ser sujeto y pasa a ser objeto directo: «no despierten (ustedes) *a* los perros»; por último, el mismo cambio, del heptasílabo al octosílabo trocaico, se produce en el primer verso de la tercera estrofa, por la adición, en este caso, de la conjunción *que* al inicio del verso: «Que dormida está mi perra». La canción, interpretada a un tempo alegre, alterna las partes dinámicamente altas del estribillo con el tono más reposado de las estrofas:

Duerme perra mía  
gusto de verte  
más aún que a las flores  
del campo verde.

Duerme perdiguera  
duerme quedito  
no despierten a los perros  
que están dormidos.

Eaeaea  
Eaeaea  
que tú no eres fea.

Que dormida está mi perra  
junto al rescoldo  
dormida y calentita  
soñando en zorros.

Duerme perra mía  
gusto de verte  
más aún que a las flores  
del campo verde.

Eaeaea  
Eaeaea  
que tú no eres fea.

Eaeaea  
Eaeaea  
mi perra no es fea.

(Solo)

Eaeaea  
Eaeaea  
que tú no eres fea.

Eaeaea  
Eaeaea  
mi perra no es fea.

## LXXIV

### QUÉ LINDA ES PEPA Cangrejos

Se trata de la primera grabación editada de este poema, compuesto al alimón por Goytisolo y Paco Ibáñez en uno de sus encuentros en Cuba. Aunque ya lo habían cantado con anterioridad tanto Ibáñez como Miranda, ni uno ni otro lo llegaron a registrar nunca en disco.<sup>421</sup> La canción de Cangrejos parte de la versión definitiva del

---

<sup>421</sup> Véanse las piezas VIII y LXI, respectivamente.

texto, publicada en *Palabras para Julia* (1990) y recogida en su *Poesía completa* (2009):

Yo deseo morir  
en Cuba entre las piernas  
de una mulata que  
le dicen Pepa

y más, que nunca a París  
quisiera yo volver  
por miedo a los cuchillos  
de Michelle.

Pero estoy vivo y meo  
esplendorosamente  
la sucia boca de un  
montón de gente

y haré mil cosas feas  
cuando ya esté aburrido  
de tanto fantasmón  
y tanto ruido.

(Y haré mil cosas feas  
cuando ya esté aburrido  
de tanto fantasmón  
y tanto ruido).

Mas temo no volver  
ni a Cuba ni a las piernas  
de la mulata  
María Josefa

y morir en París  
en un cuarto de hotel  
y en el pecho un cuchillo  
de Michelle  
de Michelle  
de Michelle.

Yo deseo morir  
yo deseo morir  
en Cuba entre las piernas  
en Cuba entre las piernas  
en Cuba entre las piernas  
de la mulata  
María Josefa  
le dicen Pepa  
yo deseo morir  
le dicen Pepa  
yo deseo morir.

Me mintió de día  
me mintió de noche  
me mintió yendo a pie  
y metidita en el coche.

Me mintió tanto y tanto

que me enamoré.  
Y no sé por qué.  
Yo deseo morir.

Se puede apreciar la influencia, sobre todo en la última parte de la canción, de algunas bandas del rock británico de finales de la década de los 60 y principios de los 70, tanto por el tratamiento modal a nivel armónico, como por el ritmo sincopado y la contundencia de la base rítmica y de las guitarras. La letra resigue perfectamente la estructura trimembre del poema. Las dos primeras estrofas tienen un carácter introductorio, y es en las dos estrofas centrales donde, coincidiendo con una modulación ascendente, la pieza alcanza su primera cima climática. La otra llega tras el interludio, sobre esa misma estructura armónica de tipo modal, coincidiendo con la quinta y la sexta estrofa. Como en otras muchas canciones del disco, la melodía se construye a diversos planos, con partes interpretadas por diferentes voces enclavadas a distintas alturas del entramado instrumental, unas veces al unísono con la voz principal, otras contrapunteándola. En algunas ocasiones, esas voces secundarias aparecen en solitario. En el interludio, se repite, a uno de estos niveles subyacentes, la cuarta estrofa, en lo que es una transición hacia la última parte del poema, donde el texto alcanza su mayor fuerza expresiva. La reiteración del cierre poemático deja paso a una larga coda de imbricadas líneas melódicas: se repite la primera estrofa, especialmente algunos versos, como el primero («Yo deseo morir»), sobre el que se crea una especie de ritornelo, o el cuarto («le dicen Pepa»); se recuperan, intercalados en la primera, los últimos dos pentasílabos de la quinta estrofa («de la mulata / María Josefa»); y finalmente, cuando ya el tema se encamina hacia los últimos compases, como un mensaje subliminal oculto bajo el solo de teclado, una voz de fondo, apenas audible entre la algaba de sonoridades, recita el poema «VI» de *Los pasos del cazador*:

Me mintió de día  
me mintió de noche  
me mintió yendo a pie  
y metidita en el coche.  
  
Me mintió tanto y tanto  
que me enamoré.  
Y no sé por qué.

Aunque en la canción pasa prácticamente desapercibido, la inclusión de este poema le aporta un nuevo matiz interpretativo al texto. El tono de la composición es

completamente distinto y, sin embargo, complementario. Distinto por esa recurrencia de base tradicional, tan característica de los poemas de *Los pasos del cazador*, pero complementario porque en él hallamos la misma esencia de contradicción que en «Qué linda es Pepa». Un texto se prolonga en el otro: en la composición principal, el sujeto poético preferiría morir en Cuba «entre las piernas de una mulata que le dicen Pepa», pero teme verse empujado fatalmente por el destino a tener que hacerlo en París, con ese cuchillo de Michelle, más simbólico que real, clavado en el pecho; en el poemita recitado, el yo lírico sabe que ella le ha mentado «tanto y tanto» que se enamora, no pudiendo encontrar tampoco una explicación ante este hecho aparentemente contradictorio. Con todo, no deja de ser un detalle ínfimo, pero nos revela la minuciosidad con la que ha sido concebido el disco. Los siete versos del poemita reaparecerán, esta vez cantados, en la última pieza, titulada «Los pasos del cazador».

No me extenderé en el análisis estilístico del poema, puesto que sus particularidades rítmicas ya han sido apuntadas en sendos capítulos dedicados a las musicalizaciones de Ibáñez y Miranda. Sí me detendré, sin embargo, en algunos aspectos concretos de la versión de Cangrejos. En su propuesta, se mantiene la alternancia del original entre el heptasílabo, el pentasílabo, el hexasílabo («María Josefa») y el tetrasílabo («de Michelle»), todo y teniendo en cuenta que el patrón subyacente es el de la silva, ya que el tercer y el cuarto verso de cada estrofa forman siempre una unidad endecasilábica, y que esta se combina con el heptasílabo de los dos versos precedentes. Solo el verso quinto rompe la pauta, por la adición de la conjunción *que* en medio de los dos adverbios: «y más, *que* nunca a París». El heptasílabo dactílico se convierte, por tanto, en un octosílabo mixto a). El ritmo del verso original viene determinado por el hipérbaton de los adverbios («nunca más»), cuyo orden ha sido invertido deliberadamente para propiciar la sinalefa con la preposición («nunca a») y permitir el heptasílabo. Pero más allá del cambio métrico —añadirle una sílaba al verso no supone un obstáculo a nivel melódico; es más, es obvio que la adición responde más a razones rítmicas que de sentido—, nos llama la atención el cambio de significado que parece haberse producido en estos dos versos («y más que nunca a París / quisiera yo volver»). Sin la pausa después de la segunda sílaba, se produce una inversión del sentido último que no deja de ser paradójica: ¿cómo puede el sujeto poético desear con todas sus fuerzas («más que nunca») volver a París «por miedo a los cuchillos de Michelle»? De ahí que nos hayamos tomado la

licencia de añadir, en la transcripción, una coma tras el primer adverbio. Esta lectura, en la que se ha producido una la elisión del verbo («y —digo— más, que nunca a París / quisiera yo volver»), nos parece mucho más lógica. Los demás versos — incluidos los del poemita de *Los pasos del cazador*— siguen literalmente los del original. En la canción no se construye un estribillo. La repetición de la cuarta estrofa aparece, como ya hemos señalado, en uno de esos planos subyacentes, y solo en el último verso («y tanto ruido») reaparece la voz principal. El efecto de suspensión que se produce aquí en el cierre estrófico se extiende a todos los finales de estrofa, salvo los de la tercera y la quinta. En estos dos casos, la transición a la cuarta y a la sexta estrofa, respectivamente, se hace con fluidez y sin introducir pausas. Son las partes que, coincidiendo con las dos cimas climáticas de la pieza (tercera y cuarta estrofa, y quinta y sexta estrofa), constituyen más claramente una unidad de sentido. Con todo, el último verso de las estrofas primera («le dicen Pepa»), segunda («de Michelle»), cuarta («y tanto ruido») y sexta (donde se repite «de Michelle») aparece como un verso destacado con respecto a los otros tres que lo preceden. La parte instrumental se interrumpe previamente y la voz solista queda en solitario. De todos ellos, el verso con más presencia en esta primera parte del poema es el tetrasílabo «de Michelle», puesto que marcan una dinámica ascendente tanto al final de la segunda estrofa como, y muy especialmente, al final de la última, donde el verso se repite. En la segunda parte de la pieza, las sucesivas reiteraciones de los versos de la primera y de la quinta estrofa no adquieren carácter de ritornelo, sino que quedan envueltas en esa mirífica urdimbre armónica, tan característica de Cangrejos, en la que los diferentes timbres vocálicos se confunden con los instrumentos.

## LXXV

### LOS PASOS DEL CAZADOR Cangrejos

«Los pasos del cazador» aúna dos poemas del emblemático poemario de 1980, el «XXXIII» y el «VI», el último de ellos incluido, como acabamos de ver, en «Qué linda es Pepa», aunque allí como recitado y casi en forma oculta, como una especie de anticipo de este. Aquí ambos textos se equiparan. La composición, un blues lento, en formato acústico, con acompañamiento de *slide guitar* y de armónica, es un canto en

honor a este libro, *Los pasos del cazador*, el más lírico de cuantos Goytisolo escribió y sobre el que más canciones se han compuesto. Con ella se cierra el disco de Cangrejos.

En el primero de los dos poemas, la amada se queja de la ausencia del amado (el cazador, en el poema de Goytisolo). El motivo hunde sus raíces en la poesía de tipo tradicional y, más concretamente, en el tema de la caza de amor, en torno al cual gravita todo el poemario. Formalmente, el texto está compuesto por tres tercetillos, formados por un quebrado y dos octosílabos, más un octosílabo aislado y distribuido tipográficamente como tres versos en forma de escalera. Se mantiene la asonancia *é-o* tanto para este verso como para el primero y el tercero de cada estrofa, mientras que los segundos quedan sueltos:

¡Cuánto tiempo!  
Ya no viene el cazador  
que acudía a los conejos.  
¡Cuánto tiempo!  
Ya no se le oye azuzar  
a su perra campo adentro.  
¡Cuánto tiempo!  
Ni vuelve al anochecer  
para calentarse el cuerpo.  
¡Cuánto tiempo  
y tiempo  
y tiempo!

El ritmo del poema se sustenta tanto en la rima como en la alternancia entre el tetrasílabo y el octosílabo. También en la repetición del primer verso, en ese lamento ante el tiempo transcurrido sin ver al amado, que se apoya en una estructura paralelística basada en la negación: «Ya no viene el cazador», «Ya no se le oye azuzar», «Ni vuelve al anochecer». En la letra de Cangrejos, la variación que se introduce en el verbo del primero de los tres versos («Ya no se oye al cazador») acentúa aún más el paralelismo con el segundo. Se ha optado, además, por eliminar las repeticiones del último octosílabo («y tiempo y tiempo») y construir un cuarto tercetillo en el que se reitera el primer quebrado y se introduce un verso de nueva creación: «¡Cuánto tiempo! / Cuánto tiempo / de los pasos del cazador». Con este último verso, en el que se recoge el título del libro, se cierra también la segunda parte de la pieza, compuesta sobre el poema «VI»:



¡Cuánto tiempo!  
Ya no se oye al cazador  
que acudía a los conejos.

¡Cuánto tiempo!  
Ya no se le oye azuzar  
a su perra campo adentro.

¡Cuánto tiempo!  
Ni vuelve al anochecer  
para calentarse el cuerpo.

¡Cuánto tiempo!  
Cuánto tiempo  
de los pasos del cazador.

Me mintió de día  
me mintió de noche  
me mintió yendo a pie  
y metidita en el coche  
me mintió tanto y tanto  
que me enamoré  
y no sé por qué  
de los pasos del cazador  
de los pasos del cazador.

Hemos optado por convertir este último texto en monoestrófico, y deshacer, por tanto, la división que en el original se introducen entre el cuarto y el quinto verso: «y metidita en el coche. // Me mintió tanto y tanto». El ritmo fluyente, en esta parte de la canción, así parecía requerirlo. El nexo entre ambos poemas viene dado por el único eneasílabo de la composición («de los pasos del cazador»), un mixto b) acentuado en tercera y octava sílabas que, salvo en la última repetición, se canta siempre tras una pausa instrumental —de un compás, al final de la estructura armónica— y con la voz en solitario. Los restantes versos son todos de arte menor: tetrasílabos y octosílabos en el primer caso, y hexasílabos, heptasílabos y octosílabos en el segundo. La polirritmia, con todo, es evidente. Como en la primera composición, también en la segunda el ritmo se sustenta más en la rima y en las repeticiones que en los acentos. En este último poema, la asonancia en los versos pares del primer cuarteto (entre «noche» y «coche») y la rima oxítona entre el segundo y tercer verso del tercetillo (entre «enamoré» y «por qué») se conjugan rítmicamente con la anáfora («me mintió»). La reiteración, la rima y los paralelismos constituyen, por tanto, la esencia rítmica de ambos textos.

Apenas la última nota de la armónica se desvanece, cuando del súbito crescendo del platillo nos conduce de nuevo hacia el estribillo, en acústico, de «Cuando todo suceda»:

Y la hierba otra vez como una orilla  
cederá poco a poco a tu presencia  
y la hierba otra vez como una orilla  
cederá poco a poco a tu presencia  
cuando todo suceda  
cuando todo suceda  
cederá a tu presencia  
cuando todo suceda.

Se cierra así, con un final circular que retoma la pieza que abría el disco, este recorrido de Cangrejos por diez de los textos más líricos de Goytisolo, algunos de ellos inéditos hasta ahora en canción. El vínculo que mantienen las composiciones de *Los pasos del cazador* con las de *El retorno*, tan presentes ambas en el álbum, es el del amor. La temática amorosa, tamizada por el universo goytisoliano —en la caza de amor, en la amistad, la elegía—, vertebra de arriba abajo el disco de Cangrejos, el último de los consagrados a Goytisolo. Con él, cerramos este capítulo dedicado a los homenajes póstumos al poeta y abrimos otro en el que se analizarán las musicalizaciones que, sin carácter monográfico, se han publicado durante las últimas dos décadas.

## VEINTE AÑOS DE CANCIONES (2000–2020)

El repertorio de canciones compuestas durante los veinte últimos años sobre los poemas de Goytisolo, además de extenso, es prolijo en enfoques musicales. Se confirma, por tanto, aquella tendencia creciente, que veíamos en los noventa, a musicalizar sus textos. La fuerza de su mensaje poético, su compromiso ético, la lírica inmanente de su poesía, su estilo directo y desenfadado, libre de cualquier atisbo de retoricismo, la universalidad atemporal de su palabra poética, ese complicadísimo equilibrio entre la sencillez y la profundidad, acercan sin duda su sentimiento lírico a la expresión musical, y tanto en el ámbito de la música popular contemporánea (canción de autor, pop, rock, flamenco, jazz, copla, música cubana...) como en el de la lírica clásica.

## LXXVI

### BOLERO PARA JAIME GIL DE BIEDMA

Silvia Comes y Lidia Pujol

Apenas inaugurado el nuevo siglo XXI, Silvia Comes y Lidia Pujol publican su álbum *Al entierro de una hoja seca van dos caracoles*,<sup>422</sup> en el que incluyen la canción «Bolero para Jaime Gil de Biedma». Es la primera musicalización sobre este conocido poema, ya que la versión de Ibáñez no aparece publicada hasta su disco de homenaje de 2002 y la de Cangrejos es aún mucho más reciente, de 2019.<sup>423</sup> Con un sencillo acompañamiento de guitarra, la pieza de Comes y Pujol se acomoda al ritmo y a la armonía del bolero, especialmente en las partes en las que ambas intérpretes cantan a dúo. Excepto por algunas repeticiones, la letra de la canción sigue textualmente el original. Con todo, hemos optado por dividir el texto en estrofas, conforme a la estructura de la pieza y al reparto de las voces:

A ti te ocurre algo  
yo entiendo de estas cosas  
hablas a cada rato  
de gente ya olvidada

de calles lejanísimas  
con farolas a gas  
de amaneceres húmedos  
de huelgas de tranvías.

A ti te ocurre algo  
yo entiendo de estas cosas.

Cantas horriblemente  
no dejas de beber  
y al poco estás peleando  
por cualquier tontería  
yo que tú ya arrancaba  
a que me viera el médico  
pues si no un día de estos

en un lugar absurdo  
en un parque en un bar  
o entre las frías sábanas  
de una cama que odies

te pondrás a pensar  
a pensar a pensar

---

<sup>422</sup> Silvia Comes & Lidia Pujol, *Al entierro de una hoja seca van dos caracoles*, Picap, 2000. La composición corre a cargo de Silvia Comes, quien aún hoy sigue incluyendo el tema entre su repertorio en directo.

<sup>423</sup> Para los comentarios a sendas versiones véanse las piezas XXXVI y LXVII, respectivamente.

y eso no es bueno nunca  
y eso no es bueno nunca.

Porque sin darte cuenta  
te irás sintiendo solo  
igual que un perro viejo  
sin dueño y sin cadena  
te pondrás a pensar  
a pensar a pensar  
y eso no es bueno nunca  
y eso no es bueno nunca.

A ti te ocurre algo  
yo entiendo de estas cosas.

Los dos versos iniciales del poema pasan a ser el estribillo, que se repite en la primera parte y que es, además, el encargado de cerrar la pieza. Esa primera repetición del estribillo es precisamente la que marca el cambio, de una a otra sección, en el sí del bloque estrófico inicial, que aparece dividido en dos partes: la primera parte comprende los diez versos iniciales; y la segunda, marcada por la aparición de la guitarra solista —que crea un interesante contrapunto con la melodía de las voces—, va desde «cantas horriblemente» hasta el final del primer ritornelo: «y eso no es bueno nunca». La estrofa precedente al solo de guitarra, en la que se duplica el último verso («te pondrás a pensar / a pensar a pensar / y eso no es bueno nunca / y eso no es bueno nunca»), toma forma de ritornelo al final de la canción. Dichas modificaciones, que afectan esencialmente a la estructura organizativa del texto, permiten apreciar cómo el recurso reiterativo incide en la intensificación del componente irónico contenido en los versos. Subyace, con todo, un sentimiento de piadosa fraternidad que está muy en consonancia con el didactismo que hallamos también en composiciones como, por ejemplo, «Palabras para Julia». En la canción de Comes y Pujol, la reiteración incide en la intención moralizante del sujeto poético, subrayándose la apelación al amigo, al que se insta a abandonar la melancolía, ese afecto tan connatural, por otra parte, al bolero.

Predomina en la composición el ritmo del heptasílabo trocaico, con acentos en segunda, cuarta y sexta sílabas, representando un porcentaje del cincuenta por ciento de los versos. La uniformidad de su ritmo acompasado comparte terreno, no obstante, con otras cadencias, como la del dactílico, acentuado en tercera y sexta («con farolas a gas», «por cualquier tontería», «yo que tú ya arrancaba», «en un parque en un bar», «de una cama que odies», «te pondrás a pensar», «a pensar a pensar»), o el mixto, con los acentos en primera, cuarta y sexta («hablas a cada rato», «cantas horriblemente»,

«pues si no un día de estos», «o entre las frías sábanas», «y eso no es bueno nunca», «porque sin darte cuenta»); ambos en semejante proporción.

## LXXVII

ASÍ SON  
Juan Luis Pineda

En su álbum *Olla de grillos*,<sup>424</sup> el cantautor gaditano Juan Luis Pineda se acerca a uno de los textos no musicados hasta el momento de nuestro autor. El poema aparece en el disco de Goliardos *Mala cabeza*, aunque allí lo hace solo en forma recitada con acompañamiento musical. Junto a «Así son», Pineda le pone música a once poemas más de autores entre los que se encuentran García Montero, Carlos E. de Ory, Alberto Porlan, Fernández de la Sota, o J. Pérez Olivares, quien ilustra además el disco. Recordemos que, en su edición definitiva de 1996, la composición de Goytisolo aparecerá publicada con el título homónimo «Bajo tolerancia»:

Su profesión se sabe es muy antigua  
y ha perdurado hasta ahora sin variar  
a través de los siglos y civilizaciones,  
a través de los siglos y civilizaciones.

No conocen vergüenza ni reposo  
se emperran en su oficio a pesar de las críticas  
unas veces cantando  
otras sufriendo el odio y la persecución  
mas casi siempre bajo tolerancia.

Platón no les dio sitio en su República.

Creen en el amor  
a pesar de sus muchas corrupciones y vicios  
suelen mitificar bastante la niñez  
y poseen medallones o retratos  
que miran en silencio cuando se ponen tristes.

Ah curiosas personas que en ocasiones yacen  
en lechos lujosísimos y enormes  
pero que no desdeñan revolcarse  
en los sucios jergones de la concupiscencia  
sólo por un capricho.

Le piden a la vida más de lo que esta ofrece.  
Así son, así son, así son.  
Le piden a la vida más de lo que esta ofrece.  
Así son, así son, así son.

---

<sup>424</sup> Juan Luis Pineda, *Olla de grillos*, Kainós, 2002.

Difícilmente llegan a reunir dinero  
la previsión no es su característica  
y se van marchitando poco a poco  
de un modo algo ridículo  
si antes no les dan muerte por quién sabe qué cosas.

Ah curiosas personas que en ocasiones yacen  
en lechos lujosísimos y enormes  
pero que no desdeñan revolcarse  
en los sucios jergones de la concupiscencia  
sólo por un capricho.

Le piden a la vida más de lo que esta ofrece.  
Así son, así son, así son.  
Le piden a la vida más de lo que esta ofrece.  
Así son, así son, así son pues los poetas  
las viejas prostitutas de la Historia.

No es de los textos más líricos de Goytisolo. La extensión del verso, con una combinación, principalmente, de endecasílabos y alejandrinos polirrítmicos, la organización estrófica irregular, la falta de rima y el estilo narrativo dificulta, sin lugar a duda, la labor de adaptación del texto; y la canción se resiente de ello. En algunos pasajes, especialmente a partir de la tercera estrofa, se producen desajustes entre el ritmo versal —o el ritmo estrófico— y los cambios a nivel armónico, lo cual va en detrimento de la fluencia melódica. La saturación ornamental de la base rítmica contribuye, en algunos momentos, a esa cierta indefinición estructural de la que adolece la composición de Pineda. Aunque tal vez el principal inconveniente es la tensión que se percibe entre la música y el tono del poema, entre el carácter «lírico» de la canción y el estilo sarcástico del verso. Ciertamente, la composición recupera la ironía lacerante y sutil de los mejores textos de *Salmos al viento*. El poeta, como las prostitutas, vive bajo la tolerancia de un sistema que no lo acepta abiertamente, convirtiéndolo en un ser marginado. En este sentido, no estamos ni ante una poesía de tono intimista, ni ante un texto social o reivindicativo, como parece sugerirnos la letra cantada.<sup>425</sup>

En la canción, los cambios se ciñen casi exclusivamente a modificaciones en la estructura poemática, fruto de algunas repeticiones. La más importante consiste en la creación de un estribillo, formado a partir de la repetición del vigésimo verso («Le piden a la vida más de lo que esta ofrece») y la primera parte del penúltimo verso («Así son, así son, así son»), y que, en la última repetición, resuelve en el cierre poemático («Así son pues los poetas / las viejas prostitutas de la Historia»), momento

---

<sup>425</sup> Vid. Carme Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., pp. 152-153.

en el que se deshace definitivamente la ambigüedad. La duplicación del tercer verso de la composición («a través de los siglos y civilizaciones») parece estar motivada, únicamente, por una mejor adecuación del texto a la estructura armónica de la pieza. Reproducimos a continuación los dos últimos bloques estróficos del poema, el primero formado por un único verso alejandrino, a partir del cual se forma el estribillo:

Le piden a la vida más de lo que esta ofrece.  
Difícilmente llegan a reunir dinero  
la previsión no es su característica  
y se van marchitando poco a poco  
de un modo algo ridículo  
si antes no les dan muerte por quién sabe qué cosas.  
Así son pues los poetas  
las viejas prostitutas de la Historia.

Después de un primer verso en el que se nos lleva a suponer que el tema central del poema versará en torno a la prostitución («Su profesión se sabe es muy antigua»), el noveno («Platón no les dio sitio en su República») ya nos sugiere la anfibología. Pero la correspondencia entre poetas y prostitutas no se hace explícita hasta llegar a los dos últimos versos, que es donde se concentra la máxima carga expresiva y significativa del texto. En la pieza cantada, la creación del estribillo, que aparece en ambas repeticiones precedido de la quinta estrofa («Ah curiosas personas que en ocasiones yacen...»), lo que hace es retardar ese punto culminante del poema, escindiéndolo de la estrofa en la que se integra y desplazándolo hacia la última parte del ritornelo.

## LXXVIII

### LA MALA CABEZA Perroflauta

«La mala cabeza» parte de la adaptación que en su día compuso el cantautor extremeño Luis Pastor sobre este conocido poema, musicalizado también por Goliardos y por Paco Ibáñez. Colaboran con Pastor, en la composición, Juan Marcos González Bayón y Fernando G. Echave Peláez, y la pieza se publica en el segundo

trabajo del grupo Perroflauta, titulado *Africaniño*.<sup>426</sup> «La mala cabeza» de Perroflauta sigue el texto de la primera edición del poema, publicado, recordémoslo, en *Algo sucede* (1968). La distribución de las estrofas en dísticos duplicados incide especialmente en el primer verso, que en la canción acentúa la condición de estribillo que en el poema ya posee:

Por mi mala cabeza  
yo me puse a escribir.  
Por mi mala cabeza  
me puse yo a escribir.  
Otro, por mucho menos,  
se hace Guardia Civil.  
Otro, por mucho menos,  
se hace Guardia Civil.

Por mi mala cabeza  
creí en la libertad.  
Por mi mala cabeza  
creí en la libertad.  
Otro respira incienso  
las fiestas de guardar.  
Otro respira incienso  
las fiestas de guardar.

Por mi mala cabeza  
Por mi mala cabeza...

Por mi mala cabeza  
contra el muro topé.  
Por mi mala cabeza  
contra el muro topé.  
Otro levantó el muro  
con los cuernos, tal vez.  
Otro levantó el muro  
con los cuernos, tal vez.

Por mi mala cabeza  
sólo digo verdad.  
Por mi mala cabeza  
sólo digo verdad.  
Por mi mala cabeza  
me descabezará.  
Por mi mala cabeza  
me descabezará.

Por mi mala cabeza  
Por mi mala cabeza...  
me descabezarán.  
Por mi mala cabeza...

Las modificaciones introducidas en el texto las observamos al inicio y en los

---

<sup>426</sup> Perroflauta, *Africaniño*, Jammin' Music, 2000.



últimos compases de la composición: de un lado, en el cambio de posición del pronombre de primera persona del verso cuarto: «me puse yo a escribir»; y del otro, en el verbo que cierra el poema («descabezarán»), que pasa de la tercera persona del plural a la tercera del singular («descabezará»), individualizándose el mensaje y perdiéndose el valor impersonal que el plural adquiriría en el poema. El verso original: «me descabezarán», aparece solo de forma anecdótica entre una de las voces que forman el último ritornelo. La reiteración, a mitad de la composición y al final, del verso que anafóricamente abre las cuatro estrofas del poema («Por mi mala cabeza»), incide claramente en el componente irónico del texto. La melodía se acomoda a la musicalidad del heptasílabo dactílico, con acentos en tercera y sexta, aunque en una proporción mucho menor aparecen también versos mixtos y trocaicos. Diez de los dieciséis versos del poema pertenecen al tipo dactílico, en tanto que el mixto (con acentos en primera, cuarta y sexta sílabas, excepto en el verso «Otro levantó el muro», con un acento antirrítmico en la quinta sílaba) y el trocaico (acentuado en las sílabas pares) se reparten a partes iguales el ritmo de los restantes versos. La regularidad rítmica, la cadencia recurrente impuesta por la rima en los versos pares, la reiteración, inciden sin duda positivamente en la estructura simétrica de la pieza, en esa consonancia que, en la canción de Perroflauta, el poema mantiene con el ritmo oscilante y repetitivo del *reggae*.

## LXXIX

A VECES  
Hamish Binns

En 2002, la editorial Edinumen publica *Al son de los poetas*,<sup>427</sup> un libro CD que incluye doce poemas musicalizados de diversos autores españoles e hispanoamericanos y que viene a completar el *Método de Español para Extranjeros (Nivel Superior)* lanzado por la misma editorial. Uno de los textos seleccionados, que en el método ilustra el modo subjuntivo, los oficios y los verbos preposicionales, es «A veces», poema publicado por Goytisolo en *A veces gran amor* (1981). Se trata de una composición escrita en verso largo, de estilo paralelístico y ritmo aparentemente

---

<sup>427</sup> Selena Millares y Hamish Binns, *Al son de los poetas. Lengua y literatura hispánicas a través de la música*, Madrid, Edinumen, 2002.

irregular, pero que se ajusta, como veremos, a un patrón métrico bien conocido y practicado por Goytisolo en el que ya nos hemos detenido en alguna ocasión: el de la silva libre impar. El poema, que nos permite ahondar en el estudio de una de las formas compositivas más características de la poética goytisoliana, es paradigmático de la pericia del barcelonés con este tipo de metro, tan cercano para él a la expresión de lo coloquial.

Hamish Binns, encargado de la musicalización del texto, nos presenta un arreglo acomodado a la cadencia rítmica del *swing*. La ductilidad de la línea armónica, característica del jazz, favorece el proceso de adaptación musical a las variaciones estróficas y rítmicas del poema, eminentemente narrativo. Los versos más cortos se ajustan a la estructura de cuatro compases —con alguna excepción, como el verso 3, que lo hace a la de dos compases— y, los más largos, a la de ocho compases, abriéndose un nuevo ciclo armónico al inicio de cada estrofa. La canción tiene una estructura tripartita: en la primera estrofa, de carácter introductorio, la voz se acompaña exclusivamente del *walking* de contrabajo. A partir de la segunda estrofa, se incorporan los demás instrumentos (guitarra y batería) y el tema progresa *in crescendo* hasta el final del verso 30. La última estrofa cierra, a modo de coda, la canción:

A veces  
alguien te sonríe tímidamente en un supermercado  
alguien te da un pañuelo  
alguien te pregunta con pasión qué día es hoy en la sala de  
[espera del dentista  
alguien mira a tu amante o a tu hombre con envidia  
alguien oye tu nombre y se pone a llorar.

A veces  
encuentras en las páginas de un libro una vieja fotografía de  
[la persona que amas y eso te da un tremendo escalofrío  
vuelas sobre el Atlántico a más de mil kilómetros por hora y  
[piensas en sus ojos y en su pelo  
estás en una celda mal iluminada y te acuerdas de un día  
[luminoso  
tocas un pie y te enervas como una quinceañera  
regalas un sombrero y empiezas a dar gritos.

A veces  
una muchacha canta y estás triste y la quieres  
un ingeniero agrónomo te saca de quicio  
una sirena te hace pensar en un bombero o en un equilibrista  
una muñeca rusa te incita a levantarle las faldas a tu prima  
un viejo pantalón te hace desear con furia y con dulzura a tu  
[propio marido.

A veces  
explican por la radio una historia ridícula y recuerdas a un  
[hombre que en vida fue tu amigo  
disparan contra ti sin acertar y huyes pensando en tu mujer y  
[en tu hija  
ordenan que hagáis esto o aquello y en seguida te enamoras  
[de quien no hace ni caso  
hablan del tiempo y sueñas con una chica egipcia  
apagan las luces de la sala y ya buscas la mano de tu amigo.

A veces  
esperando en un bar a que ella vuelva escribes un poema en  
[una servilleta de papel muy fino  
subes una escalera y piensas que sería bonito que el chico que  
[te gusta y no te hace ni caso te violara antes del cuarto piso  
repican las campanas y amas al campanero o al cura o a Dios  
[si es que existiera  
miras a quien te mira y quisieras tener todo el poder preciso  
[para ordenar que en ese mismo instante se detuvieran  
[todos los relojes del mundo.

A veces  
solo a veces gran amor.

La letra de la canción introduce unas pocas variaciones con respecto al texto original: en el verso octavo, se utiliza el término «fotografía» en lugar del acortamiento «foto»; en el decimoctavo verso, se añade el adjetivo «propio» ante «marido»; en el vigésimo tercer verso, se sustituye la preposición «en» por «con» en el complemento de régimen «con una chica egipcia». En la última estrofa es donde más modificaciones se aprecian: se suprime el verso 27 («hablan en catalán y quisieras de gozo o lo que sea morder a tu vecina»), muy probablemente para compensar la extensión del último verso de la estrofa, el más largo del poema, y poder asimilar así este grupo estrófico a las dimensiones de las estrofas precedentes; en el vigésimo octavo verso, se añade «y no te hace ni caso» después de «el chico que te gusta»; y finalmente, se sustituye «el poder necesario» por «todo el poder preciso» en el largo verso 30, el vigésimo noveno de la canción. Recuperemos los versos del original, para ver más claramente todos estos cambios:

A veces  
alguien te sonríe tímidamente en un supermercado  
alguien te da un pañuelo  
alguien te pregunta con pasión qué día es hoy en la sala de  
[espera del dentista  
alguien mira a tu amante o a tu hombre con envidia  
alguien oye tu nombre y se pone a llorar.

A veces  
encuentras en las páginas de un libro una vieja fotografía de

[la persona que amas y eso te da un tremendo escalofrío  
vuelas sobre el Atlántico a más de mil kilómetros por hora y  
[piensas en sus ojos y en su pelo  
estás en una celda mal iluminada y te acuerdas de un día  
[luminoso

tocas un pie y te enervas como una quinceañera  
regalas un sombrero y empiezas a dar gritos.

A veces  
una muchacha canta y estás triste y la quieres  
un ingeniero agrónomo te saca de quicio  
una sirena te hace pensar en un bombero o en un equilibrista  
una muñeca rusa te incita a levantarle las faldas a tu prima  
un viejo pantalón te hace desear con furia y con dulzura a tu  
[marido.

A veces  
explican por la radio una historia ridícula y recuerdas a un  
[hombre que en vida fue tu amigo  
disparan contra ti sin acertar y huyes pensando en tu mujer y  
[en tu hija  
ordenan que hagáis esto o aquello y en seguida te enamoras  
[de quien no hace ni caso  
hablan del tiempo y sueñas en una chica egipcia  
apagan las luces de la sala y ya buscas la mano de tu amigo.

A veces  
esperando en un bar a que ella vuelva escribes un poema en  
[una servilleta de papel muy fino  
hablan en catalán y quisieras de gozo o lo que sea morder a tu  
[vecina  
subes una escalera y piensas que sería bonito que el chico que  
[te gusta te violara antes del cuarto piso  
repican las campanas y amas al campanero o al cura o a Dios  
[si es que existiera  
miras a quien te mira y quisieras tener el poder necesario  
[para ordenar que en ese mismo instante se detuvieran  
[todos los relojes del mundo.

A veces  
sólo a veces gran amor.<sup>428</sup>

Una primera lectura ya nos permite apreciar hasta qué punto se mantiene, a pesar del evidente carácter imparisílabo del poema, una manifiesta sensación rítmica en el verso. Según afirma Navarro Tomás: «el único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo»; y añade: «por lo menos en este punto, se reconoce que el verso libre no es enteramente libre»,<sup>429</sup> puesto que «en trabajos de atenta observación se ha hecho notar el abundante número de versos de identificable medida que se registran de ordinario en los poemas de versificación

---

<sup>428</sup> Se sigue aquí el texto de *Poesía completa, op. cit.*, pp. 461-462.

<sup>429</sup> T. Navarro Tomás, *Métrica española, op. cit.*, p. 454.

libre».<sup>430</sup> El propio Goytisolo ya se había manifestado en el mismo sentido: «El llamado *verso libre* no es nada libre: depende de una musicalidad interna, logrando cadencias al combinar versos de siete, nueve, once, trece y catorce sílabas. Si luego no “suena” bien, es mala prosa, y/o peor poesía».<sup>431</sup> El poema que nos ocupa es, en este sentido, prototípico. Tomando como modelo el texto de la letra, podemos afirmar que, entre los 31 versos de la composición, hallamos un total de 56 unidades métricas perfectamente definidas, repartidas en ocho medidas diferentes, que van desde las tres sílabas de los versos que anafóricamente inician las estrofas, hasta las catorce sílabas de las unidades más largas. Las tres medidas de frecuencia predominante corresponden, como veremos más abajo, a los versos alejandrino, endecasílabo y heptasílabo. El cuadro que resulta a partir del cómputo silábico de las líneas poéticas que forman cada una de las divisiones estróficas es el siguiente:

Estrofas:

I	II	III	IV	V	VI
1.º - 3	7.º - 3	13.º - 3	19.º - 3	25.º - 3	30.º - 3
2.º - 18	8.º - 36	14.º - 14	20.º - 28	26.º - 31	31.º - 8
3.º - 7	9.º - 29	15.º - 13	21.º - 25	27.º - 42	
4.º - 25	10.º - 24	16.º - 22	22.º - 28	28.º - 25	
5.º - 14	11.º - 14	17.º - 21	23.º - 14	29.º - 46	
6.º - 14	12.º - 14	18.º - 25	24.º - 21		

Por de pronto, se observa la regularidad de las estrofas I, II, III y IV, con 6 líneas de versos cada una, a sabida cuenta de que en la quinta estrofa la canción ha prescindido del verso vigésimo séptimo y de que la última es una estrofa de cierre. Se aprecia, por tanto, una cierta uniformidad a nivel estrófico. Las diversas situaciones descritas en las que ese «gran amor» del verso final se manifiesta, a veces de forma hilarante, conforman el marco temático. Todas ellas se definen por su carácter ocasional, como se constata por la anáfora con la que se inician todas las estrofas: «A veces». El recurso reiterativo tendrá una especial importancia en los versos del primer y del tercer grupo estrófico, cumpliendo una función análoga a las formas verbales que, anafóricamente, abren también —en segunda persona del singular y en tercera

<sup>430</sup> T. Navarro Tomás, «En torno al verso libre», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo XXV, Bogotá, 1970, p. 85.

<sup>431</sup> Entrevista a José A. Goytisolo: «José Agustín Goytisolo. “La originalidad es el estilo del escritor”», *El ciervo*, Pliego de poesía 110, julio-agosto de 1996, p. 21.

del plural, respectivamente— los versos del segundo y cuarto grupo. De hecho, la organización sintáctica de las diferentes unidades estróficas interviene como un factor rítmico decisivo. Véase, si no, el importante papel que juegan las estructuras coordinantes en la segunda, cuarta y quinta estrofas. La supresión de los signos de puntuación contribuye a conferirle aún mayor protagonismo a la línea poética, entendida en todo momento como unidad de sentido completo. Se prescinde, por tanto, del encabalgamiento. También de la rima, aunque se pueden apreciar ciertos rasgos de asonancia en *í-a* e *í-o*. La identificación métrica de algunas especies nos revela la perfecta arquitectura estilística del texto. El poeta no rehúye estas coincidencias; antes, al contrario, le imprime al poema un orden rítmico intencionadamente prosaico:

[I]

- 1 A veces  
o óo |  
Trisílabo
- 2 alguien te sonríe tímidamente en un supermercado  
óo oo óo óoo óo | oo òoo óo |  
Endecasílabo galaico antiguo Heptasílabo dactílico
- 3 alguien te da un pañuelo  
óoo óo óo |  
Heptasílabo mixto
- 4 alguien te pregunta con pasión qué día es hoy en la sala de espera del dentista  
óo òo óo oo óo óo ó[o] | oo óoo óo oo óo |  
Tetradecasílabo trocaico Endecasílabo melódico
- 5 alguien mira a tu amante o a tu hombre con envidia  
óo óoo óo | o óo òo óo |  
Heptasílabo dactílico Heptasílabo trocaico  
Alejandrino polirrítmico
- 6 alguien oye tu nombre y se pone a llorar.  
óo óoo óo | oo óoo ó[o] |  
Heptasílabo dactílico Heptasílabo dactílico  
Alejandrino dactílico

[II]

- 7 A veces  
o óo |  
Trisílabo
- 8 encuentras en las páginas de un libro una vieja fotografía de la persona que amas  
o óo oo óo oo óo | óo óoo òo óo | òoo óo óo |  
Endecasílabo heroico Encasílabo de gaita gallega Heptasílabo mixto

y eso te da un tremendo escalofrío<sup>432</sup>

óoo óo óo òo óo |

Endecasílabo sáfico

9 vuelas sobre el Atlántico a más de mil kilómetros por hora

óo óoo óo(o) | o óo óo óooo óo |

Heptasílabo mixto

Endecasílabo sáfico

y piensas en sus ojos y en su pelo

o óo oo óo oo óo |

Endecasílabo heroico

10 estás en una celda mal iluminada y te acuerdas de un día luminoso

o óo oo óo | óo òo óo | oo óoo óo òo óo |

Heptasílabo trocaico Hexasílabo trocaico Endecasílabo melódico

Tridecasílabo compuesto de 7 + 6

11 tocas un pie y te enervas como una quinceañera

óoo óo óo | óoo òo óo |

Heptasílabo mixto

Heptasílabo dactílico

Alejandrino polirrítmico

12 regalas un sombrero y empiezas a dar gritos.

o óo oo óo | o óo oo óo |

Heptasílabo trocaico Heptasílabo trocaico

Alejandrino trocaico

[III]

13 A veces

o óo |

Trisílabo

14 una muchacha canta y estás triste y la quieres<sup>433</sup>

òoo óo óo | oo óoo óo |

Heptasílabo mixto

Heptasílabo dactílico

Alejandrino polirrítmico

15 un ingeniero agrónomo te saca de quicio

òoo óo óo(o) | o óoo óo |

Heptasílabo mixto

Hexasílabo dactílico

Tridecasílabo compuesto de 7 + 6

16 una sirena te hace pensar en un bombero o en un equilibrista

ooo óoo óo ó[o] | ooo óo oo oo óo |

Endecasílabo de gaita gallega

Endecasílabo primario

17 una muñeca rusa te incita a levantarle las faldas a tu prima

òoo óo óo | o óo òo óo | o óo oo óo |

Heptasílabo mixto

Heptasílabo trocaico

Heptasílabo trocaico

Alejandrino trocaico

18 un viejo pantalón te hace desear con furia y con dulzura a tu propio marido.<sup>434</sup>

<sup>432</sup> Recordemos que en este verso la canción sustituye «foto» por «fotografía», lo cual nos llevaría a una distribución distinta en el poema: «encuentras en las páginas de un libro» (endecasílabo heroico) y «una vieja foto de la persona que amas» (tetradecasílabo formado por un hexasílabo más un octosílabo, con hiato entre *que* y *amas*).

<sup>433</sup> En el primer heptasílabo observamos cómo sobre la primera sílaba recae un acento secundario, a pesar de tratarse de una partícula débil; este fenómeno se produce por igual en los restantes versos de esta estrofa. En el segundo hemistiquio, el acento prosódico de la segunda sílaba se ve absorbido por el de la sílaba siguiente.

o óo oo óo oo ó[o] | o óo oo óo | oo óoo óo |  
 Endecasílabo heroico      Heptasílabo trocaico      Heptasílabo dactílico  
 Alejandrino polirrítmico

[IV]

19 A veces  
 o óo |  
 Trisílabo

20 explican por la radio una historia ridícula  
 o óo òo óo | oo óoo óo(o) |  
 Heptasílabo trocaico      Heptasílabo dactílico  
 Alejandrino polirrítmico

y recuerdas a un hombre que en vida fue tu amigo  
 oo óoo óo | o óo óo óo |  
 Heptasílabo dactílico      Heptasílabo trocaico  
 Alejandrino polirrítmico

21 disparan contra ti sin acertar y huyes pensando en tu mujer y en tu hija<sup>435</sup>  
 o óo óo ó[o] | o òo óo óo | o óo oo óo oo óo |  
 Heptasílabo trocaico      Heptasílabo trocaico      Endecasílabo heroico  
 Alejandrino trocaico

22 ordenan que hagáis esto o aquello y en seguida te enamoras  
 o óo oo ó[o] | ooo óooo óooo óo |  
 Heptasílabo trocaico      Alejandrino ternario

de quien no hace ni caso  
 oo óoo óo |  
 Heptasílabo dactílico

23 hablan del tiempo y sueñas con una chica egipcia<sup>436</sup>  
 óoo óo óo | o òo óo óo |  
 Heptasílabo mixto      Heptasílabo trocaico  
 Alejandrino polirrítmico

24 apagan las luces de la sala y ya buscas la mano de tu amigo.  
 o óoo óo oo óo | oo óoo óo oo óo |  
 Decasílabo simple      Endecasílabo melódico

[V]

25 A veces  
 o óo |  
 Trisílabo

26 esperando en un bar a que ella vuelva escribes un poema  
 oo óoo óo oo óo | o óo oo óo |  
 Endecasílabo melódico      Heptasílabo trocaico

en una servilleta de papel muy fino  
 o òo òo óo | oo óo óo |  
 Heptasílabo trocaico      Hexasílabo trocaico  
 Tridecasílabo compuesto de 7 + 6

<sup>434</sup> Recordemos que en este verso la canción añade el adjetivo «propio» ante «marido», con lo que gana dos sílabas; el poema sigue el ritmo del eneasílabo de canción, acentuado en cuarta y octava sílabas.

<sup>435</sup> Podría pensarse en un eneasílabo mixto c), realizándose las dos sinalefas de la segunda parte de verso («y en tu hija»), que en este caso hemos optado por establecer como hiatos.

<sup>436</sup> La sustitución de la preposición *en* por *con* no tiene en este caso ninguna afectación a nivel métrico o rítmico.



- 27 subes una escalera y piensas que sería bonito que el chico que te gusta  
 óoo òo óo | o óo oo óoo óo | o óo òo óo |  
 Heptasílabo mixto Decasílabo mixto Heptasílabo trocaico  
 Alejandrino
- y no te hace ni caso te violara antes del cuarto piso<sup>437</sup>  
 oo óoo óo | oo óo óoo óo óo |  
 Heptasílabo dactílico Endecasílabo galaico antiguo  
 polirrítmico
- 28 repican las campanas y amas al campanero o al cura o a Dios si es que existiera<sup>438</sup>  
 o óo oo óo | óoo òo óo | o óo oo óo òo óo |  
 Heptasílabo trocaico Heptasílabo mixto Endecasílabo heroico  
 Alejandrino polirrítmico
- 29 miras a quien te mira y quisieras tener todo el poder preciso<sup>439</sup> para ordenar  
 óoo óo óo | oo óoo ó[o] | óoo óo óo | oooó |  
 Heptasílabo mixto Heptasílabo dactílico Heptasílabo mixto Endecasílabo  
 Alejandrino a la francesa
- que en ese mismo instante<sup>440</sup> se detuvieran todos los relojes del mundo.  
 o óo óo óo | o òo óo óo | oo óoo óo |  
 a la francesa Heptasílabo trocaico Heptasílabo dactílico  
 Alejandrino polirrítmico

[VI]

- 30 A veces  
 o óo |  
 Trisílabo
- 31 solo a veces gran amor.  
 óo óo óo ó[o] |  
 Octosílabo trocaico

Porque, como ya señalaba en su día F. López Estrada:

Las modalidades rítmicas establecidas en el curso de la poesía española persisten, por razón de que forman parte de la compleja estructura rítmica de la lengua ordinaria; pero su uso poético no requiere ni la isometría ni una polimetría limitada en unidades estróficas o en estrofas libres. Parece que esto lo acerca a la prosa; pero no ocurre así, porque un criterio muy firme asegura la existencia de una línea poética cuya entidad establece el poeta; todo un ágil sistema tipográfico asegura estas entidades, y las defiende de confundirse con el curso continuo de la prosa.<sup>441</sup>

El poeta combina con gran maestría y libertad de creación diferentes unidades expresivas que forman parte del fondo rítmico de la tradición. La diversidad de versos

<sup>437</sup> Recuérdese que el heptasílabo «y no te hace ni caso» es un añadido de la canción. En la división endecasilábica hay que establecer el hiato entre *violara* y *antes*.

<sup>438</sup> En el endecasílabo se mantienen todas las sinalefas, excepto en «cura o a Dios», donde se rompen.

<sup>439</sup> Este último heptasílabo mixto es una modificación respecto del heptasílabo dactílico original: «el poder necesario».

<sup>440</sup> La distribución del endecasílabo a la francesa en dos hemistiquios resulta aquí pertinente, puesto que la cesura épica que se da tras la cuarta sílaba, necesariamente aguda, lo convierte en un verso compuesto.

<sup>441</sup> Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1983, p. 207.

identificados nos permite establecer la siguiente estadística:

Número de sílabas del verso	Número de versos en el poema
14	17
11	16
7	10
3	6
13	3
10	2
9	1
8	1

Si tenemos en cuenta que entre los versos indicados hay algunos que están formados por hemistiquios claramente delimitados, los versos y hemistiquios con entidad rítmica propia que resultan son estos:

1.º Hemistiquios y versos de 7 sílabas	26	46,43%
2.º Hemistiquios y versos de 11 sílabas	16	28,57%
3.º Hemistiquios y versos de 3 sílabas	6	10,71%
5.º Hemistiquios y versos de 6 sílabas	3	5,36%
4.º Hemistiquios y versos de 10 sílabas	2	3,57%
6.º Hemistiquios y versos de 8 sílabas	1	1,79%
7.º Hemistiquios y versos de 9 sílabas	1	1,79%
7.º Hemistiquios y versos de 14 sílabas	1	1,79%

La combinación del ritmo del heptasílabo con el endecasílabo, tan característico de la silva clásica, suma más de las tres cuartas partes de los versos de la composición. Los tres hemistiquios hexasilábicos aparecen siempre en combinación con hemistiquios de siete sílabas, formando las tres combinaciones de tridecasílabos compuestos del poema. Estas constituyen, junto a las dos cláusulas decasilábicas, un claro contrapunto rítmico. La prevalencia del ritmo de siete y once sílabas resulta tan evidente que incluso el único verso octosilábico, el que cierra el poema, tiene, en combinación con el verso anterior, el característico ritmo del endecasílabo. Observamos también algunos paralelismos significativos, como el de la serie de heptasílabos del quinto y sexto verso («alguien mira a tu amante | o a tu hombre con

envidia / alguien oye tu nombre | y se pone a llorar»), en los que el ritmo del pie dactílico impone su cadencia uniforme; o el del verso 17, donde el pie mixto complementa a dos hemistiquios heptasílabos trocaicos perfectamente simétricos: «una muñeca rusa | te incita a levantarle | las faldas a tu prima». Son versos de una manifiesta musicalidad. Lo mismo se puede decir de los versos 8 y 9, con esa alternancia entre heptasílabos y endecasílabos, y ese apoyo puntual en el enneasílabo («una vieja fotografía»), fruto de la modificación introducida en el texto por Binns («encuentras en las páginas de un libro | una vieja fotografía | de la persona que amas | y eso te da un tremendo escalofrío / vuelas sobre el Atlántico | a más de mil kilómetros por hora | y piensas en sus ojos y en su pelo»); o de la estructura del verso 20 («explican por la radio | una historia ridícula | y recuerdas a un hombre | que en vida fue tu amigo»), en el que el ritmo de los hemistiquios dactílicos se encuentra flanqueado por el de los trocaicos, produciéndose un efecto especular entre los dos alejandrinos. En el verso 22, la firmeza del alejandrino ternario, con sus característicos grupos de cuatro sílabas y acento en la cuarta («ordenan que hagáis | esto o aquello y enseguida te enamoras | de quien no hace ni caso»), se pone ya de manifiesto desde el trocaico del heptasílabo inicial y hasta la primera mitad del último dactílico, extendiendo su movimiento acompasado por prácticamente todo el verso. Hallamos un efecto rítmico similar en el vigésimo noveno verso, con un endecasílabo a la francesa que ocupa una posición preminentemente central, y sobre el que basculan el resto de los heptasílabos: «miras a quien te mira | y quisieras tener | el poder necesario | para ordenar que en ese mismo instante | se detuvieran todos | los relojes del mundo». Se evidencia, con todo, bajo la aparente simplicidad y ese mesurado tono narrativo, una fuerza lírica minuciosamente urdida por el poeta en las devanaderas de la estructura rítmica del texto.

## LXXX

### ENCUENTRO

Josep Calbet

Otro de los músicos que se acerca a la obra de Goytisolo es Josep Calbet, quien en 2003 musicaliza «Encuentro». El título de su canción recoge el de la primera edición de *Claridad* (1961), puesto que en la edición definitiva de 1996 el poema se

presenta con alguna pequeña modificación y bajo el epígrafe «Contra tu pecho».<sup>442</sup> El texto sigue, por tanto, el de la primera edición. De la última, solo se recupera el décimo verso («te tuve entre mis brazos»), que recurre al adjetivo posesivo de primera persona, en sustitución del artículo «los» («te tuve entre los brazos»). Es una adición del músico la aliteración creada, a modo de juego melódico, con la conjunción y las dos últimas sílabas de la primera estrofa: «que andaba y desandaba y *dabadá*». Calbet, que se acompaña de la guitarra, dobla y armoniza la melodía en la mayor parte de la pieza. La composición está dividida en dos partes, separadas por un breve fragmento instrumental que hace a su vez de motivo principal en la introducción y la coda del tema. La armonía y el ritmo adquieren ligeros tintes de *bossa nova*, sobre todo en la segunda parte de la canción:

Alegría, yo te  
he buscado y buscado  
por todos los lugares,  
por todos los caminos  
que andaba y desandaba y *dabadá*.

Alguna vez oí  
tus pasos en el bosque,  
otra vez escuché  
tu risa, pero nunca  
te tuve entre mis brazos  
para poder hablarte,  
para decirte que  
mi vida iba cayendo  
como una gota de agua,  
que hacía frío, y  
que te he esperado siempre,  
roto y amante como  
me ves, como me tienes,  
contra tu pecho, amiga.

La Alegría, personificada en mujer, amiga a la que el sujeto lírico declara su amor, es a un tiempo sentimiento y presencia palpable. La canción es una declaración de amor en toda regla. La circularidad del texto se pone de manifiesto en el uso del vocativo tanto al inicio («Alegría») como al final del poema («amiga»), con esa última referencia explícita a la amante, que abre un cauce directo con los temas y formas de la lírica medieval.<sup>443</sup> El poema, escrito en heptasílabos, se caracteriza por

---

<sup>442</sup> La canción no se ha editado nunca en disco. La copia de la maqueta que hemos manejado proviene del fondo documental privado de la viuda del poeta, Asunción Carandell.

<sup>443</sup> «Tengo *amiga*, no sé quién es: / nunca la vi, por mi fe, / ni hizo nada que me agradara o pesase / y no me preocupa: / nunca hubo abundancia / en mi casa», Guilhem de Peitieu (1071-1126), *Farai un*

su ritmo entrecortado, con abruptos encabalgamientos en los versos primero, duodécimo, decimoquinto y decimoséptimo. La rima es prácticamente inexistente: la asonancia entre la primera y la última palabra del poema está demasiado alejada, con lo que se reduce a un solo caso, entre «siempre» y «tienes». Prevalece el pie trocaico, con acentos en segunda, cuarta y sexta sílabas: once de los diecinueve versos de la composición lo mantienen. La presencia de los pies mixto, con los acentos en primera, cuarta y sexta sílabas, y dactílico, acentuado en tercera y sexta sílabas, establece un contrapunto rítmico y contribuye a ralentizar el ágil ritmo predominante del trocaico. Este pulso interno se constata especialmente en los versos tercero al quinto, que se precipitan como una cascada después del ritmo quebrado por la pausa y el encabalgamiento de los dos versos precedentes; y en los versos noveno y décimo, y en esa cadencia ondulante que se crea a partir de entonces por la alternancia entre la contención del tipo mixto (vv. 11, 12, 14, 17 y 19) y la fluidez del trocaico (vv. 13, 15, 16 y 18). La melodía suprime, en cualquier caso, el encabalgamiento abrupto, adquiriendo una mayor preponderancia rítmica la secuencia sintáctica que la métrica. Se diluyen, con todo, algunos de los finales de verso oxítonos, que en el poema coinciden casi todos con verso encabalgante.

Sobre la anáfora se construyen algunos paralelismos sintácticos que resultan igualmente determinantes desde el punto de vista rítmico: al inicio del poema («por todos los lugares / por todos los caminos»), y en los versos centrales («para poder hablarte / para decirte que»); también al final de la composición, aunque sin recurrirse aquí a la anáfora («...como / me ves, como me tienes»), y desplazando de las lindes del verso la sintaxis con un movimiento que se demora en el encabalgamiento, para después precipitarse rápidamente y con arrebato sobre la segunda cláusula. Se recoge en esta parte la estructura de los versos 13 y 14 («mi vida iba cayendo / como una gota de agua»), aunque con ese cambio de función de la conjunción al adverbio relativo. De hecho, toda esta última parte del poema está integrada en una estructura paralelística más amplia formada por una secuencia de subordinadas sustantivas introducidas por la conjunción *que*: «para decirte *que* / mi vida iba cayendo / *como* una gota de agua, / *que* hacía frío, y / *que* te he esperado siempre / roto y amante *como* / me ves, *como* me tienes, / contra tu pecho, amiga». La alternancia entre una y otra estructura, con esas interrupciones de la fluencia rítmica estratégicamente dispuestas

---

*vers de dreit nien*, en María Eugenia Góngora, *Antología de poesía medieval*, Chile, Andrés Bello, 1986, p. 54.

en los encabalgamientos, que es donde la emoción poética más se percibe, emula con impetuosa fuerza lírica el ritmo de lo conversacional. La musicalización de Calbet incide especialmente en ello, en esa linealidad del texto, que avanza con la tierna sencillez del heptasílabo, sin recurrir a la creación de un estribillo. La melodía se ajusta al tempo de la palabra y a sus cambios de ritmo constantes, dentro de la cadencia regular del verso.

## LXXXI

### CANCIÓN DE FRONTERA

Juan Matute Cárdenas

La canción compuesta por el músico y actor Juan Matute Cárdenas sobre uno de los poemas publicado inicialmente en *Los pasos del cazador* (1980) —el «XL» concretamente— recoge el título de las ediciones de *A veces gran amor* (1981-1991): «Canción de frontera». La pieza, que concilia el tema fronterizo con los esquemas rítmicos y armónicos de la balada country, aparece publicada en su disco en solitario *Aguas vertientes*.<sup>444</sup> Recordemos que es una de las composiciones musicalizadas también por Tasio Miranda.<sup>445</sup> Matute, contrapunteado por las guitarras acústicas, adapta armónicamente la pieza a la organización estrófica del poema: los trece compases de la estructura de acordes se distribuyen ajustando los primeros ocho compases a las quintilla y los otros cinco al tercerillo. La repetición de la primera estrofa al final de la composición le confiere al texto un carácter cíclico:

Caridad por tus ojos  
mujer serrana  
he de ir al otro lado  
chiquita  
antes del alba.

Pásame la frontera  
que terminar no quiero  
de esta manera.

Llévame hasta la raya  
tú que te apiadas  
pues me hirieron los guardias  
bonita

---

<sup>444</sup> Juan Matute, *Aguas vertientes*, autoedición, 2003. Matute forma parte también del grupo de rock Castigados Sin Postre, junto a Nacho Novo y Luis José Rivera.

<sup>445</sup> Pieza LV.

por unas sacas.

Pásame compañera  
que morirme no quiero  
de esta manera.

Caridad por tus ojos  
mujer serrana  
he de ir al otro lado  
chiquita  
antes del alba.

El único cambio con respecto al poema se observa en el verso 15, donde se invierte el orden de la subordinada sustantiva, que pasa a anteceder al verbo principal («que morirme no quiero»), estableciéndose un paralelismo sintáctico con el séptimo verso («que terminar no quiero»). En la composición, se combina el ritmo del heptasílabo dactílico con el del pentasílabo trocaico y con el del adónico, así como con el del trisílabo de las estrofas primera y tercera («chiquita» y «bonita»), dos vocativos que riman en consonante entre sí. La rima se extiende a la asonancia en *á-a* entre los versos 2 y 5 de la primera estrofa y los restantes cuatro versos de la tercera, y la asonancia en *é-a* entre los versos 1 y 3 de los tercerillos, que, pese a las variaciones, adquieren carácter de estribillo. Especialmente en la canción, donde la modulación ascendente intensifica el ruego contenido en los versos, contribuyendo a acentuar ese sentido unitario que estas dos estrofas más breves ya de por sí poseen en el poema por mor de la anáfora («Pásame...») y de la reiteración del tercer verso («de esta manera»). No insistiremos en señalar algunos de los aspectos ya analizados en relación con la musicalización de Miranda. Tan solo añadir que en ambas canciones el delicado lirismo del poema se reviste de cálidas armonías, de tiempos reposados que hacen que el texto fluya con el íntimo embeleso de las antiguas canciones medievales.

## LXXXII

CLAROSCURO  
Francesc Moisès

El cantautor y escritor alcoyano Francesc Moisès musicaliza en 2005 dos de los poemas de la Sección III: «Hacia la vida» de *Claridad* (1961): «El canto rodado» y «Yo invoco». Las dos canciones aparecen publicadas en su álbum *Quattor*

Sepharadis Voces,<sup>446</sup> junto a una selección de textos musicalizados de hasta una docena de poetas españoles: Salvador Espriu, Miguel Labordeta, Celso E. Ferreiro, G. Aresti, Gloria Fuertes, José Hierro, el propio Francesc Ferrando, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Kirmen Uribe, Lorca y, finalmente, Gil de Biedma. El poema de este último comparte espacio con los dos de Goytisolo en la última pieza del disco, titulada «Clarooscuro». Según se advierte en el cuadernillo, el criterio de selección de los textos ha partido de la voluntad de mostrar cómo este conjunto de poetas han sabido reflejar, «desde una escritura comprometida, valores positivos de nuestra sociedad como lo son las ansias de justicia, la libertad y la solidaridad».<sup>447</sup> Las voces de Helena Orts, Jordi Gil y Francesc Moisès, quien también recita algunas partes junto a Macu Orts, se acompañan del nutrido elenco de músicos que forman el grupo Orchestalia, bajo la dirección de Gregorio Casasempere, que es el responsable también de los arreglos musicales.

En la primera parte de la pieza, sobre un arreglo para banda y a ritmo de tango, Moisès canta el poema de Jaime Gil «Por lo visto». La segunda parte se construye inicialmente sobre un *ostinato* rítmico de reminiscencias bizetianas, que es el que acompaña al primero de los dos textos de Goytisolo, «El canto rodado»:

Como la piedra, amigos,  
como el canto rodado,  
en perpetuo combate  
con el agua y los años.

Sí, sed como la piedra,  
como el canto rodado:  
puros y resistentes,  
terribles, obstinados.

El tono de la pieza se ajusta al de la canción lírica y el ritmo del verso al de los cuatro tiempos del compás. La composición está escrita en heptasílabos polirrítmicos, con prevalencia del pie dactílico, que marca la cadencia en más de la mitad de los versos de la composición. La rima asonante *á-o* se circunscribe a los versos pares. Importante es también, a nivel rítmico, la reiteración de los dos primeros versos en la segunda estrofa; e incluso, más que la reiteración («Como la piedra», «como el canto rodado»), la variación que se introduce en el primer verso, donde se pasa del vocativo del inicio poemático («amigos») al imperativo de la segunda cuarteta, precedido en

---

<sup>446</sup> Francesc Moisès, *Quattor Sepharadis Voces*, Embajada de España en Bélgica, 2005.

<sup>447</sup> *Ibid.*



este caso de un intensificador como es el adverbio afirmativo: «Sí, sed como la piedra». Es el único verbo del poema y sobre él se repliega, por tanto, toda la primera estrofa. En los dos últimos versos, formados por una enumeración de adjetivos («puros y resistentes, / terribles, obstinados») el ritmo de la composición se ralentiza, especialmente, y por efecto de la yuxtaposición, en el verso de cierre.

El sentido del texto se construye a partir de la interpretación polisémica contenida en el título, «canto rodado»; esto es: la piedra redondeada a fuerza de rodar por las aguas, y el arte, en este caso curtido en el tiempo, de cantar. El último verso nos remite a aquellos «compañeros terribles y obstinados» del final de otra de las composiciones de Goytisolo, «Amapola única». Se evidencia ese sentimiento, expresado en tantos y tantos de sus poemas, de rebeldía e inconformismo ante la situación política del momento en nuestro país. La toma de conciencia enunciada en «Amapola única» se traduce aquí en un llamamiento a la acción, y un texto parece prolongarse en el otro, poniéndose una vez más de manifiesto el fuerte vínculo que, en la obra de Goytisolo, mantiene la poesía social con la elegíaca.

Con una modulación que encamina la pieza de Moisés hacia regiones más luminosas se inicia el poema «Yo invoco». Con el súbito paso de uno a otro texto, la canción dirige ahora su invocación a la «Claridad» —entendida como una abstracción, como la luz de lo esencial y verdadero— para que, con su fulgor, aliente «el grito de los hombres que no pueden hablar» y este pueda alcanzar a oírse. Se constata, por tanto, la función social del escritor, mediante ese poder combativo de la voz y la palabra que ya veíamos en «El canto rodado». Ambas composiciones siguen el texto de la primera edición, algo más largo en este segundo caso, que el de la versión definitiva de *Claridad* (1996):<sup>448</sup>

Claridad, no te apartes  
de mis ojos, no humilles  
la razón que me alienta  
a proseguir. Escucha,  
detrás de mis palabras,  
el grito de los hombres  
que no pueden hablar.

Por sus golpes,  
por la lucha que sostienen  
contra el muro de sombra,  
contra el muro de sombra,  
la lucha que sostienen

---

<sup>448</sup> Vid. José Agustín Goytisolo, *Poesía completa, op. cit.*, p. 127.

contra el muro de sombra,  
yo te pido: persiste  
en tu fulgor, ilumina  
mi vida, permanece  
conmigo, claridad.

El poema, salvo por el antepenúltimo verso («en tu fulgor, ilumina»), un octosílabo, mantiene la regularidad heptasilábica —dactílica y trocaica— de la composición anterior. La canción, no obstante, introduce numerosos cambios rítmicos tanto al inicio como al final del poema, coincidiendo con los versos en los que se producen encabalgamientos; prevalece, con todo, la unidad de sentido: entre la cláusula tetrasilábica que abre el poema («Claridad») y la cláusula trisilábica con la que se cierra el cuarto verso («Escucha»), hallamos tres octosílabos («no te apartes de mis ojos», «no humilles la razón» —con un hiato entre la primera y la segunda sílabas—, «que me alienta a proseguir»); y el mismo procedimiento observamos, a nivel melódico, en los cuatro últimos versos, en los que, flanqueadas por dos cláusulas tetrasilábicas («yo te pido» y «claridad»), hallamos ahora tres unidades heptasilabas, caracterizadas aquí por el inicio en imperativo («persiste en tu fulgor», «ilumina mi vida», «permanece conmigo»). Obsérvese que la expresión del imperativo, que en los primeros compases del texto se formula mediante expresiones de negación («no te apartes», «no humilles»), pasa a expresarse, a partir del cuarto verso («Escucha») pero muy especialmente al final («persiste», «ilumina», «permanece»), en términos afirmativos, evidenciándose un proceso, creemos que idiosincrásico de buena parte de la poética goytisoliana, de «depuración» emocional a medida que avanza el poema. Con la supresión del adjetivo indefinido «toda», en el final del verso octavo, que sirve para evitar igualmente el encabalgamiento («Por sus golpes por *toda* / la lucha que sostienen»), el texto cantado incrementa aún más la presencia del octosílabo y su quebrado: los dos heptasilabos pasan a interpretarse, en este caso, como un tetrasilabo más un octosílabo («Por sus golpes, / por la lucha que sostienen»). En este inicio de la segunda mitad, es donde el arreglo adquiere mayor vivacidad y dinamismo. Las repeticiones de los versos noveno («por la lucha que sostienen») y décimo («contra el muro de sombra») subrayan el compromiso adquirido por el sujeto lírico en defensa de esos hombres que, aun desposeídos de la palabra, mantienen su lucha contra el «muro de sombra» del Régimen. La intensificación de esta tercera persona del plural en la secuencia que va de los versos octavo a decimo tercero, coincide con el momento en el que la canción alcanza su

punto álgido. La repetición del apelativo «claridad» en el cierre poemático le da un carácter circular al texto.

### LXXXIII

#### PARA AYUDAR A DORMIRSE A UNA CHICA MAYOR

José Moreno

En marzo de 2007 el cantautor José Moreno edita su primer disco de estudio, *Apuntes urbanos*,<sup>449</sup> en el que incluye la canción «Para ayudar a dormirse a una chica mayor», una composición basada en el poema de Goytisolo «Non non». Recordemos que el texto ya había sido musicalizado en 1995 por Juan Cánovas y la canción interpretada por María Lavalle en el espectáculo «Al conjuro de las horas quemadas».<sup>450</sup> El cantautor ilicitano toma, en esta ocasión, como punto de partida el poema para elaborar su propia versión de la nana:

Si son las seis y no puedes dormir  
o ves en tu pared unas sombras extrañas,  
si ya casi la noche dejó paso a la mañana  
y ves cómo los muebles se abalanzan sobre ti.

Si el viento en el postigo recita tus mentiras,  
no te pongas nerviosa ni despiertes a nadie,  
fúmate un cigarro, empareja tu mesilla,  
lo mismo encuentras algo que te llena de paz.

Pero no tengas miedo a la noche, princesa,  
pues fuera está el frío, parece dormir.  
Duérmete niña, que mañana otro día  
regala utopía de vuelta hasta aquí.

Si todos en tu casa se rindieron hace horas  
y tu cuerpo ha decidido por su cuenta aguantar,  
no combatas el sueño, no lo pienses sin más,  
por mucho que tu reloj te atormente, tic-tac tic-tac tic-tac...

Y si parece que en tu calle haya una fiesta de guardar  
y te duele la cabeza ya de tanto pensar  
non non cuenta corderos non non muy lento así  
non non suéltate el pelo non non hazlo por mí.

Pero no tengas miedo a esta noche, princesa,  
no ves que fuera está el frío, parece dormir.  
Duérmete niña, que mañana otro día  
traerá la utopía de vuelta hasta aquí.

---

<sup>449</sup> José Moreno, *Apuntes urbanos*, autoedición, 2007.

<sup>450</sup> Para la canción de Cánovas, véase la pieza XXXII.

Non non cuenta corderos non non muy lento así.

El estribillo y las dos primeras estrofas son las que más se asemejan al texto original, aunque se introducen algunos cambios: la referencia horaria, que pasa de «las tres» a «las seis»; «la sombra de una bruja» en la pared, que se transforma en esas «sombras extrañas»; o la alusión a «los muebles» que, igualmente animalizados, en lugar de comenzar a gruñir, «se abalanzan sobre ti». Los primeros dos versos de la segunda estrofa apenas si presentan modificaciones, tan solo la sustitución de la conjunción copulativa «y» por la condicional «si» al inicio del verso 5 («Si el viento en el postigo recita tus mentiras»). Pero, a partir de ahí, el texto de la canción es otro. Se mantiene, eso sí, la exhortación a fumar de la segunda parte del verso séptimo (piensa en la vida *fúmate un cigarro*), y se recurre al arrullo del epígrafe («non non»), que en el poema aparece al final: «non non cuenta corderos muy despacio así / non non duerme mi amor corderos y corderos...». De estos dos últimos versos, la pieza cantada mantiene prácticamente intacto el primero —únicamente se sustituye el adverbio «despacio» por el adjetivo «lento»—, mientras que el segundo («non non suéltate el pelo non non hazlo por mí») es completamente inédito.

La canción de Moreno prescinde de los versos más irónicos del poema;

lo mismo no te mueres nunca más  
y alguien te compra unas braguitas nuevas  
las cosas son así todo es extraordinario  
peor sería que tuvieras hambre  
o que en la calle te dijeran fea  
lee un ratito escíbeme un recado entérate  
de las noticias por la radio canta

y el tono cambia, se vuelve más melifluo y almibarado. La incorporación, en este sentido, de algunos vocativos actúa sin duda como un intensificador: «lo mismo encuentra algo que te llena de paz. // Pero no tengas miedo a la noche, *princesa*», «Duérmete *niña*, que mañana otro día / traerá la utopía de vuelta hasta aquí». El marco dominical («Y si parece que en tu calle haya una fiesta de guardar»), la hora intempestiva («Si son las seis y no puedes dormir», «Si todos en tu casa se rindieron hace horas / y tu cuerpo ha decidido por su cuenta aguantar»), el acechante frío nocturno («Pero no tengas miedo a esta noche, *princesa*, / no ves que fuera está el frío, parece dormir») constituyen los elementos a partir de los cuales se construye en la canción el escenario de solitario recogimiento de esta nana para la mujer adulta. Un

pequeño interludio divide la pieza en dos partes, de tres estrofas cada una, que vienen rematadas por una coda construida a partir de los versos finales del poema. La tercera estrofa se repite al final de la segunda parte, adquiriendo naturaleza de estribillo. El que estos versos aparezcan enmarcados por el arrullo enfatiza el carácter conclusivo de la estrofa, máxime en el cierre («Duérmete niña, que mañana otro día / traerá la utopía de vuelta hasta aquí»), dos dodecasílabos marcados por la asonancia interna en *í-a* («niña», «día», «utopía»).

Muchos de los cambios introducidos en los primeros versos inciden en la rima: en la primera estrofa, con una rima asonante abrazada (riman «dormir» y «ti» y «extrañas» y «mañana»); y en la segunda estrofa, en la que riman el primer y el tercer verso («mentiras», «mesilla»). Y después la recursividad fonética se mantiene, tanto en la primera parte de la canción: en la tercera estrofa —o estribillo—, donde riman en asonante el segundo y el cuarto verso («dormir», «aquí»), recuperándose el verbo «dormir» del inicio poemático; como en la segunda: en la estrofa cuarta riman, nuevamente en oxítono, el segundo, el tercer y el cuarto verso («aguantar», «más», «tic-tac»); y, en la quinta, se mantiene esa misma rima aguda *-á* para el primer y el segundo verso («guardar», «pensar»), y se recupera la consonancia en *-í* para el tercer y el cuarto verso («así», «mí»), prolongándose hasta el estribillo.

Las modificaciones también afectan considerablemente al ritmo. Se deshace la regularidad que, en el poema, mantenían el endecasílabo y el alejandrino, promoviéndose una mayor alternancia métrica. De hecho, el endecasílabo se circunscribe únicamente al primer verso («Si son las seis y no puedes dormir»), extendiéndose la heterometría al resto de la pieza, en la que hallamos combinados alejandrinos con tetradecasílabos, dodecasílabos, pentadecasílabos y octododecasílabos compuestos (9+9), un verso este último de base impar que solemos encontrar en algunas de las silvas libres del autor.

## LXXXIV

### ESCUCHA ABANDONADA Josetxo Goia-Arribé

También en 2007, el saxofonista y compositor Josetxo Goia-Arribé publica su

quinto trabajo discográfico, *Los pendientes de la reina. Emakume baten oroimena*,<sup>451</sup> un álbum en el que el músico incluye algunas musicalizaciones de textos de Bécquer, Lizardi, y de poetas más recientes como Amaia Lasa, Josetxo Azkona o Gerardo Markuleta. El disco iba a incluir también una canción compuesta a partir del poema de Goytisolo «Escucha abandonada»,<sup>452</sup> pero esta fue finalmente descartada por Goia-Arribé, no del todo contento con el resultado último de la grabación en estudio.<sup>453</sup> Sí ve en cambio la luz «Habanera al aire», una breve pieza instrumental que toma la música de «Escucha abandonada», y en la que, como el propio músico reconoce, aún se respira el espíritu del poema. En la versión cantada, el piano de Sorkunde Idígoras y el contrabajo de Luisa Brito acompañan a la voz de Estixu Pinatxo, y Goia-Arribé interviene en los solos, donde hallamos conjugada la mejor tradición del jazz modal de los 60 con algunas singularidades de la música vasca y navarra.

Las modificaciones introducidas en el texto pasan por la reiteración de algunos versos: el primero, que abre la pieza a modo de preludio y que después se repite; el quinto («olvídate del nombre»); el sexto («que hasta ayer te seguía»); y, finalmente, los dos últimos versos del poema («y que aparece siempre / cuando el amor se va»). La letra íntegra se canta da capo después de la primera de las dos improvisaciones de saxo. La habanera se mueve a uno de los ritmos más característico de la poesía musicalizada de Goytisolo, como es el del heptasílabo polirrítmico:

Envuelta por el aire.  
 Envuelta por el aire  
 de la mañana en fiesta  
 entre música voces  
 alegría y campanas  
 olvídate del nombre  
 olvídate del nombre  
 que hasta ayer te seguía  
 que hasta ayer te seguía  
 como una desventura:  
 canta juega sonrío  
 apuesta a no acertar  
 para irte así habituando  
 a ese sabor amargo  
 que se llama tristeza  
 y que aparece siempre  
 cuando el amor se va

<sup>451</sup> Josetxo Goia-Arribé, *Los pendientes de la reina*, Errabal, 2007.

<sup>452</sup> Recordemos que es uno de los textos musicados por Paco Ibáñez en su disco de homenaje a Goytisolo (pieza XXXIV).

<sup>453</sup> Según me cuenta el propio autor en correo privado del 8 de octubre de 2018. La copia que manejo, grabada en directo, procede del fondo documental privado de Asunción Carandell.

y que aparece siempre  
cuando el amor se va.

Envuelta por el aire  
de la mañana en fiesta  
entre música voces  
alegría y campanas  
olvídate del nombre  
olvídate del nombre  
que hasta ayer te seguía  
que hasta ayer te seguía  
como una desventura:  
canta juega sonrío  
apuesta a no acertar  
para irte así habituando  
a ese sabor amargo  
que se llama tristeza  
y que aparece siempre  
cuando el amor se va  
y que aparece siempre  
cuando el amor se va.

La pieza de Goia-Arribes divide los dieciocho versos del poema en dos partes perfectamente simétricas de nueve versos cada una, la primera de carácter más expositivo y, la segunda, a partir del verso décimo («canta juega sonrío») —donde la pieza modula y el ritmo se vuelve más ágil—, de desarrollo. En la reiteración de los dos últimos versos («y que aparece siempre / cuando el amor se va»), es donde la canción alcanza su mayor fuerza expresiva. Se mantiene, con todo, el sentido lineal del poema; la repetición de algunos de los versos suple la práctica ausencia de rima, y permite la adaptación del poema a la estructura armónica de la canción.

## LXXXV

### A ELLA Y A TI OS PREGUNTO

Maria Cinta

La que a mediados de los 60 fue niña prodigio de la Nova Cançó, la cantante barcelonesa Maria Cinta, musicaliza en 2007 «A ella y a ti os pregunto». La canción, un bello bolero, aparece publicada en su álbum, *Quasi tot*.<sup>454</sup> Las influencias del jazz y de la música brasilera vuelven a estar bien presentes en este su último trabajo discográfico. El poema, publicado inicialmente en *El retorno* (1956), es uno de los

---

<sup>454</sup> Maria Cinta, *Quasi tot*, K. Industria Cultural, 2007.

pocos musicalizados de este libro:

Llora conmigo hermano.  
Era mujer y bella. No tenía  
nieve sobre los años.

De ella de mí de todo  
te separaron. Pero el tiempo  
te ha devuelto a su abrazo.

A ella y a ti os pregunto  
si es posible que todo lo que amé  
sea solo un engaño.

¿Sabéis que espero a veces  
vuestra voz y que tengo  
los oídos tapados?  
¿Sabéis  
que niego el pie de vuestros pasos?

Pero no importa. Vivo  
sobre las ruinas. Amo, amo.

Decidme sí decidme  
—aunque nunca lo crea—  
que nada ha terminado.

Decidme sí decidme  
—aunque nunca lo crea—  
que nada ha terminado.

El poeta se centra de nuevo en la tristeza ante la irreparable muerte de su madre y expresa su anhelo imposible de reencontrarse con ella. Las referencias al hermano de las primeras dos estrofas podrían estar aludiendo al primogénito de los Goytisolo, Antonio, que murió siendo niño, aunque en el texto tampoco se explicita. En cualquier caso, la elegía adquiere en la canción de Cinta connotaciones amorosas y esa hermosa mujer, que en origen representa a la madre asesinada, pasa a simbolizar la esencia del amor perdido. No es de extrañar ese cambio de matiz interpretativo, pues el mismo texto lo promueve. De hecho, es por su ambivalencia por lo que el poema aparece publicado también en las dos ediciones de *A veces gran amor* (1981-1991). Además, la adecuación a los moldes sentimentales del bolero favorece esa lectura más pasional y universalista —menos particularizada— del poema.

Son pocas las modificaciones introducidas por Cinta en el texto: se sustituye el adjetivo «hermosa» por «bella» en el segundo verso; se repite el verbo *amar* al final del decimosexto verso («sobre las ruinas. Amo, amo»); y se suprime, finalmente, el verso 18, el primero de los dos versos acotados: «—aunque no pueda oírlo», formándose en la última estrofa un tercerillo que es reiterado a modo de coda al final.



Se mantiene, por tanto, el esquema métrico de silva libre impar, con prevalencia del heptasílabo sobre el endecasílabo, ambos polirrítmicos —de los dos endecasílabos del poema, uno, el segundo verso, es enfático, con los acentos en primera, sexta y décima sílabas («Era mujer y bella. No tenía»); y el otro, el octavo verso, es melódico, acentuado en tercera, sexta y décima sílabas («si es posible que todo lo que amé»)—. Tanto los versos 5 y 14, dos eneasílabos trocaicos acentuados en las sílabas pares («te separaron. Pero el tiempo» y «que niego el pie de vuestros pasos?»), como el eneasílabo de canción del verso 16 («sobre las ruinas. Amo, amo») y el trisílabo del verso 13 («¿Sabéis»), constituyen, al igual que el endecasílabo, un contrapunto rítmico del verso heptasilábico, claramente predominante. En la canción, sin embargo, la adecuación de la melodía a la configuración sintáctica del poema redundaba en una mayor participación del endecasílabo: se evita así el encabalgamiento en los versos 2–3 («No tenía / nieve sobre los años»), 5–6 («Pero el tiempo / te ha devuelto a su abrazo») y 11–12 («y que tengo / los oídos tapados?»), con tres endecasílabos melódicos; y en los versos 10–11 («¿Sabéis que espero a veces / vuestra voz») y 13–14 («¿Sabéis / que niego el pie de vuestros pasos?»), con dos endecasílabos heroicos. Son versos en los que la *superposición métrica* —tan característica de la silva libre en Goytisolo— nos permite constatar la trabazón rítmica que se produce entre los niveles métrico y sintáctico del poema.

La asonancia *á-o*, aunque distribuida de forma irregular, recorre de arriba abajo el texto: «conmigo hermano», «sobre los años», «te separaron», «devuelto a su abrazo», «sea solo un engaño», «los oídos tapados», «el pie de vuestros pasos», «amo», «que nada ha terminado». Al inicio, hallamos también una rima consonante interna entre las palabras «bella» y «ella», esta última repetida en el primer verso del segundo y el tercer tercerillo: «De ella de mí de todo», «A ella y a ti os pregunto». Algunas otras reiteraciones verbales, como son la anáfora al inicio de las interrogativas retóricas («¿Sabéis que espero a veces...», «¿Sabéis / que niego el pie de vuestros pasos?»), la duplicación del verbo «amar» al final del verso decimosexto —que recordemos que es una adición al texto— («sobre las ruinas. Amo, amo»), o la repetición del imperativo en el verso decimoséptimo («Decidme sí decidme»), complementan rítmicamente los apoyos en la rima, además de ser importantes elementos intensificadores de la emotividad.

## LXXXVI

### LA BERCEUSE DE JULIA Santiago Gómez Valverde

El mismo año en el que aparece publicada la canción de María Cinta, se edita el libro CD *Nanas para un niño recién soñado*,<sup>455</sup> coordinado por el pediatra Iván Carabaño, jefe del Servicio de Pediatría del Hospital Universitario Rey Juan Carlos, de Móstoles. El disco adjunto contiene catorce canciones de cuna creadas por el poeta y compositor Santiago Gómez Valverde e interpretadas por Laura Granados, Antonio Higuero, Jesús Márquez, Isabel Montero, Paco Ortega y Paco Sanz. Participan también en la grabación Batiste Bosch (arreglos y guitarras), Alex Olias (bajo) y Edu Fort (batería). Además de algunas canciones populares, se seleccionan textos de Idefonso Pereda, Luis Rosales, Miguel Hernández, Lorca, Baldomero Fernández, Germán Berdiales, el propio Gómez Valverde y José Agustín Goytisolo. El poema de Goytisolo, interpretado por la cantante Laura Granados, es «La berceuse de Julia», que recupera aquí su epígrafe original. Recordemos que la composición, que ya había sido musicada anteriormente por Rosa León y Salvador Jiménez,<sup>456</sup> aparece publicada con este título entre las «Canciones olvidadas» de *Del tiempo y del olvido* (1977) y que, tras reeditarse en diversos poemarios, adopta finalmente el nombre de «La nana de Julia» a partir de la edición de *Poesía para estudiantes* (1996). En la canción de Gómez Valverde, la última parte del poema es la que concentra la máxima intensidad expresiva:

Los niños van por la tierra  
y las niñas por el aire.  
Por el sueño nadie.

Nadie nadie nadie  
por el sueño nadie.

Los niños van por la orilla  
y las niñas por el agua.  
Por el sueño nada.

Nada nada nada  
por el sueño nada.

Los niños van por el sol  
y las niñas por la luna.

---

<sup>455</sup> Iván Carabaño, *Nanas para un niño recién soñado*, Madrid, Exlibris Ediciones, 2007 (Libro CD).

<sup>456</sup> Piezas XIV y XLIII, respectivamente. Véase también la pieza X.

Por el sueño Julia.  
Por el sueño Julia.

Por el sueño Julia  
Julia Julia Julia.

Los niños van por el sol  
y las niñas por la luna.  
Por el sueño Julia.  
Por el sueño Julia.

Por el sueño Julia  
Julia Julia Julia.

Por el sueño Julia  
Julia Julia Julia.<sup>457</sup>

La reiteración del verso 13 («Por el sueño Julia») motiva la inversión de los versos del último pareado («Julia Julia Julia / por el sueño Julia»), que se repiten a modo de coda al final de la canción. Como en la versión de Rosa León, la modulación ascendente que tiene lugar en la segunda parte de la pieza contribuye a darle mayor elocuencia a estos versos finales, en los que la dedicatoria de la nana se particulariza. Se refuerza, en este sentido, el contraste que se produce en esta tercera sección del poema con respecto a las dos anteriores, en las que ni «nada» ni «nadie» había conseguido transitar aún por los inopinados senderos del sueño.

## LXXXVII

SOLDADO NO  
Christiane Courvoisier

La cantante francesa Christiane Courvoisier recupera en 2009, casi cincuenta años después de aquella primera musicalización del texto, el poema «Soldado sí». Lo hace en su álbum *Memorias rojas y negras. Mémoires en rouge et noir. Espagne 1936/1939*,<sup>458</sup> acompañada del acordeonista Michel Glasko. El título de la canción, «Soldado no», nos remite a la versión del álbum de Francisco Curto *La guerra civil española y sus orígenes*, publicado en Francia a mediados de la década de los setenta

---

<sup>457</sup> Véase el poema íntegro en la pieza X.

<sup>458</sup> Christiane Courvoisier, *Memorias rojas y negras. Mémoires en rouge et noir. Espagne 1936/1939*, Altamar Production, 2009.

y reeditado posteriormente en España.<sup>459</sup> La musicalización de Courvoisier parte claramente de la suya, reproduciendo el mismo texto y volviendo a incurrir en el error de la autoría al considerar que la pieza forma parte del repertorio tradicional español.<sup>460</sup> Este hecho hubiera a buen seguro contentado las aspiraciones del poeta, quien asiduamente repetía que «lo importante es el poema, no el poeta. Que se olviden de mí, pero que recuerden mis poemas [...] Un poeta anónimo es lo que yo quiero ser».<sup>461</sup> Las lamentables circunstancias políticas en las que se publicó el *Canti* parecen haberle concedido, por el momento, esa prerrogativa. La versión de Courvoisier es una buena muestra de ello, así como de la larga estela dejada por el Cancionero tras de sí. El espíritu revolucionario de las canciones de lucha se respira en todo el disco y el poema de Goytisolo recupera su primerísima esencia protestataria. No es adventicio por tanto que la cantante declame, sobre las últimas notas del acordeón, aquellos versos de Neruda tan llenos de espasmo ante el atroz espectáculo de la guerra:

Generales  
traidores:  
mirad mi casa muerta,  
mirad España rota.<sup>462</sup>

## LXXXVIII

BILBAO SONG  
Javier Alcibar

El músico y poeta Javier Alcibar pone música a tres composiciones de Goytisolo: «Bilbao Song», «No necesito desvelo» y «A veces». La primera, publicada inicialmente en *Algo sucede* (1968), reproduce el título de una de las canciones más conocidas —con letra de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill— del musical *Happy*

---

<sup>459</sup> Para la primera musicalización, la del *Canti*, y para la versión de Curto, véanse las piezas I y II, respectivamente. El poema lo musican también Goliardos —que, como Courvoisier, siguen el arreglo del cancionero— y Tasio Miranda. Véanse las piezas XXII y LX, respectivamente.

<sup>460</sup> Recordemos que en el «Cancionero de Einaudi» se preservaba la identidad de los autores de la letra y la música. En el caso de «Canción de paz», título con el que allí se presenta el texto de Goytisolo, el compositor y letrista es un tal «X. Y. di Barcellona»; de ahí el equívoco.

<sup>461</sup> Fragmento de una entrevista publicada en la sección de cultura del diario *El Mundo* el 15 de enero de 1996, p. 65; en Antoni Rossell, «Paco Ibáñez: de la literatura i la seva música (de la teoria a la pràctica)», *op. cit.*, 6n.

<sup>462</sup> Pablo Neruda, «Generales traidores», en *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra*, Comisariado del Ejército del Este (Ediciones Literarias), 2.<sup>a</sup> ed., 1939, p. 24.

*End*, que se estrenó en Berlín en 1929, y cuya versión en inglés no llega a Broadway hasta casi medio siglo después, en 1977. El poema arranca de una anécdota personal: cuando Goytisolo deja de trabajar en la filial de la compañía de Aguas de Barcelona, en el año 56, monta una empresa de instalación de agua, gas y electricidad para edificios de pisos de alquiler. Por su afición a la astronomía, la llama Instalaciones Orión. El poema nace a raíz de uno de sus viajes a Bilbao para comprar cristales.<sup>463</sup> Alcibar graba dos versiones de este poema. La primera la interpreta acompañado del guitarrista Ignacio Allende, con el que forma el dúo La Sombra. En esta primera versión, presentada por el músico en un videoclip promocional del grupo publicado a principios de 2013,<sup>464</sup> se suprime buena parte del texto y se modifica radicalmente su estructura:

Conocí Bilbao  
comprando cristales  
para una empresa donde trabajé,  
con su café de gatos y mujeres  
en aquel barrio hermoso  
como la muerte.

Ciudad para vivir  
ciudad para beber  
ciudad para olvidar  
ciudad para vivir  
ciudad para beber  
ciudad para encontrar.

Anatemas murales, niños blancos,  
niñeras increíbles,  
luz de plomo y carbón,  
¡ay mi chico me matas! sigue, sigue,  
ayer trincaron a Ramón.

Ciudad para vivir  
ciudad para beber  
ciudad para olvidar  
ciudad para vivir  
ciudad para beber  
ciudad para olvidar.

Tanto ruido junto  
para nada,  
tanto placer solo por diez euros,  
tanta muerte en la guerra,  
la perdimos,  
tanta muerte en la guerra,  
la perdimos.

---

<sup>463</sup> Según me cuenta Asunción Carandell en correo privado de junio de 2017.

<sup>464</sup> Dirigido por Borja Cuervo. Disponible en YouTube:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=cYJhqauCWBc>> (24 de abril de 2020).

Ciudad para vivir  
ciudad para querer  
ciudad para encontrar  
ciudad para querer  
ciudad para vivir  
ciudad para soñar.

Las consecuencias más evidentes de los numerosos cambios introducidos en el texto son, de un lado, la reducción del verso, que tiende a ser más corto, y, del otro, la construcción anafórica de los estribillos, que dividen el poema en tres partes más o menos simétricas (seis versos en la primera estrofa, cinco en la segunda y siete en la tercera y seis versos siempre en los estribillos). La canción introduce algunas referencias que —en contraste con la última versión del poema, publicada en *Algo sucede* (1996)— nos remiten a la primera edición del texto: por ejemplo, el uso del verso «luz de plomo y carbón» en lugar del «luz de hierro y carbón», o el del verso «tanto placer solo por diez euros»<sup>465</sup> en lugar de «tanto placer y ya ni la recuerdo». Transcribimos aquí, por tanto, según la edición de 1968:

Se puede conocer una ciudad  
paseando por sus calles, emigrando,  
bebiendo en sus tabernas,  
y también, por supuesto,  
de otras cien mil maneras.  
Yo conocí Bilbao  
yendo a comprar cristales  
para una empresa en la que trabajé,  
y aunque después la he visto muchas veces  
pienso que, como entonces,  
no la veré jamás,  
con su café de gatos y mujeres  
en aquel barrio hermoso  
como la muerte, y luego,  
anatemas murales, niños blancos  
llevados por niñeras increíbles,  
luz de plomo y carbón  
en los paseos,  
y monjas, monjas, monjas  
y bocadillos de jamón,  
historias de un pasado tenebroso,  
conversaciones, niño  
pórtate bien, qué leches,  
sírvanos dos chiquitos, paga éste,  
ayer trincaron a Ramón,  
lo siento, no conozco a Blas de Otero,  
ay, mi chico, me matas,

---

<sup>465</sup> Hecha la salvedad de que, con el cambio de la peseta al euro, los «diez duros» del poema pasan a ser los «diez euros» de ahora en la canción.

sigue, sigue,  
y el zumbido, el martillo,  
la competencia de las vagonetas,  
todo rodeando aquel Bilbao absurdo  
con aire medio inglés y derrotado,  
ciudad para vivir, para beber,  
sino le llevan los demonios, oiga,  
y tanto ruido junto  
para nada,  
tanta muerte en la guerra  
y la perdieron,  
tanto placer, y sólo por diez duros.<sup>466</sup>

Es palmario que se han suprimido un buen número de versos. La canción toma como punto de partida el verso sexto, con lo que se ha eliminado la contextualización inicial:

Se puede conocer una ciudad  
paseando por sus calles, emigrando,  
bebiendo en sus tabernas,  
y también, por supuesto,  
de otras cien mil maneras.

También han desaparecido los versos del 9 al 11,

y aunque después la he visto muchas veces  
pienso que como entonces  
no la veré jamás,

así como los que van del 19 al 24

y monjas, monjas, monjas  
y bocadillos de jamón,  
historias de un pasado tenebroso,  
conversaciones, niño  
pórtate bien, qué leches,  
sírvanos dos chiquitos, paga éste,

y del 27 al 32, con la única excepción del 31, que es el que en la canción genera el estribillo:

y el zumbido, el martillo,  
la competencia de las vagonetas,  
todo rodeando aquel Bilbao absurdo  
con aire medio inglés y derrotado,  
*ciudad para vivir, para beber,*  
sino le llevan los demonios, oiga,

---

<sup>466</sup> José Agustín Goytisolo, *Algo sucede, op. cit.*, pp. 68-69.

El estribillo es, de hecho, una recreación de ese endecasílabo: «ciudad para vivir, para beber». En el poema, los únicos verbos que se emplean son los que forman la paronomasia, «vivir» y «beber», mientras que en la canción de Alcibar la ciudad de Bilbao convida además a «olvidar», «encontrar», «querer» y «soñar»; aunque no siempre en ese orden.<sup>467</sup>

La pieza se inicia con el primer encuentro del sujeto poético con la ciudad. También en estos versos iniciales se producen algunos cambios: en el primer verso de la canción, se suprime el pronombre de primera persona al inicio («Yo conocí Bilbao»);<sup>468</sup> la perífrasis verbal «yendo a buscar» del segundo verso se sustituye por la forma en gerundio «comprando»; y en el tercer verso, el adjunto «en la que trabajé» pasa a estar introducido por el adverbio relativo «donde». En la tercera estrofa, los «niños blancos» del primer verso pierden el nexos que los une con «niñeras increíbles» en el poema: «...niños blancos / llevados por niñeras increíbles», perdiendo unos la función de sujeto y las otras la de complemento agente. Se intercambian además las posiciones de los versos 25 y 26: «ayer trincaron a Ramón / ¡ay mi chico me matas! sigue sigue», que reproducen dos de esas conversaciones cogida al vuelo por el sujeto lírico. La quinta estrofa de la canción recoge los versos finales del poema, aunque alterando el orden y suprimiendo la conjunción copulativa: en «Y tanto ruido junto», en «tanto placer, y solo por diez duros», y en «tanta muerte en la guerra / y la perdimos». Estos dos últimos versos aparecen además repetidos.

El heptasílabo trocaico —con los acentos aquí en segunda y sexta sílabas— de los estribillos configura la única regularidad rítmica de un texto que sigue manteniendo, pese a los cambios introducidos por Alcibar, el carácter eminentemente narrativo del original. En el texto de Goytisolo, el patrón métrico es el de la silva libre impar: de los 39 versos de la composición, diecisiete son heptasílabos, dieciséis son endecasílabos, dos son eneasílabos, dos pentasílabos y dos tetrasílabos. Los quebrados forman en ambos casos (tanto en «ay, mi chico, me matas, / sigue, sigue» como en «y tanto ruido junto / para nada») una unidad métrica con el heptasílabo precedente, con lo que no constituyen una excepción par a la tónica impar predominante. Como ya hemos tenido ocasión de comprobar en relación con otros textos parecidos, la polirritmia es la

---

<sup>467</sup> Algunos aspectos del cruce entre historia, poesía y ciudad en este y otros poemas de *Taller de arquitectura* los analiza M. Santos en «Paisaje, historia y poética urbana en José Agustín Goytisolo», *Recial*, vol. 10, n.º 16, 2019.

<sup>468</sup> Aunque en algunas de las interpretaciones en directo del músico el verso se mantiene igual que en el poema.



característica de este tipo de composiciones de tono coloquial. En la canción, y pese a la uniformidad de los estribillos, la heterometría se acentúa y la silva libre se vuelve más híbrida: si nos centramos solo en los dieciocho versos de las estrofas y prescindimos, por tanto, de los dieciocho heptasílabos restantes —los del estribillo—, nos encontramos con que cinco versos son heptasílabos, cuatro versos endecasílabos, tres versos hexasílabos y tres más tetrasílabos, y finalmente, un verso decasílabo, otro eneasílabo y otro pentasílabo. Los tres quebrados de cuatro sílabas, todos ellos situados en la última estrofa, forman, como en el poema, unidad métrica con el verso anterior: tanto en «Tanto ruido junto / para nada», donde constituyen un decasílabo, como en «tanta muerte en la guerra, / la perdimos», donde conforman un endecasílabo; estos dos últimos versos repetidos al final de la estrofa.

En la letra de Alcibar, la concisión parece redundar en un ritmo notablemente más entrecortado que el del poema y adaptado al estilo interpretativo del cantante. La estructuración en estrofas le ha hecho perder al texto gran parte de su agilidad narrativa —ese delicioso batiburrillo de conversaciones y objetos diversos que se suceden ininterrumpidamente en el poema y mediante los cuales el sujeto poético nos describe la ciudad— en beneficio de la recursividad. La rima sigue teniendo un papel secundario: se puede constatar la asonancia en *é-e* de la primera estrofa (entre «mujeres» y «muerte»), que también la hallamos en el poema, y la consonancia en *-ó* de la segunda estrofa (entre «carbón» y «Ramón»). En los estribillos, el primer y el segundo verso se repiten, y el tercero varía, pero mantiene la consonancia por la terminación en *-ar* de la primera conjugación («olvidar», «encontrar», «soñar»). Y en el poema, la rima es igualmente escasa: la hallamos al inicio, entre «paseando» y «emigrando» y entre «tabernas» y «maneras»; más adelante, entre «qué leches» y «paga éste» y entre «jamón» y «Ramón»; y en la parte final del poema, entre «zumbido» y «martillo» y entre «ruido junto» y «por diez duros». La anáfora del adjetivo comparativo intensificador («tanto/a») de los últimos versos («y *tanto* ruido junto / para nada, / *tanta* muerte en la guerra / y la perdieron, / *tanto* placer, y sólo por diez duros») la vemos reproducida en la tercera estrofa de la canción («tanto ruido junto / para nada, / tanto placer solo por diez euros, / tanta muerte en la guerra, / la perdimos»), aunque las modificaciones deshacen la regularidad endecasílábica que, a pesar de los encabalgamientos, mantiene el poema en estos versos.

La segunda versión de «Bilbao song» la publica Alcibar más recientemente en su

álbum *Como si nunca hubiéramos venido*,<sup>469</sup> el segundo del músico bilbaíno en solitario. En este nuevo arreglo, se incorpora una base rítmica y se atenúa la presencia de las guitarras, aunque sin abandonarse el estilo roquero que caracteriza a la canción. La letra se acerca más al de las versiones en directo, aunque se duplica el estribillo y se introducen algunas modificaciones:

Ciudad para vivir  
ciudad para querer  
ciudad para buscar;  
ciudad para jugar  
ciudad para perder  
ciudad para encontrar.

Ciudad para vivir  
ciudad para beber  
ciudad donde olvidar;  
ciudad para querer  
ciudad para seguir  
ciudad para dejar.

También se introducen cambios en la última estrofa, donde, de forma sucinta, se recuperan algunos de los versos del original que habían sido excluidos de la primera versión («y el zumbido, el martillo, / la competencia de las vagonetas, / todo rodeando aquel Bilbao absurdo») y se elimina la reiteración de «tanta muerte en la guerra, / la perdimos»:

El zumbido el martillo  
la competencia las vagonetas  
rodeando Bilbao  
Tanta muerte en la guerra  
y la perdimos;  
y tanto ruido junto  
para nada.

La versión se cierra con la repetición a modo de coda del estribillo, donde alguno de los últimos versos se ha variado:

Ciudad para vivir  
ciudad para querer  
ciudad donde olvidar;  
ciudad para morir  
ciudad para seguir  
ciudad para soñar.

---

<sup>469</sup> Javier Alcibar, *Como si nunca hubiéramos venido*, Joni, 2017. En este mismo álbum se publican también las musicalizaciones de «A veces» y de «No necesito desvelo».

## LXXXIX

### NO NECESITO DESVELO

Javier Alcibar

Otra de las canciones que Alcibar incluye en el disco es «No necesito desvelo», poema «L» de *Los pasos del cazador*. Recordemos que es uno de los cantados también por Tasio Miranda y por Goliardos.<sup>470</sup> Con este título, que reproduce el segundo verso del estribillo, edita Goytisolo el texto en su libro *A veces gran amor*. La canción, un medio tiempo folk, modifica la estructura del poema: suprime el primer pareado y sitúa la tercera estrofa entre estribillos:

Chica dame posada  
por Dios o por el dinero.  
Hoy mi hombre no está aquí  
y dar posada no puedo.

Entre que quiso y no quiso  
ya me entraba yo en el huerto  
ella me pasó a la casa  
después no lo recuerdo.

Toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo.

Toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo.

Toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo.

Toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo.

Otras veces de camino  
crucé por Almendralejo  
y siempre me abrió la chica  
su casa y su hermoso huerto.

Toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo.

Toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo.

Toque el alba quedo quedo  
no necesito desvelo.

Toque el alba quedo quedo

---

<sup>470</sup> Para la versión de Goliardos y las fuentes del texto, véase la pieza XXV. Para la musicalización de Miranda, véase la pieza LVI. La canción de Alcibar la conocemos, además de por la versión que aparece en *Como si nunca hubiéramos venido*, por los vídeos colgados en internet por el propio músico de diferentes actuaciones en directo. La primera de ellas data de diciembre de 2010.

no necesito desvelo.

La canción se construye en torno al estribillo, repetido cuatro veces antes de la última estrofa y al final. La sustitución del vocativo «Muchacha» por «Chica» del primer verso se produce únicamente en la versión de estudio, que es la que aquí transcribimos. En las actuaciones en directo, el músico suele mantener el verso intacto. A ello solo cabría añadir la supresión de la conjunción y al inicio del verso décimo: «después no lo recuerdo». Con esta única excepción, se mantiene por tanto la regularidad métrica del octosílabo a lo largo de toda la pieza. La uniformidad del acompañamiento pone, en este sentido, de relieve esa homogeneidad del verso, siempre en un contexto polirrítmico que es el propio de la poética goytisoliana.

## XC

A VECES  
Javier Alcibar

La tercera y última de las canciones del disco está compuesta a partir del poema «A veces», publicado en el libro *A veces gran amor* (1981). En las páginas dedicadas a la musicalización de Hamish Binns,<sup>471</sup> veíamos cómo el poema se ajusta al esquema rítmico de la silva libre impar. La versión de Alcibar reduce, no obstante, sustancialmente el texto, reestructurándolo de forma significativa:

Alguien te sonríe tímidamente en un mercado  
alguien oye tu nombre y se pone a llorar.  
Vuelas sobre el Atlántico a mil kilómetros por hora pensando  
[en su pelo y en sus ojos.

A veces, solo a veces.  
A veces el amor.

Tocas un pie y te enervas como una quinceañera  
hablan del tiempo y sueñas en una chica egipcia.  
Ordenan esto y aquello y en seguida te enamoras de quien no  
[hace ni caso, ni caso.

A veces, solo a veces el amor.  
Y a veces, solo a veces.  
A veces el amor.

Repican las campanas y amas al campanero al cura o a Dios  
[si es que existiera

---

<sup>471</sup> Véase la pieza LXXIX.

miras a quien te mira y quisieras parar un instante los relojes  
[del mundo, del mundo.

A veces, solo a veces.  
A veces el amor.  
Y a veces, solo a veces.  
A veces el amor.

A veces, solo a veces.  
A veces el amor.  
Y a veces, solo a veces.  
Y a veces.

En la canción, se elimina el inicio anafórico de los seis grupos estróficos que forman el poema («A veces») y se construye un estribillo a partir del último pareado: «A veces / sólo a veces gran amor». La creación de este tipo de estribillos, compuestos a partir de uno o dos versos del poema que se repiten con alguna pequeña variación, es un recurso recurrente en Alcibar. Lo veíamos, por ejemplo, en «Bilbao song». Como allí, también en esta ocasión el músico introduce cambios en esta parte del texto: en concreto, se sustituye el adjetivo «gran» por el artículo determinado «el», perdiéndose el matiz intensificador que la palabra le aporta al verso. El estribillo se dilata en cada una de las alternancias, de manera que va adquiriendo cada vez una mayor relevancia en la canción. El primero de los tres grupos estróficos está compuesto a partir de los versos segundo, sexto y noveno del poema («alguien te sonríe tímidamente en un supermercado / alguien oye tu nombre y se pone a llorar / vuelas sobre el Atlántico a más de mil kilómetros por hora y piensas en sus ojos y en su pelo»), aunque con algunas modificaciones: como la sustitución de «supermercado» por «mercado» en el verso 2; o, en el verso 9, la supresión del adverbio comparativo «más» seguido de preposición «de» en «a más de mil kilómetros por hora», y la sustitución de la estructura coordinante «y piensas en sus ojos y en su pelo» por la estructura en gerundio: «pensando en su pelo y en sus ojos», donde se lleva a cabo además un cambio de orden de los complementos. El segundo bloque estrófico se forma a partir de los versos undécimo, vigésimo tercero y vigésimo segundo: «tocas un pie y te enervas como una quinceañera / hablan del tiempo y sueñas en una chica egipcia / ordenan que hagáis esto o aquello y en seguida te enamoras de quien no hace ni caso». De este último verso, se ha suprimido la conjunción que introduce la subordinada sustantiva y el verbo en subjuntivo: «ordenan *que hagáis* esto o aquello...», y se ha repetido además la expresión de final de verso «ni caso». Por último, el tercer grupo estrófico está formado por dos versos

especialmente largos, el vigésimo noveno y el trigésimo: «repican las campanas y amas al campanero o al cura o a Dios si es que existiera / miras a quien te mira y quisieras tener el poder necesario para ordenar que en ese mismo instante se detuvieran todos los relojes del mundo». Del primero de ellos solo se ha suprimido la conjunción disyuntiva de «o al cura», pero en el segundo, el más extenso del poema, la paráfrasis ha reducido considerablemente las dimensiones del verso. Como ya sucedía al final del segundo grupo estrófico, las últimas palabras («del mundo») se repiten.

La canción de Alcibar deshace en gran medida la recurrencia rítmica que en el análisis de la canción de Binns habíamos visto que presentaba el texto. Al aparecer los versos desgajados de su contexto, se pierde aquí el contraste entre las diferentes estrofas, estructuradas en el poema a partir de una misma organización sintáctica, que es la que unifica el conjunto. La anáfora y los paralelismos gramaticales desaparecen y la recursividad se concentra en el estribillo, que es el que nos proporciona la clave interpretativa de los versos precedentes, de esas diversas manifestaciones esporádicas del amor. Se anticipa así la función que en el poema cumplen los dos últimos versos. Las variaciones introducidas en la letra no alteran la preeminencia de la serie impar. En los estribillos, el ritmo predominante es el del heptasílabo trocaico, mientras que en las estrofas es el alejandrino polirrítmico. El endecasílabo («Alguien te sonrío tímidamente»), «A veces, solo a veces el amor»), el eneasílabo («a mil kilómetros por hora») o el trisílabo («Y a veces») aparecen de forma aislada. En la parte final de las estrofas es donde el verso se vuelve más híbrido, con una mayor presencia del octosílabo («Ordenan esto y aquello | y en seguida te enamoras») y, sobre todo, del decasílabo compuesto, que es el que marca —con esa pausa melódica después de la sexta o la séptima sílaba que prepara el ritmo menos fluyente del estribillo— el cierre estrófico: «pensando en su pelo | y en sus ojos», «de quien no hace ni caso, | ni caso», «y quisieras para un instante | los relojes del mundo, | del mundo».

## XCI

### EL OFICIO DEL POETA Vicente Monera

Vicente Monera es otro de los cantautores que se acerca a uno de los poemas de

Goytisolo nunca antes musicados. El músico alicantino ha adaptado composiciones de numerosos poetas españoles, como Lorca, Machado, Lope de Vega, Góngora, o Juan Ramón Jiménez, entre muchos otros. En «El oficio del poeta»,<sup>472</sup> el músico acude a la primera versión del texto homónimo publicado en *Algo sucede* (1968). La letra no incluye, por tanto, las últimas modificaciones introducidas por Goytisolo en la versión definitiva de 1996:<sup>473</sup>

Contemplar las palabras  
sobre el papel escritas,  
medirlas, sopesar  
su cuerpo en el conjunto  
del poema, y después,  
igual que un artesano,  
separarse a mirar  
cómo la luz emerge  
de la sutil textura.

Contemplar las palabras  
sobre el papel escritas,  
medirlas, sopesar  
su cuerpo en el conjunto  
del poema, y después,  
igual que un artesano,  
separarse a mirar  
cómo la luz emerge  
de la sutil textura.

Así es el viejo oficio  
del poeta, que comienza  
en la idea, en el soplo  
sobre el polvo infinito  
de la memoria, sobre  
la experiencia vivida,  
la historia, los deseos,  
las pasiones del hombre... del hombre.

Contemplar las palabras  
sobre el papel escritas,  
medirlas, sopesar  
su cuerpo en el conjunto  
del poema, y después,  
igual que un artesano,  
separarse a mirar  
cómo la luz emerge  
de la sutil textura.

La materia del canto  
nos la ha ofrecido el pueblo

---

<sup>472</sup> Vicente Monera, «El oficio del poeta», autoedición, publicada en YouTube. Disponible en <[https://www.youtube.com/watch?v=5C-\\_ttLGJ8Q](https://www.youtube.com/watch?v=5C-_ttLGJ8Q)> (27 de abril de 2020).

<sup>473</sup> Vid. Carne Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en José Agustín Goytisolo, *Poesía completa, op. cit.*, pp. 923-924.

con su voz. Devolvamos  
las palabras reunidas  
a su auténtico dueño.

La última estrofa del poema nos remite a aquella «vieja voz del pueblo» que ya protagonizara composiciones anteriores como «El aire sereno»:

Entre el murmullo  
de las otras voces  
oí su voz: la canción  
que yo ansiaba. Llegó  
con fulgor de relámpago  
bruñida espada; pura  
rosa perenne. Yo  
la aguardaba y ella  
en el aire sereno  
me envolvió con su encanto  
fresco e inmarcesible:  
nunca podré olvidarla:  
sonó; sonó porque  
incluso el sordo oye  
la música que ama.

Con su canto, el poeta le devuelve «las palabras reunidas» a su auténtico dueño, «el pueblo», cuya voz Goytisolo ha rescatado tanto por la vía del lenguaje ordinario —de los comunes modos de hablar— como por la de la tradición popular. Para ello, ha empleado no solo el oficio de poeta, sino también «el artificio, la malicia literaria que sea capaz de sorprender y captar la atención de los demás y, en definitiva, de emocionarlos y divertirlos».<sup>474</sup> Se trata, por tanto, de un proceso que trasciende al propio poeta, que nace de la memoria o de la experiencia, de «la historia, los deseos» o «las pasiones del hombre». Y el poeta es ese artesano capaz de convertir las palabras en emociones.

La canción de Monera no introduce cambios en la letra, pero sí le concede a la primera estrofa una mayor relevancia. La repetición de estos nueve versos iniciales, tanto después de la primera estrofa como entre la segunda y la tercera, hace de esta parte del texto una especie estribillo. De hecho, se convierte en el cuerpo central de la pieza y las otras dos estrofas giran en torno a ella. Con la incorporación de nuevas voces que complementan a la principal, la primera estrofa crece en las repeticiones, y la modulación se produce al llegar a los versos centrales, que marcan el contraste

---

<sup>474</sup> José Agustín Goytisolo, «La fortuna y la gracia», prólogo a *Del tiempo y del olvido*, *op. cit.*, p. 6.



armónico con el resto de la pieza. El último bloque estrófico, el más breve, está dividido en dos secciones perfectamente simétricas, de dos versos y medio cada una, que se corresponden con las dos secuencias sintácticas de la estrofa.

La composición está escrita en heptasílabos, trocaicos y dactílicos la mayor parte. Esta regularidad rítmica del verso favorece la buena adaptación del poema a la línea melódica, y ello pese al carácter narrativo del poema, la parvedad en la rima o el frecuente uso del encabalgamiento y de las pausas internas. El verso fluye con naturalidad en la voz de Monera. La rima, aunque muy localizada, se complementa rítmicamente con el paralelismo sintáctico. El uso, por ejemplo, del infinitivo, en la primera estrofa, («Contemplar», «medirlas», «sopesar», «separarse», «mirar») motiva la asonancia oxítona *-á*, reforzada en el sexto verso por el adverbio «igual». En la segunda estrofa, el fenómeno es parejo: la asonancia entre «sobre» y «hombre», o entre «comienza» y «experiencia» —esta algo más alejada—, o la consonancia interna entre «memoria» e «historia», se apoyan en la estructura paralelística; principalmente, en la repetición de dos estructuras preposicionales: de un lado, la del tercer verso («*en* la idea, *en* el soplo»); y del otro, complementando a esta última palabra, la que se abre a partir del cuarto verso y que nos lleva hasta el final de la estrofa, con esa alternancia entre el ritmo fluyente y el ritmo quebrado, entre el verso sin pausas y el bimembre («*sobre* el polvo infinito / de la memoria, *sobre* / la experiencia vivida, / la historia, los deseos, / las pasiones del hombre»). Y algo muy parecido vemos también en los cinco versos últimos, divididos en dos unidades de sentido perfectamente simétricas, con cesura en el verso tercero («con su voz. | Devolvamos»), y donde hallamos la que es sin duda la rima más significativa del poema, la asonancia entre «pueblo» y «dueño», reforzada en el cierre poemático por el efecto eco de la rima redoblada: «a su auténtico dueño».

## XCII

NO CUENTES MÁS  
Antoni Martí Jufresa

En 2011, el compositor Antoni Martí Jufresa musicaliza cinco composiciones de Goytisolo que tampoco nunca habían sido puestas en partitura hasta el momento. Cuatro de ellas eran de su libro *Cuadernos de El Escorial*: «Si notáis que chocheo»,

sobre el poema «Tirad contra el poeta»; «A un joven escritor», sobre el poema «A un joven escritor recién llegado a la corte», publicado, como el anterior, en el «Cuaderno IV»; «No cuentes más», sobre el poema «Por un faux écrivain maudit», el séptimo del «Cuaderno III»; y «Es falso», composición hecha a partir del poema «No sale igual para todos», el quinto de este mismo cuaderno. Y una última canción está compuesta sobre el poema «LXXXV» de *Los pasos del cazador*, que fue publicado posteriormente en el libro *A veces gran amor* con el título «Salió la amapola», y en las antologías *Poesía para estudiantes* (1996) y *Poesía* (1999) como «Primavera» y «Llegada de la primavera», respectivamente.<sup>475</sup> Bajo este último epígrafe la registra Antoni Martí. Además, le pone música a «Solo el negro», un poema publicado inicialmente en el *Ángel verde y otros poemas encontrados* y posteriormente en *Algo sucede*, poemario este último al que pertenece también el texto en el que el compositor se inspira para escribir la pieza «Tu tiembles».

Lamentablemente, no se conserva ninguna grabación ni de «Si notáis que chocheo» ni de «Llegada de la primavera». Las demás composiciones sí fueron registradas en formato maqueta, pero no llegaron a materializarse inicialmente en disco: «A un joven escritor», «Es falso», «Solo el negro», «Tú tiembles», y las dos versiones, cantadas en español y en alemán, de «No cuentes más».<sup>476</sup> Ya en fechas más recientes, la versión en alemán de esta última composición y la pieza «Es falso» fueron editadas en el álbum que publicó Canvis Vells justo antes de su disolución, titulado *He dit una cançó* (2018).<sup>477</sup> En el disco, además del quinteto habitual, formado por Angélica Sánchez (voz), Pau Badia (clarinete y clarinete bajo), Maya Fernández (flauta y al flautín), Cristian Vega (piano), y Miquel Ferrés (contrabajo, bajo, batería y dirección), participan también Lucas Quejido y Pia Nielsen (voz), Xavier Tort (trompeta), Ignacio Lois (guitarra), Francesc Badia (violoncelo), y el mismo Jufresa, compositor de todas las piezas, y que en la grabación está al piano, la voz y la mandolina. Entre el repertorio del grupo, además de las canciones escritas a partir de los textos de Goytisolo, hallamos también musicalizaciones de poemas de Joan Vinyoli, César Vallejo, Joan Brossa, Lucas Quejido, Robert Frost, Odysseas Elytis y Konstandinos Kavafis. Posteriormente, en 2019, esta vez de la mano de La Orquesta lidia, se editará la canción «A un joven escritor», que aparece publicada en

---

<sup>475</sup> Vid. José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, op. cit., p. 1023.

<sup>476</sup> La copia que he manejado me ha sido facilitada por Asunción Carandell.

<sup>477</sup> Canvis Vells, *He dit una cançó*, autoedición, 2018.

el álbum *Et cum amigdalidis mundis*.<sup>478</sup>

Se hace evidente en Martí Jufresa la huella de compositores como Béla Bartók o Kurt Weill. Su música resulta misteriosa e inquietante, imprevisible, repleta de exuberantes texturas vocales al lado de matices minimalistas, de cambios constantes de tempo y de compás que ajustan con precisión el ritmo del texto a la partitura, de líneas melódicas en las que cada instrumento actúa como una pieza autónoma del engranaje general. En él cohabitan los pasajes armónicos con las más sugerentes disonancias, los ecos de lo antiguo con lo moderno, fundiéndose lo lírico con lo satírico o lo histriónico. Las dos canciones del disco, que son una remasterización de las incluidas en la maqueta de 2011, nos ofrecen una buena muestra de todo ello.

«Erzähl doch nicht weiter» es el título de la versión en alemán de «No cuentés más», composición escrita, como ya hemos señalado, a partir del epigrama «Pour un faux écrivain maudit». La traducción del poema es del propio Martí. Analizaré exclusivamente aquí la versión en castellano, incluida en la maqueta y no editada. La partitura es exactamente la misma en ambas versiones. Las únicas variaciones las hallamos en el tempo, que pasa del *vivace* de la versión alemana al *moderato* de la versión en castellano, y en la interpretación vocal, que en esta última va a cargo de Angélica Sánchez. La reducción de la pulsación tiene importantes afectaciones sobre el entramado rítmico del texto. El tiempo moderado facilita, sin duda, una mayor matización melódica de los versos, especialmente en el estribillo, que se forma a partir de la primera cláusula sintáctica del verso tercero: «Ya no te creen». Recordemos el poemita de Goytisolo:

No cuentés más que escribes una inmortal novela  
pues hace muchos años que lo vienes diciendo.  
Ya no te creen. Aunque andes sucio y borracho  
nunca serás tenido por escritor maldito.

Desconocemos el destinatario de los versos, quién fue ese «falso escritor maldito»; ni tan siquiera si fue ficticio o real. Como la mayor parte de las composiciones del libro, el poema consta de cuatro alejandrinos blancos. Fueron escritos en uno de los Cursos de Humanidades de la Universidad de Verano, celebrados por la Complutense de Madrid en El Escorial —y de ahí el título del

---

<sup>478</sup> La Orquesta lidia, *Et cum amigdalidis mundis*, autoedición, 2019.

poemario— y a los que el poeta era siempre invitado por la profesora Fanny Rubio.<sup>479</sup> Las características del texto, su brevedad y su tono narrativo, la ausencia de rimas de cualquier tipo, no parecen ofrecer demasiados alicientes de entrada para su adaptación a la partitura. Incluso rítmicamente la composición sigue un patrón irregular. Solo el último verso es puramente mixto, con los acentos en primera, cuarta y sexta sílabas de los hemistiquios. Los dos primeros surgen de la combinación del heptasílabo trocaico, acentuado en las sílabas pares («No cuentes más que escribes», «pues hace muchos años»), o bien con el heptasílabo mixto («una inmortal novela»), o bien con el heptasílabo dactílico («que lo vienes diciendo»). El verso tercero es un verso compuesto por un primer hemistiquio pentasílabo dactílico, con los acentos en primera y cuarta sílabas, y un segundo hemistiquio eneasílabo mixto a), acentuado en tercera, quinta y octava sílabas.

Así y todo, la reestructuración a la que Martí somete el texto y la creación de un estribillo a partir de la primera parte del verso tercero revierten ese inicial déficit de musicalidad que, pese a la regularidad métrica, el poema posee a causa de su carácter epigramático. El compositor introduce algunos cambios con importantes consecuencias métricas y rítmicas:

No cuentes más que escribes una inmortal novela  
 pues hace tiempo que lo andas contando y pregonando.  
 Ya no te creen. Ya no te creen.  
 Ya no te creen. Ya no te creen.  
 Ya no te creen. Ya no te creen.  
 Ya no te creen. Ya no te creen.  
 Ya no te creen. Ya no te creen.  
 Aunque andes sucio y andes borracho  
 nunca serás tenido por escritor maldito.  
 Ya no te creen. Ya no te creen.  
 Ya no te creen. Ya no te creen.  
 Ya no te creen. Ya no te creen.  
 Ya no te creen. Ya no te creen.  
 Ya no te creen.  
 Ya no te creen.  
 No cuentes más que escribes una inmortal novela.

Por lo pronto, el isosilabismo se deshace por completo: el primer verso, que cierra también cíclicamente la pieza, mantiene su ritmo alejandrino («No cuentes más que escribes una inmortal novela»), y lo mismo sucede con el verso cuarto («nunca serás

---

<sup>479</sup> Vid. Carme Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», p. 1063, en J. A. Goytisolo, *Poesía Completa, op. cit.*

tenido por escritor maldito»). El segundo verso, con la sustitución de «muchos años» por «tiempo» y de «que lo vienes diciendo» por la fórmula más extensa «que lo andas contando y pregonando», pasa a ser, en cambio, un verso de quince sílabas, formado por un pentasílabo y un decasílabo. La misma estructura se mantiene en la línea poética que forma el tercer verso («Ya no te creen. Aunque andes sucio y andes borracho»), si bien la creación del estribillo modifica aquí radicalmente la distribución de los dos hemistiquios, dejando de un lado el pentasílabo sobre el que se lleva a cabo el juego reiterativo, y del otro el decasílabo, compuesto, y divisible por tanto en dos hemistiquios de cinco sílabas cada uno («Aunque andes sucio | y andes borracho»). El carácter histriónico del estribillo se hace aún más evidente, si cabe, en la versión castellana, donde la frase resulta ágil e intencionadamente percusiva. Destaca en esta parte de la composición, la más intensa dinámicamente hablando de la pieza, la técnica contrapuntística. La precipitación descendente de la flauta en las primeras repeticiones, la consistencia y solidez rítmica del piano, los sugestivos apoyos del clarinete bajo —y del flautín en el segundo estribillo— sobre la línea melódica enfatizan el carácter satírico y mordaz del conjunto.

### XCIII

#### ES FALSO

Antoni Martí Jufresa

La otra canción del disco de Canvis vells escrita a partir de uno de los poemas de Goytisolo es «Es falso». Con este título se presenta «No sale igual para todos», otro de los epigramas de *Cuadernos de El Escorial*:

Es falso que el sol salga siempre igual para todos.  
Un rico lo disfruta en su piscina cálida  
mientras bebe una copa. Y otros están sentados  
y aprovechan sus rayos para matar el frío.

En esta ocasión, apenas si se introducen cambios en el texto. De hecho, solo se suprime la conjunción copulativa con la que se inicia el segundo hemistiquio del tercer verso («Y otros están sentados»), un cambio sin consecuencias en el cómputo silábico. Las diferentes partes de la pieza, definidas principalmente por los contrastes de cadencia rítmica y de compás, se organizan a partir de la reiteración:

Es falso que el sol salga siempre igual para todos  
es falso que el sol salga siempre igual para todos.  
Un rico lo disfruta en su piscina cálida  
un rico lo disfruta en su piscina cálida  
mientras bebe una copa.

Otros están sentados y aprovechan sus rayos  
otros están sentados y aprovechan sus rayos  
para matar  
para matar el frío  
para matar  
para matar el frío  
mientras bebe una copa.

Es falso que el sol salga siempre igual para todos.

Se ha optado por la redistribución de alguno de los versos. Las variaciones más destacables las hallamos en el tercer y el cuarto verso. En la pausa que divide los dos hemistiquios del tercer verso se ha introducido un interludio instrumental que separa la primera de la segunda parte del tema. Ello ha originado un nuevo verso fruto de la unión del segundo hemistiquio del tercer verso con el primer hemistiquio del verso siguiente («otros están sentados | y aprovechan sus rayos»), lo que contribuye a deshacer el encabalgamiento. En esta parte del poema, se reproduce la estructura armónica inicial, creándose una cierta simetría en el comienzo de ambos bloques, que difieren no obstante en su desarrollo. El dinamismo de los dos primeros versos se rompe en las segundas repeticiones: en «un rico lo disfruta en su piscina cálida» se impone el tono liviano e irrisorio del compás ternario, deliberadamente jocoso, y que viene a resaltar la condición sarcástica del verso; en «para matar / para matar el frío» la música, en cambio, se suspende, el ritmo se ralentiza y el verso, cantado con un hilo de voz, se vuelve elástico y solemne. En el primer hemistiquio del tercer verso («mientras bebe una copa»), se corta bruscamente en ambos casos la cadencia armónica y las palabras se desgranar sutilmente en la voz, que canta en solitario el heptasílabo. El verso es sin duda resolutivo, especialmente al final de la segunda estrofa, que es cuando el piano adquiere un mayor protagonismo. La repetición del primer verso, en la coda, le da a la pieza un carácter cíclico, y reitera la idea esencial en torno a la cual se construye el poema: desmentir la igualdad de oportunidades ante la vida entre ricos y pobres. La elección del título incide, en este sentido, en ese criterio de falsedad. En la composición de Martí Jufresa, la repetición de este verso al final entraña un cierto «misticismo revelador», nada ajeno, por otra parte, a esa intención delirantemente cáustica que envuelve al texto.

Especialmente interesante resulta el análisis rítmico de los versos a la vista de algunas de las soluciones propuestas en la canción. Así, el acento antirrítmico de la quinta sílaba del primer verso, que recae sobre la palabra «sol», ha comportado una descomposición del alejandrino original —formado por un heptasílabo trocaico y otro dactílico— en la suma de un verso hexasílabo dactílico agudo («Es falso que el sol»), acentuado en segunda y quinta sílabas, y un enneasílabo mixto a), que, a los de tercera, quinta y octava sílabas, añade el acento de primera («salga siempre igual para todos»). La canción se inclina, por tanto, por la lectura más «natural» desde un punto de vista sintáctico e introduce la pausa justo después del acento antirrítmico, evitándose así la disgregación del sintagma verbal a la que invita la cesura habitual tras la séptima sílaba: «Es falso que el sol salga | siempre igual para todos».

El segundo verso es, en realidad, el único que mantiene intacta la estructura rítmica del poema, con un primer heptasílabo trocaico, acentuado en las sílabas pares («Un rico lo disfruta»), y un segundo hemistiquio de ritmo mixto, con los acentos en primera, cuarta y sexta sílabas («en su piscina cálida»). Entran en juego, por tanto, los acentos secundarios que se dan, de un lado, sobre el pronombre «lo», en el primer hemistiquio, y del otro, sobre la preposición «en», en el segundo. El verso es además proparoxítono, contribuyendo a que la transición hacia el tacet de ocho tiempos del verso siguiente sea menos abrupta. Las ocho notas de «mientras bebe una copa» deshacen la sinalefa que inicialmente se daba entre «bebe» y el adjetivo «una» y transforman el heptasílabo dactílico en un octosílabo puramente trocaico, con todos sus acentos en las sílabas impares. El siguiente alejandrino se forma a partir del segundo hemistiquio del tercer verso, un heptasílabo de pie mixto («Otros están sentados»), y el primer hemistiquio del último verso, un heptasílabo dactílico («y aprovechan sus rayos»). Se sigue manteniendo, en este sentido, la ordinaria polirritmia que este metro mantiene a lo largo de toda la composición. El *legato* con el que se articula el último hemistiquio diluye el efecto rítmico del verso, un heptasílabo mixto («para matar el frío»), que en la pieza se va alternando, por mor de la repetición, con un pentasílabo dactílico («para matar»). En este caso, la transición hacia el octosílabo «mientras bebe una copa» resulta sorprendente, puesto que se impone, en el cambio, el contraste rítmico con el *staccato* de este último verso de la estrofa.

## XCIV

### A UN JOVEN ESCRITOR

Antoni Martí Jufresa

La otra pieza editada en disco, y que vuelve a estar basada en uno de los poemas de los *Cuadernos*, es «A un joven escritor recién llegado a la corte». Los cuatro versos alejandrinos del poema son un buen ejemplo del epigramático prosaísmo que, en general, se mantiene a lo largo de todo el libro:

Te miran con sospecha pues no andas con mujeres  
ni te dan por detrás ni tú enculas a nadie.  
Realmente este mundo llamado intelectual  
es más chismoso aún que un patio de vecinos.

Rítmicamente es de las composiciones más regulares de cuantas hemos venido viendo hasta ahora del poemario. Prácticamente todos los alejandrinos son trocaicos y, aunque con algún apoyo secundario puntual —como los que recaen sobre las dos preposiciones «con» del primer verso («Te miran *con* sospecha pues no andas *con* mujeres»), o sobre la preposición «de» del último hemistiquio («que un patio de vecinos») —, mantienen invariablemente los acentos en las sílabas pares. El único contrapunto lo constituye el verso segundo, dactílico y con un acento antirrítmico en la segunda sílaba del segundo hemistiquio («ni te dan por detrás | ni tú enculas a nadie»). Sin embargo, son numerosos los cambios que Martí introduce en la letra y singularmente significativas las variaciones que estos producen en el ritmo poemático:

Te miran con sorpresa pues no andas con todas las señoras de  
[la corte  
ni te dan por detrás ni te dan por detrás ni tú le enculas a  
[nadie.

¡Cuidado muchacho!  
¡Cuidado muchacho!  
¡Cuidado muchacho!

Realmente este mundo llamado intelectual  
es más chismoso que un patio de vecinos.

¡Cuidado muchacho!  
¡Cuidado muchacho!  
¡Mind your back!  
¡Mind your back!  
¡Cuidado muchacho!



La guitarra y la trompeta, principales protagonistas de la pieza en los interludios que dejan paso a los dos bloques estróficos principales, nos transportan a los ambientes de la corte, a un mundo de bufones y juglares. La instrumentación, el tratamiento rítmico y armónico, el refinamiento y la grandilocuencia de los primeros compases conservan, con una sentida ironía, el eco de la música de cámara renacentista; aunque, claro está, en consonancia aquí con el criterio seguido en las restantes composiciones y llevando la partitura a un terreno más contemporáneo. La primera línea poética está cantada a un tempo vivo. Salvo la última sílaba tónica de los dos hemistiquios («Te miran con sorpresa pues no andas | con todas las señoras de la corte»), que se alarga, el resto se apoyan en la pulsación con notas cortas. La melodía descansa, por tanto, sobre la palabra «andas», cuya sílaba tónica no forma sinalefa con el adverbio de negación que la antecede, y sobre la palabra «corte». En efecto, la sustitución en la segunda parte del verso de «con mujeres» por «con todas las señoras de la corte», modifica radicalmente la estructura del verso, que pasa a estar formado ahora por dos hemistiquios de once sílabas cada uno. La referencia explícita a la corte, que nos remite al título del poema, le insufla además un cierto refinamiento conceptual al verso muy en consonancia con el tratamiento musical de estos primeros compases. Al cambio de «mujeres» por «señoras», cabría añadir el de «sorpresa» por «sospecha», ambos motivados muy probablemente por esa ambientación cortesana, delicada y distinguida en la que nos imbuye la pieza, y que tanto contrasta, por ejemplo, con el segundo verso. El equilibrio rítmico que le proporciona a la línea la suma de los dos endecasílabos heroicos, acentuados en segunda, sexta y décima sílabas, no hace sino subrayar formalmente lo dicho.

Todo ello se descompone en el segundo verso, constituido por un primer heptasílabo dactílico que se repite («ni te dan por detrás»), más un octosílabo mixto a), acentuado en segunda, cuarta y séptima sílabas, que se crea por la adición del pronombre de tercera persona «le» («ni tú le enculas a nadie»). Es este un tipo de verso que tiende a denotar una cierta tensión ascendente.<sup>480</sup> No obstante, la transición hacia el estribillo, donde la música —después del movimiento descendente que se inicia en el segundo verso— se suspende, revierte la natural tendencia del octosílabo. El giro que toma la pieza en esta parte, el cambio de tono, la cadencia pausada y discordante, rompen con el cuadro alegre y festivo del verso anterior. El clarinete

---

<sup>480</sup> Es Navarro Tomás quien lo señala. *Vid.* J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica*, *op. cit.*, p. 251.

marca el contrapunto con la voz en estos compases de transición y el papel de la guitarra y el contrabajo es de mero soporte. En la sección siguiente, la más minimalista, serán el contrabajo y la mandolina, en cambio, los únicos que sostengan el entramado armónico de la canción, oscilante y repetitivo, mientras que la voz se situará por encima de ellos. La creación de este estribillo inédito, inexistente en el poema («¡Cuidado muchacho!»), amplía e intensifica el componente paródico y viene a suplir la ausencia de rima. Se trata de un hexasílabo dactílico, que lleva los acentos en segunda y quinta sílabas, y que es recitado en un llamativo estilo declamatorio.

Después del interludio, en el que se vuelve a reproducir el tema de la obertura, el primer verso del segundo bloque estrófico es cantado en un tono casi agónico. El verso se impregna de la pesarosa lentitud imperante, de modo que se deshacen las sinalefas, formándose dos hemistiquios octosilábicos mixtos: del tipo b) el primero, con los acentos en segunda, quinta y séptima sílabas («Realmente este mundo»); y del tipo a) el segundo, con los acentos en segunda, cuarta y séptima sílabas: («llamado intelectual»). Se combina así la tensión descendente de uno con la ascendente del otro y se invierte el movimiento de gradación atenuante que regía en toda la primera mitad de la composición. En este segundo bloque, la canción se va intensificando progresivamente con cada uno de los cambios. El cuarto verso del poema recupera, por tanto, una cadencia moderada y algo más ligera. Con la supresión del adverbio «aún» al final del primer hemistiquio, el verso se convierte en un dodecasílabo asimétrico, formado por un grupo de cinco sílabas seguido de otro de siete: «es más chismoso | que un patio de vecinos». Como ya ocurría con la primera línea poética, las notas largas recaen sobre las últimas sílabas fuertes de los dos hemistiquios, con lo que se destaca esa relación que a nivel semántico mantienen los términos «chismoso» y «vecinos». El estribillo final, en el que se combina la exclamación en castellano «¡Cuidado muchacho!» con la expresión en inglés «¡Mind your back!» —en alusión al segundo verso—, culmina en un clamor en el que la voz lanza en solitario su última e hilarante advertencia.

## XCV

### SOLO EL NEGRO Antoni Martí Jufresa

Como ya apuntábamos al inicio de nuestro comentario sobre las musicalizaciones de Martí Jufresa, existen dos piezas más no editadas: «Solo el negro» y «Tú tiembles». En «Solo el negro», las líneas melódicas de la trompeta y el clarinete se entrelazan, tejiendo una sugerente red de sonoridades en torno al tema principal, que se desarrolla sobre un delicado acompañamiento de cuerda: guitarra, mandolina y contrabajo, que, instalados en los registros graves y medios, crean una inquietante sensación de bajo continuo. Una pieza perfectamente acompasada y cantada, con solemnidad, a dos voces: el peso principal lo lleva la voz de Angélica Sánchez, que es secundada por Martí en el verso que se repite a modo de estribillo («solo el negro no tiene prisa»):

En el reino de los colores  
todo es luz y todo es presura:  
solo el negro no tiene prisa.

Grita el rojo como un cuchillo  
en el bosque está el miedo verde  
el amarillo cubre el trigo  
solo el negro no tiene prisa.

Un lago copia los azules  
y el naranja se fue rodando  
y la nieve pide su turno.

En el reino de los colores  
todo es luz y todo es presura:  
solo el negro no tiene prisa.

La composición, después de haber visto la luz en *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993), acabó formando parte de la edición definitiva de *Algo sucede* (1996). Recordemos que Goytisolo organiza los diez versos del poema en una sola estrofa:

En el reino de los colores  
todo es luz y todo es presura:  
dedos de añil rayan el mar  
grita el rojo como un cuchillo  
en el bosque está el miedo verde  
el amarillo cubre el trigo  
un lago copia los azules

el naranja se fue rodando  
y la nieve pide su turno.  
Sólo el negro no tiene prisa.

El color negro simboliza en el poema la ausencia, el final de la luz, la noche, y en cierta medida también la muerte, puesto que es el final de ese «reino de los colores» con el que se dibuja el mundo. Afortunadamente, y a pesar de la «presura» impuesta por el tiempo, «el negro no tiene prisa», permitiéndole al sujeto poético participar del goce y el misterio de ese «reino de los colores», personificado en cada una de sus manifestaciones. Salvo el «grito» del rojo, que resuena «como un cuchillo», grito de funestos ecos líricos —en Lorca, en Miguel Hernández, en tantos otros poetas—, las restantes imágenes de la composición hacen referencia a elementos de la naturaleza positivamente connotados. Incluso ese bosque donde habita el «miedo verde» nos parece, habría que decir que influidos tal vez por poemas como «El lobito bueno», un bosque inofensivo. De hecho, la proyección del color en los elementos naturales mantiene algo de la inocencia de las canciones infantiles.

Los verbos seleccionados apenas si aportan un significado nuevo a la relación que se establece entre el color y su correlato en el paisaje. Su principal función es la de darle carácter humano a esas acciones que los colores —o los elementos naturales— emprenden, embeberlas de remansada humanidad: el amarillo  *cubre*, un lago  *copia*, el naranja  *se fue*, y la nieve, que en este caso no se metaforiza en su color,  *pide*. Quizá la imagen más enigmática sea la del color naranja, que «se fue rodando». No parece muy plausible pensar aquí en una referencia al declive solar, puesto que el tiempo en indefinido entraría en contradicción con el último verso del poema: el negro, la noche, no tiene prisa y, por lo tanto, todavía parece no haber llegado. En cualquier caso, lo que más nos interesa es la concatenación que se establece entre los diferentes colores, los verbos y los diversos elementos a nivel sintáctico. El paralelismo es claro, sobre todo en las dos estrofas centrales, y este es un componente más, como ya hemos venido diciendo, de la cadencia rítmica del poema.

Obsérvese que el tercer verso del poema («dedos de añil rayan el mar») ha desaparecido de la letra cantada. En su lugar, se anticipa el último verso («solo el negro no tiene prisa»), que es el encargado de todos los cierres estróficos, excepto del tercero. De hecho, la tercera es una estrofa de transición —en la que se produce además un cambio a nivel armónico— hacia el final de la pieza, hacia esa última estrofa donde se repiten los tres primeros versos. La única adición al texto la hallamos

en el segundo verso de esta tercera estrofa («y el naranja se fue rodando»), donde la conjunción copulativa del inicio crea un cierto efecto de polisíndeton. La composición tiene ese carácter cíclico que le da la repetición de la primera estrofa al final. En ella se agrupan los tres versos más significativos: los dos versos que, a modo de preámbulo, abren la pieza, y el verso último, cumbre climática de la composición.

El poema está escrito en versos eneasílabos blancos. No hallamos sino una única asonancia, la que se produce en la segunda estrofa entre «cuchillo», «amarillo» y «trigo». Sin embargo, la cadencia pausada y la gravedad de la composición le otorgan mayor relevancia al verso que a la estrofa, al ritmo que a la rima. De hecho, ese puede ser uno de los motivos por los que el verso tercero se suprime. No obstante, antes de profundizar un poco más en esta cuestión, veamos el ritmo de los versos que sí aparecen en el texto. El verso que hace las veces de estribillo («solo el negro no tiene prisa») resulta paradigmático. Se trata de un eneasílabo de gaita gallega, acentuado en la primera, tercera, sexta y octava sílabas.<sup>481</sup> A este patrón rítmico se ajusta igualmente el segundo verso («todo es luz y todo es presura»), pese al acento antirrítmico de la quinta sílaba; y lo mismo sucede con el primer verso de la segunda estrofa («grita el rojo como un cuchillo»), que ha desplazado el acento de la quinta a la sexta sílaba: «...como-ún cuchillo». Este proceso de asimilación al pie de gaita gallega se constata también en los versos «en el bosque está el miedo verde» y «el naranja se fue rodando» —ambos con un acento secundario en primera sílaba—, así como en el verso primero («En el reino de los colores»), donde hallamos dos acentos secundarios, el de primera y el de sexta sílabas. Por último, en «y la nieve pide su turno», además del acento secundario en primera sílaba, observamos también un desplazamiento del segundo acento, de la quinta a la sexta sílaba: «...pidé su túrno». No debe sorprendernos, puesto que la melodía, al adaptar las sílabas acentuadas del verso a los tiempos fuertes del compás, favorece este tipo de asimilación rítmica. La división del verso en dos partes, la primera de cuatro sílabas —con acento siempre en tercera— y la segunda de cinco sílabas, vendría a confirmar la lectura eneasilábica de gaita gallega en todo este conjunto de versos y a desechar la posibilidad de que algunos de ellos se analicen como versos pertenecientes al tipo mixto b), acentuado en tercera, octava y, ocasionalmente, en sexta sílabas. Con todo, son solo dos versos los que se apartan de este esquema rítmico: el verso sexto y el séptimo («el amarillo

---

<sup>481</sup> Se sigue aquí la nomenclatura propuesta por Rudolf Baehr. Vid. J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica*, op. cit., p. 153.

cubre el trigo» y «un lago copia los azules»), ambos trocaicos y acentuados, por tanto, en las sílabas pares. La transición a estos dos versos no resulta en absoluto abrupta en el contexto en el que aparecen, puesto que la primera sílaba entra siempre en anacrusa y los acentos se siguen correspondiendo con los tiempos fuertes del compás.

He querido dejar para el final el análisis del tercer verso del poema, que es el que, a mi juicio, mejor nos permite observar hasta qué punto Martí Jufresa ha tenido en cuenta el ritmo versal para componer su pieza. El verso en cuestión, «dedos de añil rayan el mar», constituye una clara excepción y apunta hacia el tipo asclepiadeo, un verso compuesto por dos pentasílabos que Moratín ya había ensayado en su día como un «intento de imitación de la versificación clásica».<sup>482</sup> Su lectura, por tanto, como verso eneasílabo es del todo engañosa, a pesar de contener, en efecto, nueve sílabas exactas. La pausa después de la cuarta sílaba es evidente. Pero además el verso está compuesto por dos hemistiquios perfectamente simétricos, formados en este caso por dos adónicos o pentasílabos dactílicos —acentuados en primera y cuarta sílabas—, en los que la última sílaba acentuada coincide con palabra aguda: «añil» y «mar», respectivamente. La cesura, masculina, lo convierte en un verso compuesto de diez sílabas; a su excepcionalidad en el poema atribuimos su supresión, motivada, creemos, por el discordante contrapunto rítmico que representa.

## XCVI

### TÚ TIEMBLAS Antoni Martí Jufresa

Al mismo libro que el poema anterior pertenece la composición que le da título a la última de las musicalizaciones de Martí Jufresa, «Tú tiemblas». El momento de transición del ciclo diurno al ciclo nocturno es convertido una vez más en materia poética. Con las últimas luces del día y «antes de que el frío nocturno acalle las palabras», el sujeto lírico declara su amor a la «muchacha bruna» de los versos:

El sol se va extinguiendo  
en las paredes últimas  
del día  
y mientras tanto

---

<sup>482</sup> José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica*, op. cit., pp. 464.

el aire se estremece  
presintiendo ya el tacto  
de la sombra

que llega

y que cubrirá toda  
la vastedad de calles  
solares plazas.

Antes

de que el frío nocturno  
acalle las palabras  
y los ruidos

yo quiero

decirte que te amo  
en esta hora: cuando  
tú tiembles

y no sabes

por qué. Ven a mis brazos  
ya nada soy sin ti  
mi amor

muchacha bruna.<sup>483</sup>

Se trata de una composición escrita en seis tercerillos de heptasílabos polirrítmicos. El ritmo, entrecortado por efecto de las pausas internas y de los encabalgamientos, así como por la distribución tipográfica que quiebra el último verso de cada serie, se acerca al de la lengua hablada. El pie trocaico, mayoritario, aparece combinado con el mixto y el dactílico en todas las estrofas salvo en la quinta. La progresiva desaparición del astro rey tiene su correlato gramatical en la profusión de tiempos verbales, hasta trece en todo el poema, muchos de ellos en posición preeminente, antes o después de pausa: así ocurre con «se va extinguiendo», «se estremece / presintiendo», «que llega», «acalle», «yo quiero / decirte», «te amo», «tú tiembles | y no sabes», «Ven». Como ya sucedía en «Solo el negro», se constata la atracción que ejerce el entorno sobre el sujeto lírico. La acción de los elementos precipita que la confesión de ese amor presente («en esta hora») hacia la «muchacha bruna» deba producirse antes de que el frío inminente «acalle las palabras / y los ruidos». En los últimos versos, el tono, más conversacional, adquiere la textura de las

---

<sup>483</sup> Sigo aquí, por coherencia, la edición de la *Poesía completa* de Goytisolo, *op. cit.*, que refleja la distribución tipográfica de la edición de *Algo sucede* (1996). Quiero aclarar, no obstante, que no entendemos como versos quebrados los que, formando parte del mismo heptasílabo que la cláusula anterior, aparecen en línea aparte. Analizaremos, por tanto, el poema como una composición formada por dieciocho versos heptasílabos, en lugar de los veinticuatro versos que rezan en la edición de Riera y García Mateos. *Vid.* Antonio Armisen, «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», en *Pensamiento literario español del siglo XX*, 4, Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullà (eds.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 7-30.

distancias cortas, de las palabras pronunciadas al oído, y es ahí donde las pausas, más intensas en los finales agudos («sin ti / mi amor»), adquieren una mayor relevancia. La rima, por su parte, siempre asonantada, establece una intensa red de conexiones rítmicas: en las dos primeras estrofas, la hallamos entre «tanto» y «tacto» y, como rima desplazada, entre «paredes» y «estremece»; en la tercera y cuarta estrofas, entre «calles», «solares», «Antes» y «acalle», entre «plazas» y «palabras», y entre «frío» y «ruidos»; y finalmente, en las dos estrofas últimas, entre «amo», «cuando» y «brazos».

Sobre el acompañamiento de piano, la flauta y el clarinete le brindan un contrapunto melódico a la voz de Angélica Sánchez en los interludios. Las palabras parecen flotar sobre el intenso entramado armónico de la pieza. De hecho, la soltura melódica justifica muchas de las supresiones que se llevan a cabo en el texto. La canción de Martí Jufresa introduce numerosas variantes, especialmente en la segunda parte, de donde se omiten la mayoría de los versos: hasta el punto de eliminarse por completo la declaración amorosa o la referencia explícita a la muchacha. Ello se traduce en una profunda reestructuración:

El sol ya se va extinguiendo  
en las últimas paredes  
mientras se estremece el aire  
presintiendo ya el tacto  
de la sombra que le invade  
y que cubrirá las calles  
los solares y las plazas.

Sientes el frío nocturno  
adueñarse de tus huesos  
es la hora en que yo duermo  
es la hora en que tú tiemblas.

Tú tiemblas.

Tú tiemblas.

Tú tiemblas.

Tú tiemblas.

Sé que tiemblas hasta el alba  
hasta que el sol se abre paso  
por las verjas de los parques  
salpicados por el rocío.

El sol ya se va extinguiendo  
en las últimas paredes.

La letra de la canción se organiza en cinco estrofas, una menos que en el poema. Obsérvese que el sentido del texto cambia por completo. Salvo la primera estrofa, que



resigue con algunos cambios los tres primeros tercercillos del poema, el resto va por cauces bien distintos. Por lo pronto, la segunda persona aparece ya en el segundo bloque, y sobre ella gira el resto de la letra. La primera persona, acotada a un solo verso («es la hora en que yo duermo»), tiene por tanto un papel secundario. Los elementos, el sol que se desvanece y el frío nocturno, son inequívocamente aquí los responsables del temblor físico de esa segunda persona que ya no identificamos con la «muchacha bruna». El cambio de ciclo hacia la noche es pues el único eje vertebrador.

Las dos estrofas que flanquean el estribillo son completamente nuevas. Martí Jufresa vuelve a optar además por una estructura cíclica, repitiendo los dos primeros versos al final de la composición. Solo un verso coincide exactamente con el texto original; es el verso central de la estrofa segunda: «presintiendo ya el tacto». Los restantes contienen todos ellos variaciones, puesto que se han parafraseado las tres primeras estrofas. Se mantiene la regularidad métrica, aunque trocando el heptasílabo por el octosílabo. La única excepción a esta regla general coincide con el calderón que suspende el tempo justo antes del interludio instrumental que nos lleva hasta la coda. Se trata del verso «salpicados por el rocío», un enneasílabo mixto a), acentuado normalmente en tercera, quinta y octava sílabas, y al que aquí, por influjo del ritmo trocaico de los octosílabos precedentes, se ha añadido un acento secundario en la primera sílaba. La interrupción de la pulsación en este pasaje, apoyada por el cambio armónico hacia el interludio, facilita también la buena adecuación de este verso al ritmo de la pauta octosilábica. Habría que decir que lo que hemos venido a denominar estribillo, «Tú tiembles», es en realidad una repetición del prelude instrumental, en el que se ha integrado la voz. Es la parte más pausada de la pieza. El verso se embebe del calmoso discurrir del piano, abrazando el contrapunto del clarinete y la flauta y diluyendo el ritmo del trisílabo, que pasa a ser el componente más destacado del entramado melódico, en torno al cual giran las sinuosas líneas de los vientos.

En cuanto a la cadencia del verso octosilábico, cabe señalar la prevalencia absoluta del ritmo trocaico, con los acentos en las sílabas impares. La melodía, invariable a lo largo de la pieza, se construye íntegramente sobre la misma pauta rítmica, con lo que, en algunos casos, los acentos se desplazan a elementos átonos (preposiciones, conjunciones o artículos). Se establece, en este sentido, una clara correspondencia entre las sílabas acentuadas y los tiempos del compás; salvo en el estribillo, la parte más sincopada de la pieza. Las asonancias se reducen a unos pocos

casos: las hallamos al inicio, entre «paredes» y «estremece», y entre «aire», «invade», «calles» y «solares»; y en la penúltima estrofa, entre «abre» y «parques». Se producen también algunas reiteraciones y paralelismos sintácticos que contribuyen eficazmente en el ritmo de la letra: en los primeros versos, donde se repite el adverbio «ya»: «El sol *ya* se va extinguiendo... presintiendo *ya* el tacto»; en los dos últimos versos de la segunda estrofa, con ese principio anafórico («*es la hora en que yo duermo / es la hora en que tú tiembles*»); o en los dos primeros versos de la penúltima estrofa, con la repetición en este caso de la misma estructura preposicional («...tiembles *hasta* el alba / *hasta* que el sol se abre paso»). Sin embargo, y frente a la sólida persistencia rítmica de la pieza, estos otros procedimientos estilísticos resultan meros elementos ornamentales de la estructura poemática.

## XCVII

### EL JARDÍN ERA SOMBRA

Pablo Andrés Giménez

El flautista y compositor argentino, afincado en Barcelona, Pablo Andrés Giménez le pone música a «El jardín era sombra», poema publicado inicialmente en *El retorno* (1955). El título de la canción reproduce el del epígrafe del texto a partir de la edición de *A veces gran amor* (1981).<sup>484</sup> La pieza no está editada en disco, pero existe una grabación de la actuación ofrecida en el Centre Cívic Parc Sandaru de Barcelona el 24 de enero de 2014, dentro del ciclo *Hamaques* de música tradicional y popular de América Latina, organizado por Casa Amèrica Catalunya.<sup>485</sup> En el concierto, presentado bajo el título genérico de «Hermanos del Agua y el viento», participaron un nutrido grupo de músicos argentinos, cubanos y brasileños.<sup>486</sup> La canción de Goytisolo, que se abre con una improvisación del chelista Martín

---

<sup>484</sup> Vid. Carme Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en *Poesía completa, op. cit.*, pp. 860-861.

<sup>485</sup> Pablo Andrés Giménez, «El jardín era sombra», en video presentado por Panambí Productions y publicado en YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ICo1VwqQRNM>>. La canción está también registrada en el video del concierto que el músico ofreció el 16 de septiembre de 2015 en el Teatro Aldo Braga de San Lorenzo (Argentina), acompañado esta vez de María Sol Rodríguez a la voz, Julio Santillán a la guitarra y Laura Ciambotti al chelo. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=96dnT4ED\\_Ks](https://www.youtube.com/watch?v=96dnT4ED_Ks)>.

<sup>486</sup> Hasta doce son los músicos convidados en esta ocasión: además del chelista cubano Martín Meléndez, de Ana K. García y del propio Pablo Giménez, participan en el concierto los argentinos Guillermo Gómez, Gustavo Battaglia y Guillermo Rizzotto, a la guitarra; Juan López y Mariano Camarasa, al piano; Pablo Cruz a la percusión; Martín Laportilla al bajo; además de los brasileños Pedro Bastos Joao, a la guitarra, Luiz Rocha, al clarinete; y Ana Cláudia Paschoal, al pandeiro.

Meléndez, la interpreta la cantante argentina Ana Karina García. Se parte en este caso de la edición definitiva del poema, editada en *El retorno* (1986):

Yo recuerdo tus ojos  
cuando hablabas del aire  
porque el cielo venteaba en tus pupilas.

Yo recuerdo tus manos  
arropándome al lecho como copos  
de nieve enamorada.

La luz era contigo  
más clara  
la alegría en tu boca era tu boca  
y el jardín era sombra porque cuando decías  
*jugad en el jardín*  
nos cubrías de un tenue perfume de enramada.

La luz era contigo  
más clara  
la alegría en tu boca era tu boca  
y el jardín era sombra porque cuando decías  
*jugad en el jardín*  
nos cubrías de un tenue perfume de enramada.

El tema está escrito en compás ternario. En la letra, se repite la última estrofa del poema y se suprime la acotación entre guiones que cierra el verso cuarto («Yo recuerdo tus manos —hace frío—»), que pasa de ser un endecasílabo a un heptasílabo. La base rítmica de la composición es, de hecho, la de este metro, el heptasílabo; como verso simple (vv. 1, 2, 4, 6, 7 y 11 de la canción) o como hemistiquio de un alejandrino (vv. 10 y 12). Tanto la presencia del endecasílabo (vv. 3, 5 y 9) como del trisílabo (v. 8) es ínfima. Se combina en los heptasílabos el pie dactílico (vv. 1, 2, 4 y 7) con el trocaico (vv. 6 y 11), y lo mismo sucede en los versos alejandrinos (vv. 10 y 12), manteniéndose el predominio del primero. Los tres versos endecasílabos son melódicos, con los acentos en la tercera, sexta y décima sílabas. Obsérvese que, pese a la heterometría, los acentos en tercera y sexta sílabas son una constante a lo largo de casi todo el poema: «Yo recuerdo tus ojos / cuando hablabas del aire / porque el cielo venteaba en tus pupilas...»; se pone de manifiesto la musicalidad del ritmo ternario, su carácter danzable: «Yo recuerdo tus manos / arropándome al lecho como copos».

La canción se divide en dos partes. La primera comprende las dos estrofas iniciales, y la segunda está formada exclusivamente por la tercera estrofa, que, repetida después de la reexposición del chelo, acaba teniendo carácter de estribillo. La

reestructuración rítmica a la que la pieza somete algunos versos pone aún más de relieve el predominio del heptasílabo. Son cambios que están en consonancia con las variaciones que a nivel armónico se dan entre la primera y la segunda parte de la composición. Las dos primeras estrofas se organizan ya no como tercerillos sino como cuartetos, y el heptasílabo, en lugar de combinarse con el endecasílabo, lo hace con el pentasílabo, asegurándose el equilibrio de la medición en cada miembro (7 + 7 + 7 + 5):

Yo recuerdo tus ojos  
cuando hablabas del aire  
porque el cielo venteaba  
en tus pupilas.

Yo recuerdo tus manos  
arropándome al lecho  
como copos de nieve  
enamorada.

En el caso del primer endecasílabo («porque el cielo venteaba en tus pupilas»), el verso se ha escindido en un heptasílabo y un pentasílabo. En el segundo endecasílabo («arropándome al lecho como copos»), las últimas cuatro sílabas («como copos») han pasado a formar una unidad métrica con la primera parte del verso siguiente («de nieve»), constituyéndose en un nuevo heptasílabo que se ve complementado ahora por el pentasílabo del cierre estrófico («enamorada»). La letra consigue, con todo, unificar el ritmo versal, regularizándolo en ambas estrofas. El proceso es el mismo para la tercera estrofa. El heptasílabo alterna al inicio con dos quebrados, un trisílabo («más clara») y un pentasílabo («era tu boca»), y a partir de ahí mantiene su pauta hasta el final:

La luz era contigo  
más clara  
la alegría en tu boca  
era tu boca  
y el jardín era sombra  
porque cuando decías  
*jugad en el jardín*  
nos cubrías de un tenue  
perfume de enramada.

Desaparece, por tanto, el endecasílabo y se disgregan los dos hemistiquios del alejandrino, con lo que el verso se acorta, adquiriendo un temperamento más lírico. De nuevo, la rima y los paralelismos se aúnan y entrelazan, creándose un sólido

entramado rítmico. La anáfora pone en relación la primera con la segunda estrofa («Yo recuerdo tus ojos/manos»), la una resuelta con una causal en los dos últimos versos («porque el cielo venteaba en tus pupilas»), la otra mediante una comparativa («como copos de nieve enamorada»). Sobre el núcleo de la estructura anafórica («recuerdo») se abre la asonancia en *é-o*, que, en la primera cuarteta, se reproduce en «cielo» y, en la segunda, en «lecho». Si bien alejada, percibimos también la rima entre «ojos» y «como copos», especialmente por ese efecto de eco que produce la aliteración de oes en el verso. Y, aunque tenuemente, la asonancia entre «aire» y «arropándome» y entre «hablabas», «venteaba» y «enamorada». Esta última rima se prolonga hacia uno de los versos del estribillo («más clara») y culmina en el cierre poemático («perfume de enramada»). En esta parte de la composición, el paralelismo sintáctico resulta aún, si cabe, más evidente: tres oraciones copulativas encadenadas («La luz era contigo más clara, la alegría en tu boca era tu boca y el jardín era sombra») que se resuelven con una nueva causal («porque cuando decías *jugad en el jardín* nos cubrías de un tenue perfume de enramada»). Se repite además en el tercer y cuarto verso de la estrofa el sintagma «tu boca», que crea a su vez la asonancia con «sombra», y más adelante el sintagma «el jardín». Obsérvese, por último, el melodioso triángulo rítmico que se crea mediante la recurrencia fónica entre la palabra «alegría» y las dos formas de imperfecto «decías» y «cubrías».

## XCVIII

### NANA PARA JULIA Ximena Villaro

A finales de 2012, la cantante bonaerense Ximena Villaro publica su álbum *Y ella no sabe*,<sup>487</sup> donde además de una nueva versión de la «Nana para Julia»,<sup>488</sup> incluye la musicalización del poema «Un día estabas cantando», una composición que ve la luz por vez primera en la edición definitiva de *Claridad* (1998), siendo inédita en libro hasta entonces. En el disco, Villaro se acompaña del guitarrista, dibujante, compositor y arreglista Diego Rolón para ponerle música a una selección de nueve poemas, la mayor parte de autores argentinos: Hugo Mujica, Oliverio Gironde y Juan L. Ortiz;

<sup>487</sup> Ximena Villaro, *Y ella no sabe*, Cuchá Discos, 2012.

<sup>488</sup> Recordemos que el poema ya había sido musicalizado anteriormente por Rosa León, Salva Jiménez y Santiago Gómez Valverde. Véanse las piezas XIV, XLIII y LXXXVI, respectivamente.

además de los dos textos de Goytisolo y del «Poema de la seguriya gitana. La guitarra», de Federico García Lorca. La «Nana para Julia» se desarrolla sobre una misma cadencia, en un lento y leve *crescendo* que va de principio a fin, resiguiendo los versos del original y repitiendo al final el último pareado: «Julia Julia Julia / por el sueño Julia», antes del arrullo melódico que nos conduce al cierre de la pieza. La cantante, ya en los últimos compases de la composición, añade un nuevo verso, característico de las nanas («Duérmase mi niña»):

Los niños van por la tierra  
y las niñas por el aire.  
Por el sueño nadie.

Nadie nadie nadie  
por el sueño nadie.

Los niños van por la orilla  
y las niñas por el agua.  
Por el sueño nada.

Nada nada nada  
por el sueño nada.

Los niños van por el sol  
y las niñas por la luna.  
Por el sueño Julia.

Julia Julia Julia  
por el sueño Julia.

Julia Julia Julia  
por el sueño Julia.

*Aurí norira nauriinaorí*  
*Aurí norira nauriinaorí*  
*Aurí norira*

Duérmase mi niña

## XCIX

### UN DÍA ESTABAS CANTANDO Ximena Villaro

«Un día estabas cantando» es una composición de corte lírico: seis pareados — que combinan el octosílabo con el pie quebrado— con rima asonante *á-a* en los versos pares. La regularidad se mantiene a lo largo de todo el poema, salvo en la penúltima estrofa («Y te vi como hechizada. / Volvías»), donde el tetrasílabo deja paso al trisílabo y trueca la rima. El tema es mínimo: el sujeto lírico rememora la

visión de la mujer que, con su canto y como hechizada, iluminaba y volvía más grande la casa, pequeña y oscura. La alusión a la «nana» lleva implícita, claro está, el remedo de la impronta materna:

Nuestra casa era pequeña.  
Nuestra casa.  
Y oscura. Pero tu luz  
alumbraba.  
Muchos libros; pocos platos;  
ropa blanca.  
Y un día andabas cantando  
una nana.  
Y te vi como hechizada.  
Volvías  
más luminosa y más grande  
nuestra casa.

En la canción, la estructura del texto se articula en dos bloques simétricos cuyos últimos versos se repiten: «Muchos libros; pocos platos; / ropa blanca» en una ocasión y «más luminosa y más grande / nuestra casa» en dos ocasiones. Las variaciones que Villaro introduce al inicio de cada parte alteran el ritmo y el metro del poema. Sin serlo, la pieza tiene el tempo y el carácter melodioso de una nana:

Nuestra casa era pequeña.  
Nuestra casa, y oscura.  
Pero tu luz alumbraba.  
Muchos libros; pocos platos;  
ropa blanca.  
Muchos libros; pocos platos;  
ropa blanca.  
Y un día andabas cantando  
una nana y te vi  
como hechizada volvías  
más luminosa y más grande  
nuestra casa.  
Más luminosa y más grande  
nuestra casa.  
Más luminosa y más grande  
nuestra casa.

La primera y la tercera estrofa surgen de la fusión de dos pareados (versos 1–4 y 7–10, respectivamente). En ambos casos, el resultado es un tercerillo con un primer y un tercer verso octosílabos polirrítmicos y un segundo verso heptasílabo dactílico. La

canción plantea, en este sentido, una regularidad alternativa a la del poema sin introducir cambios en el texto. Tal vez solo ese nuevo matiz interpretativo propiciado por la posición del complemento «como hechizada», que parece ahora ser un adjunto de «volvías», en lugar de «te vi». Y, sin embargo, el sentido último del poema prácticamente no varía. En la última estrofa, con la reiteración del pareado «Más luminosa y más grande / nuestra casa», la canción alcanza su cima climática: la anáfora del cierre poemático («nuestra casa») redonda en el carácter cíclico de la composición, asentado en la recursividad de la asonancia en *á-a*, connotada aquí con los generosos atributos de la luminiscencia, tan estrechamente unida en Goytisolo a la figura de la mujer: «casa», «casa», «alumbraba», «blanca», «blanca», «andabas», «nana», «hechizada», «casa», «casa», «casa»; sobre el primero de estos dos versos («más luminosa y más grande»), se repliega el polisíndeton y se sella la oposición con el «pequeña» y «oscura» del inicio, confirmándose lo ya anunciado, mediante la adversativa, en el tercer verso («Pero tu luz alumbraba»).

## C

### EL AIRE HUELE A HUMO

José López–Montes

El compositor, pianista y músico visual José López–Montes escribe una obra de dos minutos para soprano y piano a partir de uno de los poemas de *La noche le es propicia* (1992), el último en este caso del libro, titulado «El aire huele a humo». Con esta pieza, se presenta López–Montes al examen de 1.º de Composición en el marco de sus estudios superiores de música. El estudiante debía musicalizar e interpretar un texto propuesto previamente por el profesor, y el poema escogido fue precisamente este.<sup>489</sup> La composición la estrena López–Montes una década después, el 30 de mayo de 2012, en el Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de la ciudad de Granada, junto a la soprano Ana Huete.<sup>490</sup> No existe documento sonoro alguno de la canción, con lo que nuestro análisis de la música parte exclusivamente de la partitura.

---

<sup>489</sup> Según me asegura el propio autor en correo del 1 de mayo de 2020.

<sup>490</sup> En el último de los cinco folios de la partitura, cedida por el autor, consta la fecha exacta del examen: 6 de septiembre de 2000. En la página web del músico (<<https://www.lopezmontes.es>>) se puede consultar la relación completa de su obra.



El poema son seis tercerillos sin rima. El paralelismo entre las diferentes estrofas es tanto estructural como semántico. Los cinco primeros bloques están marcados por la anáfora y por la reiteración interrogativa mediante la alternancia «¿Qué hará? ¿Qué hacer?». El sexto tercerillo tiene carácter recopilatorio y conclusivo. En la primera parte, el sujeto lírico reproduce mediante la reiteración las dudas que despierta en la amante su encuentro con el amado, dudas que se relacionan con el remordimiento y el deseo, con la alegría y la lujuria; también con el pánico al recuerdo, y a la tristeza que este pueda avivar en ella. En la última estrofa, el poeta toma cierta distancia y constata la futilidad de cualquier tipo de cuestionamiento ante la implacable lógica del azar:

¿Qué hará con la memoria  
de esta noche tan clara  
cuando todo termine?

¿Qué hacer si cae la sed  
sabiendo que está lejos  
la fuente en que bebía?

¿Qué hará de este deseo  
de terminar mil veces  
por volver a encontrarle?

¿Qué hacer cuando un mal aire  
de tristeza la envuelva  
igual que un maleficio?

¿Qué hará bajo el otoño  
si el aire huele a humo  
y a pólvora y a besos?

¿Qué hacer? ¿Qué hará? Preguntas  
a un azar que ya tiene  
las suertes repartidas.

La pieza se caracteriza por los constantes cambios de dinámica, de manera que, en consonancia con el recurso anafórico, cada estrofa adquiere una relevancia estructural autónoma. Con los primeros dos compases el piano le da el pie de entrada a la soprano, que canta toda la primera estrofa a una dinámica moderadamente suave. En los tres tercerillos siguientes, se evidencia un claro contraste entre el *crescendo* de los dos primeros versos y el *diminuendo* del último —*sotto voce* en la segunda estrofa («lejos la fuente en que bebía»)—. Ello le confiere mayor fuerza expresiva al tercer verso. La dinámica es decreciente en estas tres estrofas —del *mf.* de la estrofa 2 se pasa al *mp.* de la estrofa 3 y al *pp.* de la estrofa 4—. El quinto tercerillo rompe esta tendencia y se abre con un principio enérgico, que se modera después de la sílaba

tercera («¿Qué hará...») y que sigue creciendo, muy alentado por el polisíndeton y el paralelismo estructural («...si el aire huele a humo / y a pólvora y a besos?»), hasta el calderón con el que se culmina la estrofa. El tercetillo final se inicia con un *pp.* súbito que se mantiene hasta el final, hasta el último heptasílabo («las suertes repartidas»), un verso conclusivo que en la canción se interpreta *quasi ad libitum*.

La regularidad heptasilábica es general, con un predominio claro del ritmo trocaico, que se halla en dos tercios de los versos. La rima a final de verso se limita a dos únicos casos, y en ambos es interestrófica: entre «lejos» y «deseo» y entre «encontrarle» y «aire». La reiteración fónica es, sin embargo, abundante, sirviendo de apoyo fundamental a la anáfora; donde más se evidencia es en las estrofas segunda, tercera y cuarta: en el cuarto verso, entre «hacer» y «sed»; en el séptimo y el octavo verso, entre «hará» y «terminar»; en el undécimo verso, entre «tristeza» y «envuelva»; en el sexto y el octavo verso, entre «fuente» y «veces»; en el noveno y el décimo verso, entre «volver» y «hacer»; o en la última estrofa, entre las palabras «hará» y «azar».

## CI

### EL AIRE HUELE A HUMO Concierto3

El grupo Concierto3, integrado por Ángel Luis Delgado (voz principal y guitarra española), Ángel Rodríguez (bajo, armónica y voz) y Emilio Montero (teclados y voz), también incluye una musicalización de este poema entre las canciones de su repertorio en directo.<sup>491</sup> La pieza no está entre las doce del que hasta ahora es su único disco *Concierto sentido*, pero sí aparece registrada en video durante una actuación en el Teatro Liceo de Salamanca, el 17 de noviembre de 2016.<sup>492</sup> A esta grabación nos remitimos para la transcripción de la letra:

¿Qué hará con la memoria  
de esta noche tan clara  
cuando todo termine?

<sup>491</sup> Véase, en el capitulito anterior, el comentario a la musicalización de López-Montes.

<sup>492</sup> Concierto3, «El aire huele a humo», video del concierto en el Teatro Liceo de Salamanca, 17 de noviembre de 2016. Disponible en: <[concierto3.com/videos/concierto-teatro-liceo-salamanca-nov-2016/](http://concierto3.com/videos/concierto-teatro-liceo-salamanca-nov-2016/)>; también en YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=w4o0lp-3ill>> (3 de mayo de 2020).

¿Qué hacer si cae la sed  
sabiendo que está lejos  
la fuente en que bebía?

¿Qué hará de este deseo  
de terminar mil veces  
por volver a encontrarle  
de terminar mil veces  
por volver a encontrarle?

¿Qué hacer cuando un mal aire  
de tristeza la envuelva  
igual que un maleficio?

¿Qué hará bajo el otoño  
si el aire huele a humo  
y a pólvora y a besos?

¿Qué hacer? ¿Qué hará?  
Preguntas a un azar  
que ya tiene las suertes repartidas.

¿Qué hacer? ¿Qué hará?  
Preguntas a un azar  
que ya tiene las suertes repartidas.

La utilización del compás de 12 por 8 a un tempo lento contribuye a realzar la regularidad métrica del poema. El texto se divide en dos partes simétricas de tres estrofas cada una. La última de cada sección se repite, aunque en la primera parte solo parcialmente. La tercera estrofa representa, en este sentido, la culminación de un movimiento ascendente que equivale al que, en los últimos compases de la pieza, cumple el sexto grupo estrófico. Y, sin embargo, con la incorporación del chelo a partir de la cuarta estrofa —aquí sintetizado, en otros conciertos a cargo de Teresa Álvarez—, se introduce un nuevo elemento intensificador. En las dos interrogativas de la última estrofa («¿Qué hacer? ¿Qué hará?») es donde la melodía alcanza su mayor fuerza expresiva. Salvo en estos tres últimos versos, los únicos del poema en los que hallamos encabalgamientos, la composición mantiene escrupulosamente la regularidad del heptasílabo. Aquí, en cambio, el verso se ha reestructurado: el primer verso («¿Qué hacer? ¿Qué hará? Preguntas») se divide, creándose, de un lado, una unidad pentasilábica —el único verso que se canta a dos voces— («¿Qué hacer? ¿Qué hará?») y, del otro, un nuevo heptasílabo («Preguntas a un azar»); tanto en este como en el tercer verso, un endecasílabo («que ya tiene / las suertes repartidas»), la redistribución métrica lo que hace es deshacer el encabalgamiento. Los dos versos iniciales siguen el patrón trocaico, claramente predominante en el poema. Obsérvese que la nueva organización del texto refuerza la asonancia interna oxítona entre «hará»

y «azar», la más significativa del texto, y una de las pocas —tan solo una más, y es débil; se da al inicio, entre «lejos» y «deseo»—. El endecasílabo, melódico, mantiene la misma cadencia acentual (de tercera y sexta sílabas) que los heptasílabos dactílicos de la primera, tercera y cuarta estrofas (vv. 2, 3, 9 y 11), único contrapunto rítmico del trocaico.

## CII

### COMO TANGO

Isabel Latorre

Otra de las composiciones que se suma al repertorio de poemas musicalizados de Goytisolo es «Como tango», un texto que ve la luz en *Claridad* (1961) y que acaba incorporándose a la edición definitiva de *A veces gran amor*.<sup>493</sup> Es la compositora valenciana Isabel Latorre la que publica en 2017 un arreglo para voz y acordeón de este poema. La pieza, compuesta en 2015 por encargo de la viuda del poeta, Asunción Carandell, la interpretan el barítono Pau Ferrer, uno de los miembros del cuarteto vocal Melomans, y la propia Latorre al acordeón.<sup>494</sup> Posteriormente, la músico incorpora la canción al repertorio del grupo Eixa, su nuevo proyecto personal, con un arreglo para acordeón (Isabel Latorre), chelo (Gloria Aleza), guitarra (Alfonso del Corral) y percusión (Esteban Rodrigo) en el que la propia Latorre canta el texto.<sup>495</sup> Transcribimos aquí la letra de la primera versión, de corte más lírico, y donde vemos que hay una parte de recitativo que luego desaparece:

No me preguntes más  
no puedo responderte.  
Y me duelen tus golpes  
en el pecho me hiere  
tu galope.  
¿Adónde voy  
adónde vamos? Oye:  
cada día comienza

---

<sup>493</sup> Vid. Carme Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en José Agustín Goytisolo, *Poesía completa, op. cit.*, pp. 1029-1030.

<sup>494</sup> Isabel Latorre, «Como tango», video realizado por Juan Miguel Ponce, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=LGQ2vOTF19M>> (5 de mayo de 2020). También disponible en la página web de la compositora (<<https://www.isabel-latorre.es/video/como-tango>>).

<sup>495</sup> Eixa, «Como tango», videoclip de la canción, YouTube. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=XnXB7Ov1h4M&list=RDMMXnXB7Ov1h4M&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=XnXB7Ov1h4M&list=RDMMXnXB7Ov1h4M&start_radio=1)> (11 de junio de 2020).

un mundo nuevo  
clarea una esperanza.  
No sirve para nada  
preguntar hacia dónde  
nos conduce el camino  
ya que a pesar de toda  
la sombra que nos cerca  
sigue la vida  
hermosa como un dios  
de claridad perpetua.

*No me preguntes más  
no puedo responderte.  
Y me duelen tus golpes  
en el pecho me hiere  
tu galope.*

*¿Adónde voy  
adónde vamos?*

*¿Hacia dónde  
nos conduce el camino?*

No me preguntes más  
no me preguntes. Sosiega  
corazón caballo loco.<sup>496</sup>

El poema nace del cruce entre dos canciones que gozaron de una gran popularidad en los años cincuenta: el bolero titulado «Nosotros», y un tango, «Araca corazón».<sup>497</sup> El bolero, escrito y popularizado por el cantante cubano Pedro Junco, es de sobra conocido; transcribimos aquí tan solo el final:

Nosotros  
que nos queremos tanto  
debemos separarnos  
no me preguntes más.

No es falta de cariño  
te quiero con el alma  
te juro que te adoro  
y en nombre de este amor  
y por tu bien te digo adiós.

La referencia se circunscribe al verso «No me preguntes más», que hallamos tanto al inicio como al final del poema. «Araca corazón» es un tango compuesto por Enrique P. Delfino y Alberto Vaccarezza es el encargado de la letra. Data de 1927 y las primeras grabaciones, de ese mismo año, son las de Celia Gámez y Carlos Gardel. En este caso, la correspondencia, más de tipo fonético que semántico, se concreta en el cierre poemático, que es donde aparece el juego aliterativo con el estribillo de la

---

<sup>496</sup> La cursiva, que muestra la parte recitada, es nuestra.

<sup>497</sup> C. Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, op. cit., pp. 103-104.

canción:

¡Araca, corazón... callate un poco  
y escuchá, por favor, este chamuyo!  
Si sabés que su amor es todo tuyo  
y no hay motivos para hacerse el loco,  
araca, corazón, callate un poco.

Se mantiene el vocativo «corazón», pero se cambia el verbo en imperativo, que en el poema es «sosiega» en lugar de la forma argentina «callate». Aunque se haya variado el orden sintáctico y el sentido último sea muy otro, la similitud entre ambos endecasílabos («Sosiega corazón caballo loco» y «Araca, corazón, callate un poco») resulta evidente. Las dos canciones nos refieren el final de un amor, pero en el poema el fatídico desenlace no se produce. El sujeto lírico se muestra abrumado por algunas preguntas que al parecer se repiten con cierta insistencia («¿Adónde voy / adónde vamos?»), y de ahí su demanda («No me preguntes más / no me preguntes»). Para él, la vida sigue —«hermosa como un dios de claridad perpetua»— al margen de todos los cuestionamientos humanos sobre la propia existencia. El planteamiento temático de fondo mantiene en este sentido cierta relación de concomitancia con el que ya veíamos en «El aire huele a humo».

Latorre introduce un solo cambio con respecto al texto original, y es la supresión de la segunda parte del decimosexto verso («sigue la vida y es»). El heptasílabo pierde en este verso dos sílabas, convirtiéndose en un pentasílabo dactílico. No es la única irregularidad métrica del poema. La pauta heptasilábica, claramente predominante, se rompe también en el pentasílabo trocaico del noveno verso («un mundo nuevo»), en el octosílabo resultante de la unión del verso quinto y sexto («tu galope. / ¿Adónde voy»), que constituyen una única unidad métrica, y en los dos versos finales («no me preguntes. Sosiega / corazón caballo loco»), también octosílabos. Al cierre del recitativo se recupera la interrogativa indirecta de los versos doce y trece, aunque aquí de forma directa: «¿Hacia dónde / nos conduce el camino?».

La primera parte de la pieza, hasta el verso séptimo, se mueve en los esquemas del tango, aunque en los versos iniciales de la estrofa central ya se plantea una transición hacia la segunda parte, la más dinámica y luminosa de la composición de Latorre. Resulta evidente el carácter introductorio de estos primeros compases, marcados por un ritmo de paralelismos constantes: por la anáfora del adverbio de negación, en los dos primeros versos («No me preguntes más / no puedo

responderte»), y por la repetición del adverbio interrogativo al final («¿Adónde voy adónde vamos?»); y en medio, por esa estructura pronominal reiterativa, desplazada por el encabalgamiento («Y me duelen tus golpes / en el pecho me hiere / tu galope»). Se impone además esa sutil alternancia entre la rima asonante *é-e* («duelen», «hiere») y *ó-e* («golpes», «galope», «Oye»). La segunda parte de la composición empieza en el verso octavo («cada día comienza») y concluye con el cierre estrófico, llegando a su punto más álgido al final del decimoséptimo verso («hermosa como un dios»), coincidiendo con la palabra «dios». La rima entre «esperanza» y «nada» y entre «cerca» y «perpetua», esta última algo más alejada, se ve reforzada por algunas reiteraciones fónicas: al inicio, entre «comienza» y «clarear», y entre «comienza» y «esperanza», con esa aliteración del grupo final *-nza*; a media estrofa, entre «preguntar» y «a pesar»; y en los últimos versos, entre «sombra» y «hermosa». Tanto en el recitativo como en la estrofa final, se regresa a los cauces del tango, rubricándose la circularidad del texto. Obsérvese que, en el cierre poemático, no solo se repite el primer verso de la composición, sino que, tal y como sucede al inicio, también lo hace la estructura negativa («No me preguntes mas / no me preguntes»). En el arreglo que Latorre presenta con Eixa, el recitativo es sustituido por un interludio instrumental. En ambas versiones se pierde, por tanto, la asonancia que en el penúltimo verso mantenía la forma de imperativo «sosiega» con la palabra «perpetua».

### CIII

#### BOLERO PARA JAIME GIL DE BIEDMA

Augusto Serrano

También en 2017 aparece una nueva versión de «Bolero para Jaime Gil de Biedma», texto al que, recordémoslo, ya le habían puesto música anteriormente tanto el dúo formado por Silvia Comes & Lidia Pujol como Paco Ibáñez.<sup>498</sup> La composición la interpreta, en esta ocasión, el grupo Llettraferits, a partir de un arreglo de *bossa* del guitarrista Augusto Serrano, que toca el tema acompañado de Tere Fernández (voz),

---

<sup>498</sup> Véanse las piezas LXXVI y XXXVI, respectivamente.

Oriol Hernández (bajo) y Jordi Pascual (batería).<sup>499</sup> Como en las versiones precedentes, los dos primeros verso actúan como el *leitmotiv* de la pieza:

A ti te ocurre algo  
yo entiendo de estas cosas  
hablas a cada rato  
de gente ya olvidada  
  
de calles lejanísimas  
con farolas a gas  
de amaneceres húmedos  
de huelgas de tranvías.

A ti te ocurre algo  
yo entiendo de estas cosas  
cantas horriblemente  
no dejas de beber

y al poco estás peleando  
por cualquier tontería  
yo que tú ya arrancaba  
a que me viera el doctor

pues si no un día de estos  
en un lugar absurdo  
en un parque en un bar  
o entre las frías sábanas  
de una cama que odies  
te pondrás a pensar  
a pensar a pensar.

Y eso no es bueno nunca  
yo entiendo de estas cosas  
porque sin darte cuenta  
te irás sintiendo solo

igual que un perro  
igual que un perro viejo  
sin dueño y sin collar.

Pues si no un día de estos  
en un lugar absurdo  
en un parque en un bar  
o entre las frías sábanas  
de una cama que odies  
te pondrás a pensar  
a pensar a pensar.

A ti te ocurre algo.

A nivel textual, solo se ha sustituido la palabra «médico» por «doctor» (v. 16). Los demás cambios son más de tipo estructural y, fundamentalmente, están

---

<sup>499</sup> La canción no está editada en disco, pero se puede escuchar en una grabación, publicada en YouTube, del concierto ofrecido por el grupo en el Café Auditori de Sant Cugat el 14 de enero de 2017. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=CvjfbjXt8zo>> (7 de mayo de 2020).



relacionados con la reiteración. Como en el arreglo de Comes y Pujol, los dos versos de inicio («A ti te ocurre algo / yo entiendo de estas cosas») se repiten después del verso octavo, aunque en este caso con continuidad en el texto y abriendo el cambio armónico, en lugar de cerrarlo, como sucedía en la versión a dúo. Y también aparecen luego por separado: el segundo verso («yo entiendo de estas cosas») después del decimocuarto —en la primera estrofa de la reexposición— y el primer verso («A ti te ocurre algo») al final de la canción. Se repite además la primera parte del penúltimo verso del poema («igual que un perro / igual que un perro viejo»). Y el recurso reiterativo culmina finalmente con la repetición de los versos del 17 al 23, antes del cierre definitivo de la pieza. Sobre estos siete versos se forma pues el estribillo: «pues si no un día de estos / en un lugar absurdo / en un parque en un bar / o entre las frías sábanas / de una cama que odies / te pondrás a pensar / a pensar a pensar». En el cuarto verso de esta secuencia («o entre las frías sábanas»), se inicia una súbita ascensión melódica —se doblan la voz y la guitarra— que alcanza la cima en el verso siguiente («de una cama que odies»). En este punto, la cadencia se suspende momentáneamente sobre la segunda sílaba, que por efecto del hiato recae sobre la *u* de *una*. El cambio del heptasílabo al octosílabo apenas si se percibe, pues sobre el verso cuelga un calderón que atenúa en parte la impresión temporal. El carácter conclusivo de los últimos compases del estribillo se ve reforzado por la reiteración («a pensar a pensar a pensar»). Como en la versión de Ibáñez, se ha optado, al final de la estrofa que aparece entre estribillos, por utilizar la variante «sin dueño y sin collar» en lugar de «sin dueño y sin cadena». La estructura armónica, que reproduce en este conjunto de siete versos la del inicio —pensada para dos cuartetos—, exige que este último heptasílabo se dilate hasta completar la rueda de acordes. Con todo, vemos como, conforme a las diferentes partes de la pieza, el uso de la reiteración ha contribuido a una mejor organización del poema en estrofas: la distribución de los diferentes grupos, sin tener en cuenta el último verso, responde a un esquema armónico AB ABC ABC, donde C es el estribillo y AB las estrofas 1 y 2, 3 y 4, y 6 y 7 (esta última, la única que es un tercerillo). Se modera, en este sentido, el carácter lineal del texto, esa cadencia ininterrumpida de un verso desnudo de signos ortográficos que, como ya hemos visto en análisis anteriores de este mismo poema, basa más su musicalidad en el paralelismo sintáctico —y algo más superficialmente en la rima—, que en la reiteración, recurso este tan grato a la música.

El mismo año en el que Lletraferits presenta su canción, el «Bolero» aparece

musicalizado también en la obra de Joan Ollé *Las personas del verbo. Contra Jaime Gil de Biedma*. La pieza va a cargo de la compositora, cantante y actriz Judit Farrés, que es quien lo interpreta. El montaje se representa en el Teatre Lliure de Barcelona entre el 3 y el 28 de mayo de 2017, con un reparto de lujo en el que Farrés comparte tablas con los actores Mario Gas, Pep Munné e Iván Benet. La canción, un tango, se interpretó junto a otras canciones escritas a partir de textos de Jaime Gil, como la «Novela de un joven pobre» o «Canción de aniversario».

## CIV

### EL POEMA DIFÍCIL Céline Blasco

Céline Blasco rinde homenaje a Goytisolo poniéndole música a «El poema difícil» en una de las canciones de su último disco hasta el momento, titulado *Silencio*.<sup>500</sup> La composición aborda con humor el tema de la escritura, constatándose el importante papel que juega la realidad exterior y la vida de la calle en la poesía del barcelonés. Blasco se acompaña en el disco del baterista Stephan Maurel y del contrabajista Patrick Maradan. Para su canción no parte del texto de la última edición —*Algo sucede* (1996)—, sino del de alguna de las anteriores.<sup>501</sup> Sin embargo, el título sí recoge, curiosamente, el del poema en este poemario y no el que reza en las ediciones de *Del tiempo o del olvido* o de *Palabras para Julia y otras canciones*, que era «En la calle». Las modificaciones en el texto están basadas en la reiteración:

Imaginé el poema  
y no quiere salir.  
Golpea en mi cabeza  
y no quiere salir.  
Yo grito me estremezco  
y no quiere salir.  
Le llamo por su nombre  
y no quiere salir.  
Bajo a la calle entonces

---

<sup>500</sup> Céline Blasco, *Silencio*, autoedición, 2017.

<sup>501</sup> Excepto de la primera, *Algo sucede* (1968). En la edición definitiva el verso quinto añade la conjunción («Yo grito y me estremezco»), mientras que en la del 68 era el verso de inicio el que variaba: «El poema está dentro» en lugar de «Imaginé el poema». Vid. Carme Riera y R. García Mateos, «Aparato crítico», en *Poesía completa, op. cit.*, pp. 926-927.

y lo encuentro ante mí.  
Bajo a la calle entonces  
y lo encuentro ante mí.  
Imaginé el poema  
y no quiere salir.  
Golpea en mi cabeza  
y no quiere salir.  
Yo grito me estremezco  
y no quiere salir.  
Le llamo por su nombre  
y no quiere salir.  
Bajo a la calle entonces  
y lo encuentro ante mí.  
Bajo a la calle entonces  
y lo encuentro ante mí.  
Bajo a la calle entonces  
y lo encuentro ante mí...

La canción, de una magnífica simplicidad estética de corte jazzístico, repite por dos veces el poema íntegro, poniendo el énfasis en el último pareado, cumbre climática de la pieza al final. La reiteración de estos dos versos en la primera parte anticipa ya ese maravilloso canon de voces que Blasco desarrolla a lo largo de buena parte de la segunda mitad y hasta el cierre de la composición, en lo que viene a ser una larga coda. En la primera parte, se impone la crudeza del acompañamiento, los matices delicados del contrabajo, que realzan la presencia de la voz. En la segunda parte, el poema crece con la incorporación de la guitarra y con el cierre del ritmo sobre los contratiempos en la batería. La línea melódica de la voz realza el polisíndeton con el que, anafóricamente, se abren los versos pares, poniendo el acento en esa reiteración constante de la copulativa. En los cuatro primeros pareados («y no quiere salir») es donde ese acento en la primera sílaba resulta más evidente. La melodía se detiene sobre la conjunción y se demora la repetición del verso, que vemos cómo incide una y otra vez en la asonancia oxítona *-í* del verbo «salir». La interrupción del ritmo fluyente no se produce, en cambio, en el segundo verso de la última estrofa («y lo encuentro ante mí»). Aquí el heptasílabo dactílico pierde peso y concentra todos sus acentos en la tercera y sexta sílabas, prescindiendo del acento en primera. Con ello, la melodía no hace sino poner aún más de relieve el contraste entre la última estrofa y las cuatro anteriores, marcadas por la presencia del adverbio («y *no* quiere salir), que nos anticipa la negativa del poema a salir. Este no aparece hasta el

último verso, de manera inopinada y como una personificación. Durante toda la composición se mantiene, de hecho, la ambivalencia entre el poema como entidad corpórea o como simple abstracción que el poeta intenta llevar al papel. El apoyo en la rima oxítona se mantiene en todos los versos pares sin excepción, también en este último.

No menos importante es la asonancia entre los primeros versos del pareado: «Imaginé el poema» rima con «Golpea en mi cabeza» y «Le llamo por su nombre» con «Bajo a la calle entonces», mientras que la tercera estrofa («Yo grito me estremezco») queda suelta. La estructura poemática es, con todo, en cuanto a la rima, perfectamente simétrica: los versos pares riman entre sí y los impares riman el primero con el tercero y el séptimo con el noveno, quedando suelto únicamente el verso quinto, justo en el centro del poema. El pie dactílico de los versos pares deja paso a la pauta polirrítmica en los impares, aunque manteniéndose la predominancia del trocaico, que se impone en las tres estrofas centrales. El tipo mixto, con sus tres acentos, en primera, cuarta y sexta sílabas, queda reservado para la apertura («Imaginé el poema») y el cierre («Bajo a la calle entonces») poemático.

## CV

### CANCIÓN DE CUNA PARA JULIA Santi Lorén

El guitarrista y compositor Santi Lorén graba en el verano de 2018 junto a su hija Julia la pieza «Canción de cuna para Julia»,<sup>502</sup> recogiendo el título que Rosa León ya había utilizado en su día para su musicalización del poema «La nana de Julia». Se trata de uno de los textos más cantados de Goytisolo.<sup>503</sup> En la letra se repiten, en este caso, los tres últimos versos, de los que se ha suprimido una de las reiteraciones del nombre propio: «Por el sueño Julia / Julia Julia / por el sueño Julia». Es una bella versión, acompañada magistralmente a la guitarra española por Santi Lorén, que le dedica el tema a su hija Julia, con el añadido de ser ella quien lo canta:

---

<sup>502</sup> La canción no está editada en disco, pero el videoclip de la pieza se puede ver en YouTube: Santi Lorén, «Canción de cuna para Julia», 10 de julio de 2018. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wt4kAp-6a8s>> (8 de mayo de 2020).

<sup>503</sup> Además de Rosa León (pieza XIV), lo han musicado también Salva Jiménez (pieza XLIII), Santiago Gómez Valverde (pieza LXXXVI) y Ximena Villaro (pieza XCVIII).

Los niños van por la tierra  
y las niñas por el aire.  
Por el sueño nadie.

Nadie nadie nadie  
por el sueño nadie.

Los niños van por la orilla  
y las niñas por el agua.  
Por el sueño nada.

Nada nada nada  
por el sueño nada.

Los niños van por el sol  
y las niñas por la luna.  
Por el sueño Julia.

Julia Julia  
por el sueño Julia.

Por el sueño Julia  
Julia Julia  
por el sueño Julia.

La nana se mantiene en una apacible regularidad sutilmente matizada y renovada en cada nueva repetición de la estructura armónica, ajustada a la organización trimembre del poema. Especialmente emotivos resultan los primeros compases de la tercera parte, ese diálogo de la guitarra con la voz que parece colmar de melancolía al verso. Y esa culminación, tan característica del poema, en la reiteración del último pareado, que es donde definitivamente se constata el tránsito de Julia de la vigilia al sueño.

## VERSIONANDO A PACO IBÁÑEZ

La voz imperecedera de Paco Ibáñez se dilata en el tiempo y la lista de artistas que siguen su estela e integran en sus respectivos repertorios los poemas de José Agustín Goytisolo con su música no deja de crecer. Tal y como el propio poeta señala con motivo de la presentación de «La voz y la palabra», «las canciones a las que Paco ponía música hace 30 años las sigue cantando la gente y no la gente madura, sino los jóvenes: la gente nueva. Son canciones que no quieren adiestrar a nadie, sólo conmover el espíritu; llegar a la sensibilidad, pero no meterle ninguna consigna».<sup>504</sup>

---

<sup>504</sup> Miquel Jurado, «Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo. Cantautor y poeta», *op. cit.*, p. 36.

Sus primeras tres musicalizaciones son las que más interés despiertan y, en especial, «Palabras para Julia». Lo evidencia el ingente número de versiones compuestas a partir de este poema, todas ellas con la música de Ibáñez —tal como el poeta exigía al otorgar los derechos—. Son numerosísimas las grabaciones que, tanto en disco como en las diferentes plataformas de internet, se han publicado de esta emblemática composición, grabada por primera vez en 1969. Aun a riesgo de haberse podido quedar alguna en el tintero, las que aquí presentamos son la gran mayoría de las publicadas hasta mediados de 2020, tanto de «Palabras para Julia», como de «El lobito bueno» y «Me lo decía mi abuelito», todas ellas con la música de Ibáñez.<sup>505</sup> En su conjunto, el presente catálogo nos ofrece una buena muestra del interés que estas primeras musicalizaciones han despertado ininterrumpidamente entre intérpretes y compositores de los más diversos estilos. No se han transcrito todos los textos, puesto que, en líneas generales, no se alejan de la versión original. Solo cuando las diferencias son sustanciales copiamos la letra entera; en los restantes casos únicamente se señalan las particularidades con respecto a la canción de Ibáñez. El criterio seguido en el inventario que aquí presentamos ha sido el cronológico. La variedad de voces y la ambigüedad que, a tenor del gran número de etiquetas y estilos musicales existentes, supone una clasificación de tipo genérico, nos llevan a preferir este enfoque a cualquier otro.

Vamos a concluir este trabajo con las versiones de «Palabras para Julia». La significación de esta pieza y su importancia a la hora de situar a Goytisolo entre los poetas de referencia en el ámbito de la canción de autor, y no solo en nuestro país, sino también en Latinoamérica o en Francia, la convierten en un perfecto colofón. La canción, como se verá, ha sido incluida por numerosos artistas iberoamericanos en discos dedicados a los repertorios tradicionales. También nos detendremos en algunas de las versiones escritas a partir de las otras dos piezas compuestas por Ibáñez durante su primera etapa: «Me lo decía mi abuelito» y «El lobito bueno». Aunque mucho menos numerosas, estas últimas versiones complementan el marco de referencia que representa la obra del cantautor valenciano. La primera aún mantiene vivo el espíritu reivindicativo de sus inicios. La segunda, como «Palabras para Julia», ha pasado ya a formar parte del acervo popular, especialmente en el ámbito de la canción infantil.

---

<sup>505</sup> Hemos incluido también el comentario de una versión de «La nana de la adúltera», la del dúo Elle Belga, que aparece publicada en el álbum *1507 segundos prestados* (2012), y que sigue el arreglo que Ibáñez presenta en su disco de homenaje, publicado en 2002.

## ME LO DECÍA MI ABUELITO

Recuperemos, antes que nada, la letra de la canción que Paco Ibáñez publica en *La poésie espagnole de nos jours et de toujours* 3 (1969), y que es la que siguen las tres versiones publicadas de esta pieza:

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo olvidaba muchas más.

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo olvidaba muchas más.

Trabaja, niño, no te pienses  
que sin dinero vivirás,  
junta el esfuerzo y el ahorro,  
ábrete paso, ya verás  
como la vida te depara  
buenos momentos. Te alzarás  
sobre los pobres y mezquinos  
que no han sabido descollar.

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo olvidaba muchas más.

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo olvidaba muchas más.

La vida es lucha despiadada,  
nadie te ayuda así, nomás,  
y si tú solo no adelantas  
te irán dejando atrás, atrás.

Anda, muchacho, dale duro,  
la tierra toda, el sol y el mar  
son para aquellos que han sabido  
sentarse sobre los demás...

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo he olvidado siempre más.

Me lo decía mi abuelito,  
me lo decía mi papá,  
me lo dijeron muchas veces  
y lo he olvidado siempre más,  
y lo he olvidado siempre más.

## CVI

### ME LO DECÍA MI ABUELITO Tomás Jiménez y Frank Marty

En 2008 inicia su andadura discográfica el grupo El Comunero, fundado por el cantautor Tomás Jiménez. Con este proyecto, el músico le rinde homenaje a su abuelo Manuel Jiménez, combatiente en el bando republicano español durante la Guerra Civil. El septeto, afincado entre Toulouse y Bordeaux, está integrado por miembros de otras bandas de la escena alternativa francesa, como L’Air de Rien —fundada también por Jiménez—, Les Hurlements d’Léo, Elektrik Geïsha o Anakronik Electro Orkestra. Entre las canciones de lucha y los cantos revolucionarios antifascistas de su primer disco, *Chants de lutte de la République Espagnole*, está «Me lo decía mi abuelito».<sup>506</sup> Jiménez presenta un arreglo para guitarra, contrabajo y trombón. Las modificaciones a nivel textual son mínimas: en el último verso de la segunda estrofa del estribillo —repetición de la primera—, se sustituye el pronombre indefinido «muchas» («y lo olvidaba muchas más») por el adverbio «siempre» («y lo olvidaba siempre más»), y lo mismo sucede en el estribillo último, aunque a la inversa (solo en la primera de las dos estrofas, donde en lugar de «siempre» se utiliza «muchas», la segunda queda igual); en esta última parte, se ha mantenido además el pretérito imperfecto («y lo olvidaba siempre más») en lugar de pasarse al perfecto («y lo he olvidado siempre más»), como en la versión de Ibáñez. La inclusión de esta pieza en *Chants de lutte de la République Espagnole* pone de relieve la vertiente más crítica del poema, el germen revolucionario que late en sus versos.

## CVII

### ME LO DECÍA MI ABUELITO Ángel Parra

El cantautor y escritor chileno Ángel Parra, hijo de Violeta Parra y uno de los principales artífices —y figura esencial— de la Nueva Canción Chilena, publica en

---

<sup>506</sup> El Comunero, *Chants de lutte de la République Espagnole*, Active Sound-Tactikollectif, 2008.



2011 el que es su álbum de homenaje a Ibáñez, *Ángel Parra chante Paco Ibáñez*,<sup>507</sup> en el que incluye los tres textos de Goytisolo: «Palabras para Julia», «Me lo decía mi abuelito» y «Érase una vez». Acompañado al piano por Matías Pizarro, Parra ofrece una selección de hasta dieciséis textos popularizados por el cantautor valenciano. El arreglo de «Me lo decía mi abuelito», de corte más jazzístico que el original —aunque la canción mantiene toda su esencia—, apenas si presenta cambios en el texto: de un lado, se sustituye la segunda parte del verso «nadie te ayuda así, nomás», que pasa a ser «nadie te ayuda si no das» y, del otro, se repite una vez más el último verso («y lo he olvidado siempre más»).

## CVIII

### ME LO DECÍA MI ABUELITO

Susana Castro

La cantante argentina Susana Castro es otra de las artistas que incluye las tres canciones de Ibáñez en un mismo trabajo discográfico. En el álbum, titulado *La rebelión de los nietos que nunca sean manada que la lideren*,<sup>508</sup> Castro se acompaña de Melodía Leiva (voz, coros, violín y percusión), Jonatan Vera (guitarras, guitarrón, arreglista y director musical), Javier Gómez (bajo) y Guillermo «Goku» Illanes (percusión). El disco es prácticamente un tributo a Ibáñez. Más de la mitad de las canciones son versiones suyas. La inclusión de los tres poemas de Goytisolo pone de relieve la importancia de sus primeras musicalizaciones. Castro reivindica además la música como vehículo para el aprendizaje emocional y la creación de un pensamiento crítico,<sup>509</sup> con lo que se subraya una vez más el componente didáctico de estas canciones.

En «Me lo decía mi abuelito», son pocas las diferencias que hallamos en relación con la pieza de Ibáñez. La más evidente es que Castro no repite el primero y el segundo estribillo. En lugar de la voz, es la guitarra la que marca la melodía en estas dos partes. Sí lo repite, en cambio, al final, donde la voz y la guitarra se aúnan en una

---

<sup>507</sup> Ángel Parra, *Ángel Parra chante Paco Ibáñez*, EPM, 2011.

<sup>508</sup> Susana Castro, *La rebelión de los nietos que nunca sean manada que la lideren*, autoedición, 2011.

<sup>509</sup> Susana Castro, «Susana Castro. Innovación para el folclore cuyano», San Juan al Mundo, 12 de mayo de 2020. Disponible en: <<https://www.sanjuanalmundo.com/articulo.php?id=3464>> (12 de mayo de 2020).

sola línea. El estribillo adquiere, en esta parte, dinámicamente la más alta de la pieza, carácter de coda. El cierre poemático, que aquí se ha modificado —como en la versión de Parra, se canta «y lo olvidaba siempre más» en lugar de «y lo he olvidado siempre más»— no se repite. Ambas versiones comparten también la modificación de la segunda parte del verso «nadie te ayuda así, nomás», que pasa a ser «nadie te ayuda si no das». Castro introduce dos cambios más: en el verso «junta *el* esfuerzo y el ahorro», donde se canta (junta *esfuerzos* y el ahorro), con la consecuente pérdida de una sílaba; y en el verso «te irán dejando atrás, atrás, atrás», donde se repite por tres veces, en lugar de dos, el adverbio «atrás». Por lo demás, la canción, magníficamente interpretada por Castro, sigue el arreglo de Ibáñez.

## EL LOBITO BUENO

Como «Me lo decía mi abuelito», «Érase una vez» (o «El lobito bueno») ve la luz como canción en el tercer álbum de Paco Ibáñez, *La poésie espagnole de nos jours et de toujours 3* (1969). Hasta ocho versiones hemos hallado publicadas de esta emblemática pieza. He aquí la letra en la que todas ellas se inspiran:

Érase una vez  
un lobito bueno  
al que maltrataban  
todos los corderos.

Érase una vez  
un lobito bueno  
al que maltrataban  
todos los corderos.

Y había también  
un príncipe malo  
una bruja hermosa  
y un pirata honrado.

Y había también  
un príncipe malo  
una bruja hermosa  
y un pirata honrado.

Todas estas cosas  
había una vez.  
Cuando yo soñaba  
un mundo al revés.

Todas estas cosas  
había una vez.  
Cuando yo soñaba  
un mundo al revés.

## CIX

### ÉRASE UNA VEZ Bárbara y Dick

Bárbara y Dick, el dueto argentino formado por Bárbara Virginia Bourse y Fernando Sustaita, fueron los primeros en registrar una versión de «Érase una vez» con la música de Ibáñez. El dúo, que gozó de una gran popularidad en la segunda mitad de los sesenta, incursionó en el género musical infantil a partir de su segunda etapa, momento en el que publican el álbum *Bárbara y Dick con los niños* (1976).<sup>510</sup> La canción, la segunda del disco, sigue la estructura presentada en su día por Ibáñez, donde todas las estrofas del texto se repiten. La primera parte está cantada por Bárbara, la segunda —de la que se ha suprimido la conjunción del inicio («Y había también»)— por Dick y la tercera a dúo. La última cuarteta es la que mayor relevancia adquiere en la pieza, puesto que se reitera hasta en cuatro ocasiones, con un *accelerando* a partir de la tercera y un *ritardando* al final. El arreglo no introduce el característico calderón que hallamos en Ibáñez en los cierres estróficos.

## CX

### EL LOBITO BUENO Joselein Grimaud

Otra de las versiones que se publican de esta canción aparece en el disco recopilatorio de música infantil *Canciones para los más chiquititos, vol. 1*,<sup>511</sup> en el que participan Martha Harte, Joselein Grimaud, El Zucará y Jardín Unicornio. En este caso, el arreglo del tema va a cargo de Grimaud. La pieza se reedita posteriormente en los álbumes *Lo mejor de los chiquititos* y *El elefante trompita. Canciones para llevar a la escuela, vol. 4*.<sup>512</sup> En el arreglo de Grimaud, el poema se canta por dos veces y la única estrofa que se repite es la última. El texto es prácticamente el mismo. Solo se constata una pequeña modificación en la tercera parte del poema: se trata de la sustitución del demostrativo «estas» por «esas» en el verso «Todas estas cosas». En el

---

<sup>510</sup> Bárbara y Dick, *Bárbara y Dick Cronología. Bárbara y Dick con los niños*, RCA, 1976.

<sup>511</sup> VV. AA. *Canciones para los más chiquititos, vol. 1*, Montevideo Music Group, 1999.

<sup>512</sup> Ambos editados por Montevideo Music Group, el primero en 2003 y el segundo en 2016.

arreglo de Grimaud, el tempo se mantiene uniforme a lo largo de la pieza. La canción está interpretada por varias voces al unísono sobre un acompañamiento de piano y flauta.

## CXI

### EL LOBITO BUENO Rosa León

En 2006, y después de una década entera sin publicar, Rosa León lanza su álbum *Érase una vez*,<sup>513</sup> donde incluye el poema «El lobito bueno», con la música de Paco Ibáñez. El título de este disco, uno de los seis de la cantante dedicados al público infantil, recupera el primer verso del poema. La canción, un hermoso arreglo para dueto de cuerda y guitarra, se convierte en muy poco tiempo en una de las más populares del repertorio de la cantante madrileña. Como en la versión de Grimaud, la única modificación con respecto al texto original la hallamos en la tercera estrofa, en donde se ha sustituido el demostrativo «estas» por «esas» («Todas esas cosas»). También como Grimaud, León opta por cantar dos veces de arriba abajo el texto, repitiendo en cada vuelta únicamente la última estrofa.

## CXII

### ÉRASE UNA VEZ Ángel Parra

La versión que de «Érase una vez» graba Ángel Parra en su disco *Ángel Parra chante Paco Ibáñez* es muy parecida a la del músico valenciano: se mantiene el calderón al final de las dos primeras estrofas y cada cuarteta se repite una sola vez. En la versión de Parra, el cambio de tempo de la última estrofa es moderado y súbito. El acompañamiento de piano, que en «Me lo decía mi abuelito» veíamos que incorporaba algunas tensiones propias del lenguaje jazzístico, se mantiene en esta pieza en una textura más clásica.

---

<sup>513</sup> Rosa León, *Érase una vez*, Fundación Autor, 2006.

### CXIII

#### ÉRASE UNA VEZ Susana Castro

En esta versión de Susana Castro, incluida en el disco *La rebelión de los nietos que nunca sean manada que la lideren*, el violín de Melodía Leiva tiene un papel especialmente relevante: introduce el tema principal de la pieza, repite la melodía después de cada estrofa y, finalmente, encarrila la canción hacia sus últimos compases, en una coda en la que comparte protagonismo con la guitarra. La pieza introduce un pequeño *ritardando* al final. La única estrofa que se repite es la tercera, mientras que en las dos anteriores es el violín el que le da la réplica a la voz.

### CXIV

#### EL LOBITO BUENO V́ctor Hugo Santos

El músico mexicano afincado en Estados Unidos V́ctor Hugo Santos es otro de los que se acerca a la música de Ibáñez para incorporar «El lobito bueno» entre sus temas versionados del cantautor. Santos, quien ha dedicado la mayor parte de su trayectoria profesional a la creación y difusión de la música para niños, publica la versión del clásico de Ibáñez en su sexto y último disco, titulado *Barquito de papel*.<sup>514</sup> La canción aparece conjuntamente grabada en el disco junto a otra popular tonada infantil, «La luna». En la versión de Santos, se mantiene la estructura de la canción original y se incorporan algunos de los cambios que hemos venido viendo hasta ahora en el texto: se suprime la conjunción al inicio de la estrofa central («Y había también») y se sustituye el demostrativo «estas» por «esas» en el primer verso del último bloque estrófico («Todas esas cosas»).

---

<sup>514</sup> V́ctor Hugo Santos, *Barquito de papel*, autoedición, 2017.

## CXV

### EL LOBITO BUENO ChiquitinesTV

«El lobito bueno» es también una de las canciones publicadas en el disco *Canciones de la granja*, uno de los editados por el canal de animación infantil ChiquitinesTV.<sup>515</sup> Como en Ibáñez, las tres estrofas del poema se repiten, aunque la estructura varía: la primera cuarteta se combina en cada nueva vuelta con una de las otras dos estrofas, de manera que, si A es la primera estrofa, B la segunda y C la tercera, tenemos que la distribución de la letra obedece al esquema AABB, AACC, AABB, AACC. En cuanto al texto, se sigue aquí el del original, con la única salvedad del demostrativo del primer verso de la tercera estrofa, que vuelve a ser «esas» en lugar de «estas» («Todas esas cosas»).

## CXVI

### ÉRASE UNA VEZ Depedro

En su último trabajo discográfico, titulado *Érase una vez*,<sup>516</sup> el músico madrileño Jairo Zavala, conocido artísticamente como Depedro, le rinde homenaje a la infancia. No deja de ser significativa la elección del título, indicio sin duda de la gran popularidad de la canción de Ibáñez y de la significación icónica que esta pieza posee en el universo de la música para niños. Se trata de una magnífica versión, en la que el cantante se acompaña únicamente de su guitarra. A diferencia del original, Depedro no repite ninguna de las tres estrofas, pero sí el poema entero. Se introduce una modificación en el orden de los versos de la segunda estrofa, aunque el cambio no se repite en la segunda vuelta: invierte el orden del segundo y el tercer verso, con la consecuente alteración en la rima, que pasa, de los versos pares, al tercer y cuarto verso («Y había también / una bruja hermosa / un príncipe malo / y un pirata honrado»). Esa «bruja hermosa» que se anticipa es sin duda sorpresiva, puesto que el texto es de sobra conocido por todos: cambio de orden que carga positivamente de

---

<sup>515</sup> ChiquitinesTV, *Canciones de la granja*, ChiquitinesTV, 2019.

<sup>516</sup> Depedro, *Érase una vez*, Warner, 2019.

significado al verso. Pese a ser clara la deuda para con el arreglo de Ibáñez, el tempo *rubato*, que se deleita en cada hexasílabo, la particular expresividad melódica de Depedro, el elocuente y sutil acompañamiento instrumental, creando como una segunda voz por debajo de la principal, le confieren una naturaleza renovada al texto. El verso se estira, adquiere una mayor linealidad, de modo que la repetición de la estrofa se hace del todo accesoria. Esa demora en el verso y el tempo lento y *sostenuto* de la pieza inciden en el carácter propio del hexasílabo, de modo que la dimensión de cada uno de los cuentos contenidos en ese pequeño gran cuento que es el poema crece.

## LA NANA DE LA ADÚLTERA

### CXVII

#### LA NANA DE LA ADÚLTERA Elle Belga

También el dúo Elle Belga, integrado por José Luis García y Fany Álvarez, le dedica a Paco Ibáñez tres de las canciones de su álbum *1507 segundos prestados*.<sup>517</sup> «La nana de la adúltera» constituye una excepción en el inventario de versiones que en este capítulo aparecen, ya que, aunque no está entre las tres primeras canciones registradas por Ibáñez sobre los poemas de Goytisolo, sí está compuesta con su música. El cantautor la graba por primera y única vez en su disco de homenaje al poeta, *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, publicado en 2002.<sup>518</sup> El dúo presenta un arreglo con una instrumentación moderna (guitarras eléctricas, bajo y batería) y un acompañamiento claramente diferenciados de los de Ibáñez, pero donde la melodía y el texto son prácticamente los mismos. En la letra del dúo asturiano, el tetrasílabo («no mi amor» en la primera estrofa y «sí mi amor» en la segunda) se ha desplazado del centro del estribillo al segundo verso («Ahora no / no mi amor / ahora no / ahora no / ahora no» y «Ahora sí / sí mi amor / ahora sí / ahora sí / ahora sí»). El poema ocupa la primera parte de la canción. En la segunda parte, se construye un *crescendo* instrumental que culmina con la repetición del último estribillo, cumbre

---

<sup>517</sup> Elle Belga, *1507 segundos prestados*, Acuarela, 2012.

<sup>518</sup> Pieza XXXIX.

climática de la pieza.

## PALABRAS PARA JULIA

Hasta 71 versiones son las editadas hasta la fecha (junio de 2020) de «Palabras para Julia» con la música de Ibáñez, la gran mayoría en disco, aunque también hay un pequeño grupo publicadas solo en internet. Los textos que en esta ocasión se toman como referencia son dos, según las versiones. Uno es el de la primera musicalización del poema, la versión de estudio, que ve la luz, como las dos anteriores, en *La poésie espagnole de nos jours et de toujours 3* (1969). Es el más extenso:

Tú no puedes volver atrás  
porque la vida ya te empuja  
como un aullido interminable,  
interminable.

Te sentirás acorralada,  
te sentirás perdida o sola,  
tal vez querrás no haber nacido,  
no haber nacido.

Pero tú siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.

Un hombre solo, una mujer,  
así tomados de uno en uno,  
son como polvo, no son nada,  
no son nada.

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.

Otros esperan que resistas,  
que les ayude tu alegría,  
que les ayude tu canción  
entre sus canciones.

Nunca te entregues ni te apartes,  
junto al camino nunca digas  
no puedo más y aquí me quedo,  
y aquí me quedo.

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí



pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.

No sé decirte nada más,  
pero tú debes comprender  
que yo aún estoy en el camino,  
en el camino.

Pero tú siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.

El otro es el texto de la canción que presenta Ibáñez en su álbum en directo *Paco Ibáñez a l'Olympia*, incluido en la serie «Les uns par les autres» (1970). El cantautor suprime aquí tres estrofas de la segunda parte de la pieza, esto es, a partir del segundo estribillo. Esta versión de la letra, algo más reducida, es la que toman en cuenta una buena parte de las musicalizaciones de este poema:

Tú no puedes volver atrás  
porque la vida ya te empuja  
como un aullido interminable,  
interminable.

Te sentirás acorralada,  
te sentirás perdida o sola,  
tal vez querrás no haber nacido,  
no haber nacido.

Pero tú siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.

Un hombre solo, una mujer,  
así tomados de uno en uno,  
son como polvo, no son nada,  
no son nada.

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti  
como ahora pienso.

Nunca te entregues ni te apartes,  
junto al camino nunca digas

no puedo más y aquí me quedo,  
y aquí me quedo.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti,  
como ahora pienso.

## CXVIII

### PALABRAS PARA JULIA

Carlos María Fossati

La primera versión de «Palabras para Julia» aparece publicada en Uruguay, tan solo ocho años después de que Ibáñez la grabara por vez primera. La canta Carlos María Fossati, sobre un acompañamiento de guitarra española, en su álbum 3, publicado a finales de noviembre de 1977.<sup>519</sup> La pieza sigue el arreglo de Ibáñez, aunque suprimiendo el tercer estribillo («Entonces siempre acuérdate...») y la estrofa siguiente, la que en la canción original configura el segundo estribillo («La vida es bella, ya verás...»). Con la reducción de la letra, se restringe por tanto la recursividad. La única modificación en el texto la hallamos en el sexto verso, donde se ha sustituido la conjunción disyuntiva por la copulativa («te sentirás perdida y sola»).

## CXIX

### PALABRAS PARA JULIA

Nacha Roldán

La que fue la primera intérprete femenina en acompañar a la Orquesta del Tango de Buenos Aires, la cantante Nacha Roldán, una de las más importantes figuras del folclorismo argentino y gran difusora de la obra del cantautor y poeta uruguayo Alfredo Zitarrosa, registra en 1978 su álbum *Con propia lumbre*,<sup>520</sup> donde incluye

---

<sup>519</sup> Carlos María Fossati, 3, Sondor, 1977.

<sup>520</sup> Nacha Roldán, *Con propia lumbre*, EMI, 1978.

«Palabras para Julia». La pieza, que se inicia sobre un espléndido acompañamiento de guitarra española, crece en la segunda parte con la incorporación de la orquesta. A nivel dinámico, tiene la particularidad de introducir los cambios una vez cantado el estribillo, en lugar de antes, como sucede en la mayor parte de versiones. En esta ocasión, no se acorta el texto, que conserva el mismo número de estrofas —doce— que en la primera versión de Ibáñez. Las diferencias con el original son en este sentido mínimas: se ha introducido una conjunción disyuntiva en el primer verso de la quinta estrofa («Un hombre solo o una mujer»); se ha invertido el orden de las dos estrofas que vienen justo después del segundo estribillo («Nunca te entregues ni te apartes...» precede aquí a «Otros esperan que resistas...»); y, finalmente, en el cierre poemático se ha variado el primer verso de la estrofa («Entonces siempre acuérdate» en lugar de «Pero tú siempre acuérdate») y se ha repetido el último («como ahora pienso, como ahora pienso»).

## CXX

### PALABRAS PARA JULIA

Margie Bermejo

Aún en la década de los 70, la canción aparece también en el álbum de debut en solitario de la cantante mexicana —de origen argentino— Margie Bermejo, titulado *Las cosas sencillas* (1979).<sup>521</sup> El texto apenas presenta variaciones con respecto al que registra Ibáñez en 1969. Aun así, las pocas que introduce no pasan desapercibidas: la reducción en dos estrofas (la última y la antepenúltima) del poema anula el segundo estribillo («La vida es bella, ya verás...») y reduce la presencia del primero. La canción se cierra, por tanto, con una estrofa de tono menos optimista: «No sé decirte nada más / pero tú debes comprender / que yo aún estoy en el camino / en el camino». Esta reducción en la recursividad viene acompañada de una homogeneización del estribillo, donde se ha deshecho la alternancia entre «Pero tú siempre acuérdate» y «Entonces siempre acuérdate». La canción está entre las más populares de la discografía de Bermejo.

---

<sup>521</sup> Margie Bermejo, *Las cosas sencillas*, Radio Educación, 1979.

## CXXI

### PALABRAS PARA JULIA

Emma Junaro

La cantante Emma Junaro, una de las voces más populares de la música boliviana, incluye «Palabras para Julia» en su álbum de debut, *Resolana*,<sup>522</sup> registrado en 1981 y reeditado en 2004. Junaro presenta un arreglo para voz y guitarra española en el que el texto se reduce a nueve estrofas, diferentes a las que presenta Ibáñez en el Olympia: se invierte el orden de las estrofas séptima («Otros esperan que resistas...») y octava («Nunca te entregues ni te apartes...») y la pieza finaliza con el tercer estribillo. Se suprime, por tanto, la repetición de los versos «La vida es bella, ya verás», que en Ibáñez constituyen un segundo ritornelo.

## CXXII

### PALABRAS PARA JULIA

Jorge Berén

En 1983 el grupo argentino Los Nocheros de Anta, uno de los más destacados de la música folclórica de su país, publica su décimo disco, *A viva voz*.<sup>523</sup> En él incluyen una versión de «Palabras para Julia» cantada a cuatro voces. El quinteto está formado por Elbio Escobedo (primer tenor, guitarra y percusión), Jorge Semino (tenor, guitarra, siku y charango), Jorge Berén (tenor, guitarra y bajo, además de arreglos y dirección), Alberto Pérez Pifiger (barítono, guitarra, siku, percusión y charango) y Pablo Tejes (bajo y percusión); y en el disco colaboran además Mario Cabuche (piano) y Luis «d'Artagnan» Sarmiento (teclados). Como en la versión de Fossati, se prescinde del tercer estribillo («Entonces siempre acuérdate...») y de la antepenúltima estrofa, donde se repiten los versos «La vida es bella, ya verás...». En el primer verso de los estribillos se ha deshecho asimismo la alternancia entre «Pero tú siempre acuérdate» y «Entonces siempre acuérdate», optándose siempre por la primera variante. El juego coral entre las diferentes voces dinamiza enormemente esta parte de la pieza.

---

<sup>522</sup> Emma Junaro, *Resolana*, Campo, 1981. Reeditado por Discolandia Dueri & Cia. en 2004.

<sup>523</sup> Los Nocheros de Anta, *A viva voz*, RCA, 1983.

Al final de la penúltima estrofa, donde se han introducido algunos cambios más («No sé decirte nada más, / pero tú debes comprender / que aún, que aún estoy en el camino»), el texto es declamado sin acompañamiento instrumental. Se ha suprimido del último de estos versos el pronombre de primera persona y la repetición se ha desplazado, deshaciéndose la pauta general, que es que la reiteración recaiga sobre el final de verso («que yo aún estoy en el camino, en el camino»). Las dos estrofas que anteceden a esta parte declamada se han invertido, de forma que los versos «Otros esperan que resistas...» preceden a la estrofa «Nunca te entregues ni te apartes...». En el segundo y el tercer verso de la primera de estas dos estrofas, se ha sustituido el pronombre «les» por «los», y la preposición «entre» por «en» en el cierre estrófico («que *los* ayude tu alegría, / que *los* ayude tu canción / *en* sus canciones»). También se han introducido pequeños cambios al inicio del poema: en el primer verso, que ahora abre la composición con una condicional («*Si* tú no puedes volver atrás»); y en la quinta estrofa («Un hombre solo y una mujer, / así tomados de uno en uno, / son como *el* polvo *que* no son nada, / *que* no son nada»), en una parte de la canción de una gran belleza vocal; como se puede observar, además de añadirse en el primer verso la conjunción copulativa, también aparecen en los dos últimos un artículo y dos conjunciones que no estaban en el texto original, y que le hacen ganar una sílaba a ambos versos.

### CXXIII

#### PALABRAS PARA JULIA

Rosa León

También Rosa León es una de las primeras en cantar «Palabras para Julia» con la música de Ibáñez. Su musicalización del poema, que aparece publicada en el disco *Cuenta conmigo*,<sup>524</sup> sigue el arreglo que el músico valenciano interpretó en el concierto del Olympia, algo más corto que el de su versión de estudio, e introduce algún pequeño cambio en la elección de las estrofas finales y en alguna de las repeticiones, como la del último estribillo. Se sigue la letra original, salvo en el cierre, que es idéntico al del poema («pensando en ti como ahora pienso») y no introduce, por tanto, la repetición del inicio de verso («pensando en ti, pensando en ti, / como

---

<sup>524</sup> Rosa León, *Cuenta conmigo*, Fonomusic, 1984.

ahora pienso»). En un concierto celebrado el 5 de mayo de 1986 en el Teatro Alcalá Palace de Madrid, la cantante interpreta las dos piezas de su repertorio dedicadas a Julia Goytisolo, «Canción de cuna para Julia» y «Palabras para Julia». El recital, en el que León canta parte del repertorio acompañada de otras artistas como Massiel, María Dolores Pradera, Nuria Espert, Amaya o Marina Rossell, se edita en un álbum que se publicará ese mismo año y que lleva por título *Amigas mías*.<sup>525</sup> Por alguna razón que desconocemos, en el caso de «Palabras para Julia» León aprovecha la versión en directo aparecida dos años antes en *Cuenta conmigo* para incluirla en este nuevo disco.

## CXXIV

### PALABRAS PARA JULIA

Veneno

A finales de la década de los ochenta, Kiko Veneno y Raimundo Amador recuperan el proyecto que habían iniciado a mediados de la década de los setenta con el nombre de Veneno y graban «Palabras para Julia», editada primero en *single* y posteriormente abriendo el álbum *El pueblo guapeao*.<sup>526</sup> Este es el último disco firmado por la banda. El arreglo acerca el texto a la particular propuesta híbrida del grupo, basada en un estilo pop rock con influencias del flamenco. Se introducen algunas modificaciones en el orden de las estrofas de la letra, sobre todo en la segunda parte de la canción, y pequeños cambios en alguno de los versos: de un lado, el estribillo, repetido antes y después del solo de guitarra y dos veces más en el cierre poemático, tiene una mayor presencia que en otras versiones —se unifica además el primer verso («Pero tú siempre acuérdate»), eliminándose la alternancia con la variante «Entonces siempre acuérdate», y en la última repetición se elimina el verso de cierre («como ahora pienso») —; del otro, se suprimen las estrofas «Otros esperan que resistas...» y «No sé decirte nada más...» y se introducen cambios tanto en la quinta («Un hombre solo y una mujer, / así tomados de uno en uno, / son como polvo en el camino / no son nada») como en la octava estrofa («Nunca te *rindas* ni te apartes / a la orilla del camino, / nunca digas *no*, no puedo más / y aquí me quedo»): en el

---

<sup>525</sup> Rosa León, *Amigas mías*, Fonomusic, 1986.

<sup>526</sup> Veneno, *Palabras para Julia / A La Habana yo me fui*, Producciones Twins, 1989, y *El pueblo guapeao*, Producciones Twins, 1989, respectivamente.

primer caso, se añade la copulativa al inicio y el sintagma preposicional «en el camino» al final del tercer verso, sustituyéndose la repetición de la última parte de la estrofa («no son nada»); en el segundo caso, se ha sustituido la forma verbal «entregues» por «rindas», el adverbio «junto» por el sintagma preposicional «a la orilla» y se ha variado el final, que en la versión de Ibáñez repite el cierre («junto al camino nunca digas / no puedo más y aquí me quedo, / y aquí me quedo»).

## CXXV

### PALABRAS PARA JULIA

Mercedes Sosa

Son pocas las versiones de «Palabras para Julia» publicadas en la década de los noventa. Una de ellas es la de Mercedes Sosa, quien incluirá la canción en su álbum *Gestos de amor*.<sup>527</sup> Es una muestra más del interés que despierta la pieza entre el público iberoamericano. Las modificaciones que la cantante argentina introduce en la letra con respecto al texto presentado por Ibáñez en «La poésie espagnole de nos jours et de toujours 3» son mínimas: el cambio de orden en el primer verso de los dos últimos estribillos (en la versión de Sosa, primero «Pero tú siempre acuérdate y después «Entonces siempre acuérdate»); y la adición del complemento de régimen «en ti» en el cierre poemático («pensando en ti como ahora pienso *en ti*»), un apéndice —redundante, que incide en la asonancia aguda en *-í-* que, como veremos, es adoptado por algunos otros músicos en versiones posteriores. La difusión de esta variante constata la enorme influencia ejercida por la cantante argentina, así como la gran popularidad alcanzada por su versión, no solo en su país sino en toda Latinoamérica.

## CXXVI

### PALABRAS PARA JULIA

Níquel

Níquel surge a mediados de la década de los ochenta como iniciativa conjunta del

---

<sup>527</sup> Mercedes Sosa, *Gestos de amor*, Polydor, 1994.

cantante y compositor uruguayo Jorge Nasser y el guitarrista argentino Pablo Faragó. Tras disolverse en 2001, el grupo vuelve a los escenarios a finales de 2019, siendo una de las bandas icónicas de la escena pop rock uruguaya y, «Palabras para Julia», una de sus baladas más populares. La canción aparece publicada en el álbum *Amo este lugar*,<sup>528</sup> y posteriormente se reedita en dos recopilatorios más del grupo: *Primate* y *Tierra de Gárgolas vol. 2*.<sup>529</sup> Jorge Nasser la incluye además en su álbum en solitario *Por milonga. Nasser en el Plaza*,<sup>530</sup> grabado en directo el 26 de mayo de 2006 en el Cine Teatro Plaza. La mayor parte de cambios en la letra son de orden estructural: se invierte el orden del primer verso en los dos estribillos iniciales y se suprimen algunas de las estrofas de la segunda parte (dos en concreto: «Otros esperan que resistas...») y «No sé decirte nada más...»). El final se modifica en parte: después de la estrofa «La vida es bella, ya verás...», se repiten dos estribillos con el solo de guitarra en medio. Las modificaciones a nivel textual, todas de carácter intensificador, son: la adición de la conjunción copulativa en el primer verso de la cuarta estrofa («La vida es bella y ya verás») y la repetición de la primera parte del verso «no puedo más, no puedo más y aquí me quedo», el tercero de la estrofa octava.

## CXXVII

### PALABRAS PARA JULIA Kin Krible

Un año antes de la muerte del poeta, en febrero de 1998, el grupo granadino Kin Krible publica su segundo trabajo discográfico, titulado *Vengo soñando*.<sup>531</sup> En él incluyen una fantástica versión, de impecable factura artística, de «Palabras para Julia», adaptada en este caso al ritmo de la salsa. La letra de la canción apenas presenta diferencias con la de Ibáñez, tan solo iguala el primer verso del estribillo («Pero tú siempre acuérdate») en todas las repeticiones e invierte el orden de la séptima y octava estrofas («Nunca te entregues ni te apartes...») precede aquí a «Otros esperan que resistas...»). Sin embargo, el arreglo incluye una segunda parte del tema

---

<sup>528</sup> Níquel, *Amo este lugar*, Gargoland Discos, 1994.

<sup>529</sup> Níquel, *Primate*, BMG Uruguay, 1994 y Níquel, *Tierra de Gárgolas vol. 2*, Montevideo Music Group, 2012, respectivamente.

<sup>530</sup> Jorge Nasser, *Por milonga. Nasser en el Plaza*, Bizarro Records, 2007.

<sup>531</sup> Kin Krible, *Vengo soñando (música freskita)*, BBG Latino, 1998.



que está dedicada a las improvisaciones donde se añade texto nuevo: sobre el solo de saxo alto, los coros inician un *background* con el verso «tendrás amor, tendrás amigos», que se va repitiendo regularmente; y, al final de la pieza, la voz principal desarrolla una larga coda en la que es ella la que improvisa a partir del texto original de la canción. Como se puede observar por la transcripción que a continuación presentamos de esta parte, los coros se mantienen, creándose una alternancia, característica de este género de canciones, entre ambas líneas melódicas:

Tú no puedes volver atrás,  
tú no puedes volver atrás  
porque la vida ya te empuja.

Coros: ¡Tendrás amor, tendrás amigos!

Tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos, tendrás amor, oye,  
con el alma lo digo.

Coros: ¡Tendrás amor, tendrás amigos!

El amor y la amistad,  
la amistad te va a salvar  
y el amor te dará la felicidad.

Coros: ¡Tendrás amor, tendrás amigos!

Pero palante, palante, mamita, palante,  
palante, palante siempre,  
tú palante, tú palante, tú palante así.

Coros: ¡Tendrás amor, tendrás amigos!

Coros: ¡Tendrás amor, tendrás amigos!

## CXXVIII

### PALABRAS PARA JULIA

Los Suaves

Con las primeras luces de este nuevo siglo, el número de versiones publicadas de «Palabras para Julia» crece de forma exponencial. La primera en ver la luz es la del grupo gallego de rock Los Suaves, que en 2000 publica su disco *Vispera de todos los santos*,<sup>532</sup> donde incluyen la popular canción de Goytisolo. La versión está entre las más escuchadas de las listas de reproducción del grupo en internet. En este arreglo, basado en el de la primera grabación de Ibáñez, el estribillo se repite hasta en seis ocasiones, cuatro de ellas flanqueando los dos solos de guitarra. El primer verso se

---

<sup>532</sup> Los Suaves, *Vispera de todos los santos*, Universal, 2000.

iguala en todas las repeticiones («Entonces siempre acuérdate»), salvo en la última, en la que se introduce una variación inédita («Por eso siempre acuérdate»); y el último verso antes de la entrada a solos incorpora el vocativo «Julia» («como ahora pienso, Julia»). En el verso «te sentirás perdida y sola» se ha sustituido la conjunción disyuntiva por la copulativa y, en la cuarta estrofa, se han añadido conjunciones tanto en el primer verso («La vida es bella y ya verás») como en el último («*que* no son nada»). En la séptima estrofa —la octava en la versión de Suaves por la repetición del estribillo tras el primer solo de guitarra—, se ha sustituido el pronombre «Otros» por «Todos» («Todos esperan que resistas») y se ha suprimido el posesivo del último verso (entre *sus* canciones). Pero el cambio más significativo es sin duda el de la penúltima estrofa del poema, donde se ha modificado el significado: en el segundo verso, se sustituye la conjunción adversativa «pero» por el adverbio «solo» («solo tú debes comprender») y, en el tercer verso, se pasa de «que yo aún estoy en el camino» a «que no estoy solo en el camino». La estrofa viene a complementar así el mensaje de la anterior («tendrás amigos, tendrás amor»), ahondando en esa conciencia, tan humana por otra parte, de pertenencia sobre la que se conforma el núcleo temático central del poema.

## CXXIX

### PALABRAS PARA JULIA Miguel Ángel Gómez Naharro

El cantautor extremeño Miguel Ángel Gómez Naharro incluye «Palabras para Julia» en su álbum *Vida*.<sup>533</sup> En el disco, versiona también una selección de romances tradicionales y musicaliza dos poemas de Santiago Castelo y Antonio Gómez. Se sigue para el poema de Goytisolo el arreglo de Ibáñez, aunque cambiando el orden de las estrofas séptima («Otros esperan que resistas...») y octava («Nunca te entregues ni te apartes...»).

---

<sup>533</sup> Miguel Ángel Gómez Naharro, *Vida*, autoedición, 2001.

## CXXX

### PALABRAS PARA JULIA Delfor Sombra

También en 2001, el cantautor argentino Delfor Sombra, uno de los grandes exponentes del movimiento de la Nueva Canción en Latinoamérica, publica *La cuna*,<sup>534</sup> donde incluye una nueva versión de «Palabras para Julia» con la música de Ibáñez.

## CXXXI

### PALABRAS PARA JULIA Lucho González

El compositor y guitarrista argentino–peruano —guitarrista, entre otros, de Mercedes Sosa o de Ana Belén y Víctor Manuel— Lucho González versiona la canción de Ibáñez en su álbum *Esta parte del camino*.<sup>535</sup> González nos presenta un bellissimo arreglo para dos voces, guitarra y percusión. Lo acompaña en esta ocasión a la voz la cantante Alejandra González, que canta en solitario las estrofas cuarta («La vida es bella, ya verás...»), quinta («Un hombre solo, una mujer...»), octava («Nunca te entregues ni te apartes...») y décima (que constituye el segundo estribillo: «La vida es bella, ya verás...»). Los estribillos principales, cuyo primer verso es aquí invariable («Entonces siempre acuérdate»), están todos cantados a dúo y el cierre poemático adopta la solución propuesta por Mercedes Sosa, en la que se redunda sobre el sintagma preposicional «en ti» («Pensando en ti como ahora pienso en ti»). Solo un cambio más en el texto, el que se introduce en el tercer verso de la composición, en el que se ha sustituido la conjunción comparativa «como» por la preposición «con» («con un aullido interminable»).

---

<sup>534</sup> Delfor Sombra, *La cuna*, Pentagrama, 2001.

<sup>535</sup> Lucho González, *Esta parte del camino*, Epsa Music, 2001.

## CXXXII

### PALABRAS PARA JULIA Los de Monteros

El grupo de folclore argentino Los de Monteros publica a finales de 2001 su álbum *Te dí el alma*,<sup>536</sup> donde incluye una versión de «Palabras para Julia» que sigue el texto de la versión reducida que grabara Ibáñez en el Olympia parisino. Destaca el arreglo vocal: en las estrofas se alternan las voces solistas (masculinas y femenina) con la parte coral, reservada para los estribillos.

## CXXXIII

### PALABRAS PARA JULIA Liliana Herrero

En 2003, se publica la versión que de «Palabras para Julia» canta la también argentina Liliana Herrero, acompañada en este caso por Diego Rolón a la guitarra. La pieza le pone el broche final a su álbum *Confesión del viento*,<sup>537</sup> por el que la cantante recibió en 2004 el premio Carlos Gardel —la máxima distinción musical argentina— como artista de Folklore «Nuevas Formas». La letra de la canción sigue el texto de Ibáñez, aunque invirtiendo los primeros versos del segundo y cuarto estribillo («Pero tú siempre acuérdate» y «Entonces siempre acuérdate», respectivamente).

## CXXXIV

### PALABRAS PARA JULIA Tania Libertad

La popular cantante de origen peruano y residente en México Tania Libertad

---

<sup>536</sup> Los de Monteros, *Te dí el alma*, KM Music, 2001.

<sup>537</sup> Liliana Herrero, *Confesión del viento*, Epsa Music, 2003. Herrero es una de las artistas invitadas por Mercedes Sosa al multitudinario recital del 18 de febrero de 2006 en el Rosedal de Palermo, donde las dos cantantes argentinas interpretan a dúo «Palabras para Julia». Una reflexión en torno a la relación entre pensamiento y música a partir de la obra de Liliana Herrero la hallamos en Damián Rodríguez Kees, *Liliana Herrero: vanguardia y canción popular*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2006.

canta «Palabras para Julia» en su disco *Alfonsina y el Mar XX años*.<sup>538</sup> Lo hace acompañada de Delfor Sombra y Sonia Cornuchet, con los que interpreta a dúo algunas de las estrofas del poema: los tres últimos estribillos y las estrofas octava («Nunca te entregues ni te apartes...»), décima («La vida es bella, ya verás...»), undécima («No sé decirte nada más...») y duodécima («Pero tú siempre acuérdate...»). El arreglo de Libertad sigue el de la primera versión publicada por Ibáñez.

## CXXXV

### PALABRAS PARA JULIA Gian Franco Pagliaro

El cantautor italoargentino Gian Franco Pagliaro, uno de los referentes de la canción melódica en Iberoamérica, publica en 2004 el disco *Oda a la vida*, en el que incluye su versión de «Palabras para Julia».<sup>539</sup> Pagliaro presenta un arreglo para instrumentación moderna en el que se mantiene la estructura y la letra de la canción de Ibáñez. La única modificación que introduce en la pieza es la repetición por dos veces del último estribillo al final.

## CXXXVI

### PALABRAS PARA JULIA Falete

A finales de 2004, el cantante sevillano Rafael Ojeda, conocido artísticamente como Falete, incluye una versión festera por bulerías de «Palabras para Julia» en su álbum de debut, *Amar duele*, con el que obtuvo el Disco de Oro por sus 60.000 copias vendidas.<sup>540</sup> El arreglo sigue la estructura de la interpretación de Ibáñez en el Olympia, que, recordémoslo, reduce a tres las estrofas después del segundo estribillo. En esta parte del texto, se deshace la alternancia del primer verso en favor de la variante «Entonces siempre acuérdate». Los coros repiten además por dos veces el

---

<sup>538</sup> Tania Libertad, *Alfonsina y el Mar XX años*, Sony Music, 2003.

<sup>539</sup> Gian Franco Pagliaro, *Oda a la vida*, Discos Fuentes, 2004.

<sup>540</sup> Falete, *Amar duele*, Sony-BMG, 2004.

estribillo al final a modo de coda. Por último, en el último verso de la estrofa quinta, el cantante añade al inicio la conjunción «si» seguida del adverbio «ya» con sentido enfático («son como polvo, no son nada, / *si ya* no son nada»).

## CXXXVII

### PALABRAS PARA JULIA Ester Formosa y Adolfo Osta

El dúo formado por Ester Formosa y Adolfo Osta publica su versión de «Palabras para Julia» en el álbum *Perquè vull i altres cançons imprescindibles*.<sup>541</sup> El título es un homenaje explícito a la canción de Montllor, que aparece interpretada junto a otros temas representativos de la canción de autor, como «Suzanne», de Leonard Cohen, «Las cuatro y diez», de Luis Eduardo Aute, o «Te recuerdo, Amanda», de Víctor Jara. Formosa y Osta ya habían cantado juntos en *Avedivare*, publicado por el cantautor pamplonica tres años antes. En la versión que presentan conjuntamente de «Palabras para Julia» se deja ver con claridad la influencia de Osta, uno de los principales especialistas de la canción medieval y sefardí en nuestro país. La primera parte de la pieza, hasta el segundo estribillo, está interpretada por Formosa. Osta interviene en las dos estrofas siguientes, que aparecen en inverso orden al de la versión de Ibáñez (primero se canta «Nunca te entregues ni te apartes...» y seguidamente «Otros esperan que resistas...»). Con la unión de ambas voces en la siguiente estrofa, coincidiendo con el segundo estribillo («La vida es bella, ya verás...»), la canción alcanza su cumbre climática. Se ha igualado el primer verso de los tres estribillos principales («Entonces siempre acuérdate»), el último de los cuales culmina en un cierre poemático cantado a dúo («pensando en ti como ahora pienso»).

## CXXXVIII

### LA VIDA ES BELLA, YA VERÁS... Massimiliano Agelao

Con el título «La vida es bella, ya verás...» aparece publicada esta versión del

---

<sup>541</sup> Ester Formosa & Adolfo Osta, *Perquè vull i altres cançons imprescindibles*, Ventilador Music, 2005.

popular poema de Goytisolo en el álbum *Poesía necesaria*,<sup>542</sup> en el que participan la cantante y compositora cubana Ana María García, el poeta Hugo Cuevas–Mohr, que recita alguno de los versos de la canción, y el chelista Massimiliano Agelao, responsable del arreglo musical. La canción incorpora algunas de las estrofas suprimidas por Ibáñez: la segunda, la cuarta, la séptima, la octava y la decimotercera, que, intercaladas en la canción, son recitadas por Cuevas–Mohr. Por otra parte, se suprimen las estrofas novena, decimocuarta y decimoquinta, y se construye el estribillo a partir de las dos estrofas principales de la canción: «Entonces siempre acuérdate...» y «La vida es bella, ya verás...», que comparten en este caso una misma estructura armónica. Con esta última estrofa, del todo inusual, se cierra la pieza. He aquí el texto íntegro:

Tú no puedes volver atrás  
porque la vida ya te empuja  
como un aullido interminable,  
interminable.

*Hija mía es mejor vivir  
con la alegría de los hombres  
que llorar ante el muro ciego.*

Te sentirás acorralada,  
te sentirás perdida o sola,  
tal vez querrás no haber nacido,  
no haber nacido.

*Yo sé muy bien que te dirán  
que la vida no tiene objeto  
que es un asunto desgraciado.*

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti,  
como ahora pienso.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.

*Pero yo cuando te hablo a ti  
cuando te escribo estas palabras  
pienso también en otros hombres.*

Un hombre solo, una mujer,  
así tomados de uno en uno,  
son como polvo, no son nada,  
no son nada.

---

<sup>542</sup> Ana María García, Hugo Cuevas-Mohr y Massimiliano Agelao, *Poesía necesaria*, Verso a Verso, 2005.

*Tu destino está en los demás  
tu futuro es tu propia vida  
tu dignidad es la de todos.*

Nunca te entregues ni te apartes,  
junto al camino nunca digas  
no puedo más y aquí me quedo,  
y aquí me quedo.

*Por lo demás no hay elección  
y este mundo tal como es  
será todo tu patrimonio.*

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti,  
como ahora pienso.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.<sup>543</sup>

## CXXXIX

### PALABRAS PARA JULIA

Cuarteto Vocal Vox4

El Cuarteto Vocal Vox4 canta «Palabras para Julia» en su álbum *Voces y Palabras. Canciones y Poemas de España y Latinoamérica*,<sup>544</sup> en el que participa también la actriz Nuria Espert, que recita con acompañamiento musical siete de las veinticuatro composiciones. No vemos en «Palabras para Julia» el entramado vocal que en algunas otras canciones del disco. El tema se construye desde la horizontalidad melódica de las diferentes voces que se alternan. Se trata de una versión reducida de la letra: se han suprimido, respecto de la primera versión de Ibáñez, las estrofas sexta («Entonces siempre acuérdate...»), séptima («Otros esperan que resistas...») y décima («La vida es bella, ya verás...»). El interludio instrumental se sitúa tras la cuarta estrofa, algo antes de lo que suele ser habitual. Ello se debe a la supresión de la estrofa sexta, que es la que marca en la mayoría de las versiones el paso hacia la segunda parte. Obsérvese también que la eliminación de la décima estrofa desarticula la construcción del estribillo secundario («La vida es bella, ya verás...»). En el cierre,

---

<sup>543</sup> En cursiva, las estrofas recitadas por Cuevas-Mohr.

<sup>544</sup> Cuarteto Vocal Vox4, *Voces y Palabras. Canciones y Poemas de España y Latinoamérica*, autoedición, 2005.



se opta por la variante «Y siempre siempre acuérdate, que es la que, siguiendo el texto original de Goytisolo, adopta también Ibáñez en su disco de homenaje al poeta; y se amplían hasta tres las repeticiones de la primera parte del último verso: «pensando en ti, pensando en ti, *pensando en ti* como ahora pienso».

## CXL

### PALABRAS PARA JULIA

Tomás Lipán

El cantante aymara Tomás Ríos, conocido artísticamente como Tomás Lipán, publica en 2006 su álbum *Ramo de luna*,<sup>545</sup> donde incluye su versión de «Palabras para Julia». El músico sigue en este caso al pie de la letra el arreglo de Ibáñez. A nivel textual, solo cambia la última estrofa, en la que, como Mercedes Sosa, varía el primer verso («Entonces siempre acuérdate») y el final («pensando en ti como ahora pienso *en ti*»).

## CXLI

### PALABRAS PARA JULIA

Río Rojo

Río Rojo nace en Buenos Aires en 2005 en el seno del Grupo de Investigación de la Música en Argentina (GIMA). *La línea sinuosa*, publicado en 2006, es su primer trabajo discográfico.<sup>546</sup> El álbum es una obra colectiva promovida por la Organización Cultural Razón y Revolución, integrada por un grupo de intelectuales y artistas argentinos para fomentar la cultura, el debate y la reflexión y contribuir así a la transformación social. El álbum está concebido bajo un enfoque temático que gira en torno al movimiento de la conciencia, un movimiento individual e histórico. Se inicia con la «Novena Sinfonía» de Beethoven, como expresión del triunfo de la revolución burguesa, y se cierra con «La Internacional», que simboliza la conciencia socialista. La obra se articula en tres partes —«Del sufrimiento al dolor: el individuo», «Del dolor al programa: la contradicción» y «Del programa a la acción consciente: la

---

<sup>545</sup> Tomás Lipán, *Ramo de luna*, autoedición, 2006.

<sup>546</sup> Río Rojo, *La línea sinuosa. Música piquetera (Vol. 1)*, autoedición, 2006.

revolución»— y «Palabras para Julia» es la canción que cierra la segunda. La pieza se concibe como representación del combate llevado a cabo por el individuo como parte de su aprendizaje vital, lo cual pone de relieve el didactismo del texto. Hasta la novena estrofa se sigue la letra original, salvo por la alternancia en el primer verso de los estribillos, que aquí se invierten al inicio: «Entonces siempre acuérdate» en la tercera estrofa y «Pero tú siempre acuérdate» en la sexta. Se suprime la décima estrofa («La vida es bella, ya verás...») y se sustituye por una de las descartadas por Ibáñez («Tu destino está en los demás / tu futuro es tu propia vida / tu dignidad es la de todos / es la de todos»), repitiéndose la última parte del tercer verso. También desaparece la duodécima estrofa («Pero tú siempre acuérdate»), lo que supone una modificación del cierre, que se construye aquí sobre el tercerillo «No sé decirte nada más...».

## CXLII

### PALABRAS PARA JULIA Voces de la Tierra

En marzo de 2005, en el marco del III Congreso Internacional dedicado a José Agustín Goytisolo, se realiza la grabación de un disco que lleva por título *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*.<sup>547</sup> Recordemos que el álbum, registrado en el Centro Cultural y Ocupacional de Cambrils, se publica, junto al libro que recoge las ponencias del congreso, en 2007.<sup>548</sup> En él, el Coro Latinoamericano Voces de la Tierra, de Reus, interpreta, además del poema de Rafael Alberti «La paloma», «Palabras para Julia», en un arreglo para música coral que sigue el texto de la versión registrada por Ibáñez en el Olympia. Apenas presenta modificaciones con respecto a esta: sustituye la conjunción disyuntiva por la copulativa en el segundo verso de la segunda estrofa («te sentirás perdida y sola»); añade esta misma conjunción al inicio de la sexta estrofa («Y entonces siempre acuérdate»); y, finalmente, sustituye el primer verso del último estribillo, optando por la solución en la que se repite el adverbio («Y siempre siempre acuérdate»).

---

<sup>547</sup> VV. AA. *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*, Ajuntament de Cambrils, 2007.

<sup>548</sup> VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).

## CXLIII

### PALABRAS PARA JULIA Horacio Berdini

El barítono y compositor argentino Horacio Berdini publica en 2008 su segundo trabajo discográfico, titulado *Pd.: Abrázame canción*.<sup>549</sup> Entre su selección de canciones, donde confluyen géneros diversos de creadores argentinos, como los compositores Carlos Guastavino, Hamlet Lima Quintana, Carlos Gardel, Cuchi Leguizamón, o Fito Páez, se encuentra «Palabras para Julia». Participan en el disco músicos de reconocido prestigio, como los pianistas Ricardo Nolé, Ezequiel Mantega y Susana Cardonnet, o el bandoneonista Walter Ríos, entre otros. Berdini presenta un arreglo para guitarra y chelo, sobrio y bien ejecutado. Se sigue el texto de la primera versión de Ibáñez, íntegramente y sin apenas cambios: tan solo la sustitución de la conjunción comparativa «como» por la preposición «con» en el tercer verso («con un aullido interminable»). En el disco, la décima estrofa, que recordemos que constituye uno de los dos estribillos («La vida es bella, ya verás»), se recita, estableciéndose un contraste claro con el resto de la pieza. La estrofa adquiere, con todo, mayor relevancia, acentuándose esa intención moralizante —positivamente connotada además en este caso— del poema.

## CXLIV

### PALABRAS PARA JULIA Gato Eduardo

El cantante, compositor y guitarrista uruguayo Gato Eduardo edita en 2008 su disco *Templo del gato (I)*,<sup>550</sup> en el que incluye una magnífica versión de «Palabras para Julia» tocada a ritmo de *blues*. Es una de las pocas aproximaciones a este género que se hacen a partir del texto de Goytisolo. Gato Eduardo suprime las tres últimas estrofas. La pieza culmina con un solo de guitarra que se ha venido gestando durante el *crescendo* continuado que empieza a partir de la octava estrofa («Nunca te entregues ni te apartes...»). El texto se cierra, por tanto, en el tercer estribillo, que,

---

<sup>549</sup> Horacio Berdini, *Pd.: Abrázame canción*, Pattaya, 2008.

<sup>550</sup> Gato Eduardo, *Templo del gato (I)*, Ayuí/Tacuabé, 2008.

como los otros dos, se inicia con la variante «Entonces siempre acuérdate». Es en esta parte del poema donde se introducen la mayor parte de los cambios a nivel textual: de un lado, se cambia el pronombre del segundo verso en cada una de las repeticiones («de lo que un día *me* escribí» en el primer estribillo, «de lo que un día *te* escribí» en el segundo y «de lo que un día *yo* escribí» en el tercero); del otro, el cierre poemático («como ahora pienso») se reitera por tres veces antes del solo. Antes, al inicio de la séptima estrofa, se ha sustituido el pronombre «otros» por «muchos» («Muchos esperan que resistas»).

## CXLV

### PALABRAS PARA JULIA Dúo Zaffarraya

En 2009, el Dúo Zaffarraya, formado por el cantaor Gustavo Cano y el pianista Jean Philippe Blanc, publican el álbum *Domingo de coplas y tangos*,<sup>551</sup> en el que también incluyen una versión de «Palabras para Julia» que, en este caso, reproduce fielmente el arreglo de la primera versión de Ibáñez.

## CXLVI

### JULIA—PE GUARÃ ÑE'E Ricardo Flecha

El cantautor paraguayo Ricardo Flecha presenta en su álbum *El canto de los Karái II* «Julia—pe guarã ñe'e», una versión de «Palabras para Julia» en castellano y guaraní.<sup>552</sup> Se trata del segundo volumen de una serie en la que el cantautor paraguayo versiona una selección de clásicos de la canción hispanoamericana, traducidos por Félix de Guaranía. Colaboran en el disco Paco Ibáñez —con el que Flecha canta a dúo la canción de Goytisolo—, Luis Eduardo Aute, Francisco Villa, Chico Buarque, Negro y Blanco, Danny Rivera, Frank Fernández Luis Enrique Mejía y León Gieco. La versión de Flecha presenta un texto híbrido y algo más corto que el original.

---

<sup>551</sup> Dúo Zaffarraya, *Domingos de coplas y tangos*, Cano, 2009.

<sup>552</sup> Ricardo Flecha, *El canto de los Karái II*, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC), 2009.

Excepto en las últimas dos estrofas, en las que ambos cantantes interpretan el texto original al unísono, el cantautor paraguayo se encarga de las partes en guaraní e Ibáñez de las partes en castellano:

Ndaikatui nde tapykue  
tekove ne sambyhyma  
ñaimo'a guahu opa'yva,  
opa'yva.

Reñeñandúne korápe  
tape kañyme ne año  
kaikatu ndereikovei  
hi'ãne ndeve.

Pero tú siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti,  
como ahora pienso.

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de los pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amigos.

Un hombre solo, una mujer,  
así tomados de uno en uno  
son como polvo, no son nada,  
no son nada.

Aiporo ne mandu'a  
peteî ara ahai hague  
ajepy'a monguetavo  
ko'anâicha nderehe.

Anitei reñemboyke  
ha tapépe ani ere  
ndaikatuveima ha apyta  
ape apyta.

Muchos esperan que resistas,  
que les ayude tu alegría,  
que les ayude tu canción  
entre sus canciones.

Y siempre siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti, pensando en ti,  
como ahora pienso.

Mba'ema nda'evei  
nde katu tereikua'a  
aimeha gueteri tapépe  
upe tapépe,  
upe tapépe.

La mayor parte de los cambios se han introducido al final. La pieza no se cierra

con el estribillo, como suele ser habitual, sino con la penúltima estrofa («No sé decirte nada más...»), cantada en este caso en guaraní. Se opta además por acudir a diferentes variantes para los versos de inicio de las dos estrofas precedentes: en la octava, se sustituye el pronombre «otros» por «muchos» y, en la novena, Ibáñez se inclina por la variante en la que se repite el adverbio («Y siempre siempre acuérdate»), una de las que más utiliza en sus actuaciones en directo.

## CXLVII

### PALABRAS PARA JULIA

Alejandro Ávila

El cantante argentino Alejandro Ávila graba el popular tema dedicado a la hija del poeta en su tercer álbum, *...pensando en ti*,<sup>553</sup> que ya en el título recoge parte de uno de los versos del estribillo. En cuanto al texto, la mayor parte de cambios aparecen en la última estrofa, donde Ávila sustituye el verbo «escribir» por «cantar» («Entonces siempre acuérdate / de lo que un día yo canté»), además de optar por la fórmula de cierre de la versión de Sosa, que, recordémoslo una vez más, concluye con la repetición del complemento de régimen verbal: «pensando en ti, pensando en ti, / como ahora pienso *en ti*». La variante en el primer verso de los estribillos sigue aquí un orden distinto al del original: los dos primeros se inician con el verso «Pero tú siempre acuérdate» y los dos últimos con «Entonces siempre acuérdate».

## CXLVIII

### PALABRAS PARA JULIA

Albert Montoliu

El cantautor Albert Montoliu graba en 2010 su álbum *Celler de cançons*,<sup>554</sup> donde versiona una selección de canciones en catalán y en castellano entre las que se encuentra también «Palabras para Julia», con la música de Ibáñez y un arreglo de balada para instrumentación moderna. Montoliu presenta una estructuración inédita del texto: suprime la estrofa cuarta («La vida es bella, ya verás...»), sexta («Entonces

---

<sup>553</sup> Alejandro Ávila, *...pensando en ti*, GLD, 2010.

<sup>554</sup> Albert Montoliu, *Celler de cançons*, Hit Sound, 2010.

siempre acuérdate...»), séptima («Otros esperan que resistas...») y undécima («No sé decirte nada más...»), y repite la estrofa décima («La vida es bella, ya verás...») antes del último estribillo, que se inicia con el verso «Y siempre siempre acuérdate». En los dos estribillos anteriores, se ha optado, en cambio, por la variante «Y entonces siempre acuérdate».

## CXLIX

### PALABRAS PARA JULIA

Alejandro Polemann

El grupo Flor de Enchastre, dirigido por el guitarrista, compositor y cantante rioplatense Alejandro Polemann, publica en 2010 el álbum *Llegarán*,<sup>555</sup> donde nos presenta una maravillosa versión de «Palabras para Julia» con los ritmos de la murga y el candombe. En la canción colaboran la cantautora Teresa Parodi y el guitarrista Pedro Diciervo, que acompaña magistralmente a lo largo de la pieza. Esta se divide en dos partes: la primera, hasta el segundo estribillo, es un arreglo para voz y guitarra en el que el texto se lo reparten Polemann, que canta en solitario las tres primeras estrofas, y Parodi, que canta las tres siguientes; con la incorporación del contrabajo, los coros y la percusión, se dota a la segunda parte, desde la estrofa séptima («Otros esperan que resistas...») hasta el final, de un carácter mucho más danzable y festivo. La voz principal es en esta parte la de Parodi, excepto en los estribillos (estrofas nueve y doce), cantados a dúo. En las últimas tres estrofas, la melodía de la voz principal se desarrolla sobre un *background* vocal: «que ya verás, caminos, amigos» para las estrofas diez («La vida es bella, ya verás...») y once («No sé decirte nada más...») y «siempre, siempre, pensando, pensando» para el último estribillo, que se repite dos veces al final. Con este entramado rítmico y melódico de los últimos compases es con el que la pieza alcanza su máxima expresión a nivel dinámico.

---

<sup>555</sup> Alejandro Polemann + Flor de Enchastre, *Llegarán*, Prontosaurus, 2010.

## CL

### PALABRAS PARA JULIA Soleá Morente

Tras la muerte en diciembre de 2010 del cantaor Enrique Morente, Emilio Ruiz Barrachina dirige el documental *Morente*, en el que se recogen las últimas grabaciones del músico granadino. Junto a la película, se edita un álbum de la banda sonora,<sup>556</sup> en el que la hija del cantaor, Soleá Morente, interpreta una espléndida versión de «Palabras para Julia» por bulerías. La única particularidad del texto la hallamos en los estribillos, concretamente en la modificación del primer verso —en todos, menos el segundo («Pero tú siempre acuérdate»), se opta por la variante «Entonces siempre acuérdate»— y en la repetición del último verso, «como ahora pienso» —en todos los estribillos, excepto en el tercero—.

## CLI

### PALABRAS PARA JULIA Dúo Cadencia y Dúo Cofradía

Volviendo a tierras americanas, son dos dúos, el argentino Dúo Cadencia, integrado por Susana Cagnolo y Jorge Gaiteri, y el cubano Dúo Cofradía, formado por Liamer Llorente Góngora y Eusebio «Pachí» Ruíz Silvén, los que se unen en diciembre de 2011 para ofrecer un concierto conjunto en el Centro de Participación Comunal de Argüello de Córdoba. De este recital surge el álbum *La cadencia de una cofradía*,<sup>557</sup> en el que también se incluye «Palabras para Julia». Se sigue en este caso el texto de la versión original, aunque variando algunos de los primeros versos del estribillo: salvo en la estrofa sexta («Pero tú siempre acuérdate»), en las restantes repeticiones se opta por la variante «Entonces siempre acuérdate». También se ha sustituido el pronombre «otros» por «todos» al inicio de la séptima estrofa («Todos esperan que resistas...»).

---

<sup>556</sup> Enrique Morente, *B.S.O del documental Enrique Morente*, Universal Music Spain, 2011.

<sup>557</sup> Dúo Cadencia y Dúo Cofradía, *La cadencia de una cofradía*, Unión de Músicos Independientes de Argentina, 2011.



## CLII

### PALABRAS PARA JULIA

Ángel Parra

La última de las tres versiones que comentaremos del álbum de Ángel Parra *Ángel Parra chante Paco Ibáñez* es «Palabras para Julia». La canción abre el disco. El cantautor chileno, que recordemos que interpreta la pieza acompañado del pianista Matías Pizarro, sigue el arreglo de Ibáñez.

## CLIII

### PALABRAS PARA JULIA

Elle Belga

Junto al «Romance del Conde Niño» y «La nana de la adúltera», Elle Belga presenta una peculiar versión instrumental de «Palabras para Julia». Las tres piezas están compuestas con la música del cantautor valenciano, si bien en el caso de «Palabras para Julia» la deuda para con la canción de Ibáñez es algo más difusa. En el arreglo de Elle Belga, es la guitarra la que interpreta la melodía principal y el dueto de voces solo interviene, con un fondo de notas largas, durante el estribillo.

## CLIV

### PALABRAS PARA JULIA

Luis Farnox

El poeta, compositor y cantante Luis Farnox incorpora la popular canción de Ibáñez a su espectáculo «Poetas que dan el cante», en el que presenta una antología de la poesía española en clave flamenca. El cantautor, que también toca la guitarra, la mandolina y la armónica, se acompaña en el escenario de David Ávila al toque, de Rafael Flores al baile, cajón flamenco y percusión, y de Irene Martínez al baile y al cajón. En el caso del poema de Goytisolo, los versos se adaptan al frenético ritmo de las bulerías por soleá. El proyecto irá acompañado de la edición de un disco con el

título del espectáculo.<sup>558</sup> Pese a que el arreglo parte de la estructura presentada por Ibáñez en el Olympia, el poema se distribuye en doce estrofas en lugar de nueve por la repetición de los tres estribillos. En el primer verso de esta parte del texto, la variante es siempre «Pero tú siempre acuérdate», salvo en el primer estribillo («Y entonces siempre acuérdate»). En el tercer verso de la quinta estrofa (sexta en la canción de Farnox), se ha añadido el artículo antes de la palabra «polvo» («son como *el* polvo, no son nada»).

## CLV

### PALABRAS PARA JULIA Diego Arolfo

El cantautor santafesino Diego Arolfo incluye una versión de «Palabras para Julia» en su álbum *Páginas en mi voz...*,<sup>559</sup> donde interpreta el tema junto a la cantante y actriz argentina Julia Zenko. Con un acompañamiento de guitarra y violín, la pieza sigue el arreglo de la primera versión de Ibáñez. El tema se divide en dos partes separadas por un interludio instrumental: en la primera, hasta la estrofa sexta («Entonces siempre acuérdate...»), el texto se lo reparten a partes iguales Arolfo y Zenko, de forma que ambos culminan en el estribillo; en la segunda parte, la voz masculina canta en solitario únicamente la séptima estrofa («Otros esperan que resistas...»), mientras que la octava («Nunca te entregues ni te apartes...»), décima («La vida es bella, ya verás...») y undécima («No sé decirte nada más...») están interpretadas por la voz femenina, las dos últimas con la voz de Arolfo de fondo, que refuerza los cambios de acorde con notas largas. Los estribillos de las estrofas novena y duodécima se cantan a dúo y se adopta el cierre de la versión de Sosa, donde se repite el complemento de régimen «en ti» («pensando en ti como ahora pienso en ti»). Solo se introduce un cambio más en el texto, y es el de la sustitución de la conjunción disyuntiva por la copulativa en el segundo verso de la segunda estrofa: «te sentirás perdida y sola». Obsérvese que, como suele ser norma en las versiones a dúo, el estribillo secundario («La vida es bella, ya verás...»), que es sin duda la estrofa más positivamente connotada del poema, está en ambas repeticiones cantado por la voz

---

<sup>558</sup> Luis Farnox, *Poetas que dan el cante*, autoedición, 2012.

<sup>559</sup> Diego Arolfo, *Páginas en mi voz...*, Utopía, 2012.

femenina.

## CLVI

### PALABRAS PARA JULIA Brian Chambouleyron

El músico y productor franco argentino Brian Chambouleyron graba en 2012 su álbum *Canciones al oído*.<sup>560</sup> «Palabras a Julia» es la canción que cierra el disco. Chambouleyron presenta un arreglo para guitarra española y voz que sigue el de la primera versión de Ibáñez. Una de las particularidades de esta versión es que anticipa un verso la modulación hacia el cambio armónico de los estribillos. Se utiliza además en el segundo verso de la undécima estrofa la forma verbal de voseo «tenés», que sustituye aquí tanto al verbo como al pronombre «tú debes» («pero tenés que comprender»).

## CLVII

### PALABRAS PARA JULIA La Hendija Cuarteto

El grupo argentino La Hendija Cuarteto, integrado por Sergio Zabala (voz y guitarra), Mariano Lucesoli (guitarra), Sebastián Henríquez (guitarra) y Sebastián Luna (guitarra de 8 cuerdas), publica en 2012 su primer trabajo discográfico, titulado *La Hendija*.<sup>561</sup> En él, aparecen tanto temas propios como arreglos para cuatro guitarras de canciones populares de la música argentina (tangos, candombes, chayas, tonadas...); entre ellas se encuentra «Palabras para Julia». La partitura es en este caso para guitarra, bajo (*fretless*) y voz. Se sigue la estructura de la primera versión de Ibáñez; apenas se introducen cambios en el poema: se redistribuye la alternancia en el primer verso de los estribillos, los dos primeros se inician con la variante «Pero tú siempre acuérdate» y los dos últimos con «Entonces siempre acuérdate»; se sustituye la conjunción disyuntiva por la copulativa en el segundo verso de la segunda estrofa («te sentirás perdida y sola»); y finalmente, se suprime el último verso («como ahora

---

<sup>560</sup> Brian Chambouleyron, *Canciones al oído*, Random Records, 2012.

<sup>561</sup> La Hendija Cuarteto, *La Hendija*, Epsa Music, 2012.

pienso»), con lo que la canción se cierra con la reiteración, hasta en tres ocasiones en esta ocasión, del penúltimo verso («pensando en ti, pensando en ti, pensando en ti»).

## CLVIII

### PALABRAS PARA JULIA Hormigas Suben al Árbol

El grupo madrileño Hormigas Suben al Árbol publica en 2013 su primera maqueta homónima, donde incluyen los temas más representativos del grupo, entre los que se encuentra «Palabras para Julia».<sup>562</sup> Su versión de la popular pieza de Ibáñez se embebe del estilo festivo e híbrido de la banda, mezcla de ritmos latinos y afroamericanos. El arreglo que presentan es de los que más se apartan del original. Se parte aquí del texto íntegro del poema, aunque incorporando algunos de los cambios introducidos por Ibáñez en la letra:

Tú no puedes volver atrás  
porque la vida ya te empuja  
como un aullido interminable,  
interminable.

Sobrinita, te digo, es mejor vivir  
con la alegría de los hombres  
que llorar ante el muro ciego,  
ante el muro ciego.

Te sentirás acorralada,  
te sentirás perdida o sola,  
tal vez querrás no haber nacido.

Yo sé muy bien que te dirán  
que la vida no tiene objeto  
que es un asunto desgraciado.

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti como ahora pienso,  
(coro: pensando en ti como ahora pienso,  
pensando en ti como ahora pienso,  
pensando en ti como ahora pienso,  
pensando en ti).

La vida es bella, ya verás  
como a pesar de tus pesares  
tendrás amigos, tendrás amor,  
tendrás amor.

---

<sup>562</sup> Hormigas Suben al Árbol, *Hormigas suben al árbol*, autoedición, 2013.

Un hombre solo, una mujer,  
así tomados de uno en uno,  
son como polvo, no son nada,  
ya no son nada.

Pero cuando te hablo a ti  
cuando te escribo estas palabras  
pienso también en otra gente,  
en otra gente.

Tu destino está en los demás  
tu futuro es tu vida propia  
tu dignidad es la de todos,  
es la de todos.

Otros esperan que resistas,  
que les ayude tu alegría,  
tu canción entre sus canciones,  
entre sus canciones.

Nunca te entregues ni te apartes,  
junto al camino nunca digas  
no puedo más y aquí me quedo,  
y aquí me quedo.

Entonces siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti como ahora pienso,  
como ahora pienso.

Por lo demás no hay elección  
y este mundo tal como es  
será todo tu patrimonio,  
todo tu patrimonio.

Perdóname, no sé decirte  
nada más pero tú comprende  
que yo aún estoy en el camino,  
en el camino.

Y siempre siempre acuérdate  
de lo que un día yo escribí  
pensando en ti como ahora pienso,  
como ahora pienso.

Se mantienen las quince estrofas del poema, aunque con algunos cambios de orden en los que se adopta la estructura de Ibáñez: en la undécima estrofa («Nunca te entregues ni te apartes...»), que precede al estribillo en lugar de seguirlo; y en la duodécima estrofa («La vida es bella, ya verás...»), que se coloca después del primer estribillo y ya no se repite. Obsérvese que se combinan los bloques en los que se reitera el cierre estrófico, incluso en estrofas elididas por Ibáñez, con los que no incorporan la repetición y mantienen la estructura de terceto. Nos hallamos, en este sentido, ante un texto mixto entre el poema y la letra. Los finales de estribillo no

siguen la pauta habitual: la repetición no recae sobre la primera parte del último verso («pensando en ti, pensando en ti como ahora pienso») sino sobre la segunda («pensando en ti como ahora pienso, como ahora pienso»); excepto en el primer estribillo, donde lo que se reitera a coro es todo el verso («pensando en ti como ahora pienso») y la primera parte al final («pensando en ti»). Se han introducido además pequeños cambios en el texto: en el primer verso de la segunda estrofa («Sobrinita, te digo, es mejor vivir»), donde se cambia el vocativo «Hija mía» por «Sobrinita» —con ese diminutivo de tono jocoso— y se añade la muletilla «te digo» como apoyo rítmico; en la sexta estrofa, en la que, como en Ibáñez, se invierte el orden de los elementos del penúltimo verso, aunque repitiendo la segunda parte en lugar de la primera («tendrás amigos, tendrás amor, tendrás amor»); en el segundo verso, se ha sustituido además el artículo por el posesivo («como a pesar de *tus* pesares»); en el último verso de la séptima estrofa, donde al inicio se ha añadido el adverbio («*ya* no son nada»); en la parte final de la octava estrofa, donde el complemento «en otros hombres» («pienso también en otros hombres») es sustituido («pienso también en otra gente»); en el segundo verso de la novena estrofa, donde el adjetivo se pospone («tu futuro es tu *vida propia*»); y, por último, en el tercer verso de la décima estrofa, que se mantiene como en el poema («tu canción entre sus canciones») en lugar de adoptar la variante introducida por Ibáñez («que les ayude tu canción»), en la que lo que se repite es la primera parte del verso anterior («que les ayude tu alegría»). Las restantes cinco estrofas de la canción son textuales, aunque incorporan, eso sí, la reiteración en el cierre estrófico.

## CLIX

### PALABRAS PARA JULIA

Porristas

El grupo argentino Porristas, integrado por Marcos Auchterlonie (guitarras, secuenciador y voz), Pedro Montagna (saxo y voz), Andrea Ceresole (bajo) y Damián Perrone (batería), registra a finales de 2013 un primer disco de título homónimo en el que incluye una versión de «Palabras para Julia» donde se adapta la partitura de

Ibáñez a la matriz del rock contemporáneo.<sup>563</sup> Son pocos los cambios que presenta con respecto al original. En cuanto al texto, se ha optado por igualar el primer verso de los estribillos a partir de la variante «Por eso siempre acuérdate». Se recurre además a la forma verbal de voseo en el primer verso («Tú no podés volver atrás»); se sustituye el adjetivo «perdida» por «vacía» en el verso «te sentirás perdida o sola» y el pronombre «Otros» por «Unos» en «Otros esperan que resistas»; finalmente, en la penúltima estrofa, se modifica la perífrasis y el verbo en infinitivo del segundo verso (de «pero tú debes comprender» se pasa a «pero tú tienes que entender») y se suprime el pronombre del tercero («que yo aún estoy en el camino»).

## CLX

### PALABRAS PARA JULIA Reina Roja

Otra de las versiones de «Palabras para Julia» llega de la mano de la banda valenciana de flamenco–pop Reina Roja, liderada por la cantante María Briones y por el percusionista y productor Rafa Villalba, acompañados a la guitarra flamenca por el maestro Juan Carlos Gómez. El trío graba en 2014 su álbum *Flamencopla*,<sup>564</sup> donde incluyen su versión del clásico de Ibáñez. Y al año siguiente, se publica en directo en video con un nuevo arreglo del texto.<sup>565</sup> En ambas versiones se adopta el cierre propuesto por Mercedes Sosa, donde se repite el complemento de régimen («pensando en ti como ahora pienso *en ti*») y se suprime la alternancia en el primer verso del estribillo («Y entonces siempre acuérdate»), repetido por dos veces al final. Se acude, asimismo, para la estrofa octava, a los versos originales del poema, aunque adoptando la repetición de final de estrofa y suprimiendo el pronombre de segunda persona y anticipando el de primera («Perdóname no sé decirte / yo nada más pero comprende / que aún estoy en el camino / en el camino»);<sup>566</sup> se mantiene, con todo, el ritmo métrico. En la segunda parte de la pieza, después del interludio de guitarra, se

---

<sup>563</sup> Porristas, *Porristas*, autoedición, 2013.

<sup>564</sup> Reina Roja, *Flamencopla*, Maldito Records, 2014.

<sup>565</sup> Reina Roja, «Palabras para Julia», video grabado en el Espai Rambleta (Ram Club) de Valencia y dirigido por Tono Errando, julio de 2015. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_iJoBgnGLqE](https://www.youtube.com/watch?v=_iJoBgnGLqE)> (26 de mayo de 2020).

<sup>566</sup> Recordemos los versos de esta penúltima estrofa del poema: «Perdóname no sé decirte / nada más pero *tú* comprende / que *yo* aún estoy en el camino».

suprimen la mitad de las estrofas: la séptima («Otros esperan que resistas...»), la novena («Entonces siempre acuérdate...») y la décima («La vida es bella, ya verás...»).

La principal diferencia entre una y otra versión es el cambio de orden entre la séptima y la octava estrofa. En la versión en directo, que es la que más se aparta del texto original, el bloque que antecede a los dos últimos estribillos introduce una variante del primer verso de la séptima estrofa («Otros esperan que resistas») al inicio de la octava: «Solo te pido que resistas / y en el camino nunca digas / no puedo más y aquí me quedo / y aquí me quedo». El cambio repercute en la rima, que ahora mantiene estructura de pareado. Recordemos que la octava estrofa empezaba con los versos «Nunca te entregues ni te apartes / junto al camino nunca digas...». Se aprecian también modificaciones en la primera parte: el cambio de conjunción en el segundo verso de la segunda estrofa («te sentirás perdida y sola»); y, en la estrofa quinta, la sustitución del adverbio «así» al inicio del segundo verso («los dos tomados de uno en uno») y la adición de la conjunción para abrir el último («que no son nada»). Obsérvese que algunas de las variantes intensifican la presencia del yo («Perdóname no sé decirte yo nada más», «Solo te pido que resistas»), mientras que otras activan mecanismos más de tipo formal, como pueden ser la rima o la aliteración («Solo te pido que resistas / y en el camino nunca digas», «los dos tomados de uno en uno»).

## CLXI

### PALABRAS PARA JULIA

Lucho Roa

Heredero del movimiento de la Nueva Canción Chilena, el cantautor Lucho Roa aúna su compromiso social con la música. «Palabras para Julia» abre su disco *Canciones para un aniversario*,<sup>567</sup> publicado en conmemoración del trigésimo aniversario de Radio Klara, una de las radios «libres» de la ciudad de Valencia, donde Roa reside desde hace años. El músico chileno sigue en este caso el arreglo de la primera versión de Ibáñez, aunque modifica la última estrofa: como en la versión de Sosa, se cambia el primer verso del último estribillo («Entonces siempre acuérdate»)

---

<sup>567</sup> Lucho Roa, *Canciones para un aniversario*, Saimel, 2014.



y se repite el complemento de régimen verbal en el cierre poemático («pensando en ti como ahora pienso *en ti*»).

## CLXII

### DOCE PALABRAS PARA JULIA

Susana Castro

La última de las tres versiones de Susana Castro que analizaremos es «Doce palabras para Julia», título con el que la cantante presenta su arreglo de la popular canción de Ibáñez, en su disco *La rebelión de los nietos que nunca sean manada que la lideren*. Castro canta la pieza acompañada a la guitarra por Jonatan Vera. Se mantienen en el tema las doce estrofas de la canción de Ibáñez, aunque se cambia la distribución. Después del primer estribillo, se canta la estrofa quinta «Un hombre solo, una mujer...» y octava «Nunca te entregues ni te apartes...». El interludio de guitarra se sitúa, como en la mayoría de las versiones, tras la sexta estrofa, coincidiendo con la salida del segundo estribillo. Se mantiene, en la segunda parte, la séptima estrofa («Otros esperan que resistas...»), seguida aquí de «La vida es bella, ya verás...», que se ha desplazado desde la cuarta estrofa a la octava. Este que hemos venido a denominar estribillo secundario se repite en la penúltima estrofa de la letra, justo después de los versos «No sé decirte nada más...». La única modificación en el texto la hallamos precisamente en el segundo verso de esta décima estrofa («pero *es que* debes comprender»), donde se ha sustituido el pronombre («pero *tú* debes comprender») por la construcción de subordinada. En el primer verso de los cuatro estribillos se opta por la variante «Entonces siempre acuérdate».

## CLXIII

### PALABRAS PARA JULIA

CardiaC

En febrero de 2015, CardiaC, una de las bandas revelación del rock extremo centroeuropeo, graba su álbum acústico titulado *Olas y rocas*,<sup>568</sup> donde incluyen dos

---

<sup>568</sup> CardiaC, *Olas y rocas*, Daily Rock Records, 2015.

versiones compuestas a partir de textos de poetas españoles: una con la música de Ibáñez, «Palabras para Julia», y la otra, «Marinero en tierra», con la de Somogo & Bastien C. Anthony. «Palabras para Julia», que se graba en formato digital y en CD pero que desaparece de la versión en vinilo, se presenta ese mismo año en un videoclip registrado por el grupo en Nueva York.<sup>569</sup> Se trata de un arreglo para voz y piano interpretado por el cantante de la banda, Ricardo Diges «Chimichanga», acompañado en este caso por Jean-François Gandolfo. Para el texto, se sigue la estructura de nueve estrofas que Ibáñez presentara en el Olympia.

#### CLXIV

##### PALABRAS PARA JULIA

Orso Jesenska

El músico marsellés Orso Jesenska publica en 2015 su segundo álbum de estudio, *Effacer la mer*,<sup>570</sup> en el que canta «Palabras para Julia». No es solo la única pieza en castellano, sino también la única versión de un disco en el que participan el guitarrista Dominique Dépret «Mocke», la pianista y cantante Cristine Ott, el contrabajista y compositor Bobby Jocky, el percusionista Thomas Belhom y la cantante Marianne Dissard. El arreglo de Jesenska parte de la versión presentada por Ibáñez en el Olympia: la única modificación a nivel textual la hallamos en el primer verso de la tercera estrofa, del que se ha suprimido el adverbio, con la consecuente pérdida de una sílaba («Y entonces acuérdate»).

#### CLXV

##### PALABRAS PARA JULIA

Naike y Paquete

Con el flamenco como eje central de su obra, el prestigioso guitarrista Paquete presenta junto a la cantaora y bailaora sanluqueña Naike Ponce el disco *Con nombre*

---

<sup>569</sup> CardiaC, «Palabras para Julia», videoclip de la canción dirigido por Simon Anderfuhren y Jefe Verde con la música del álbum *Olas y rocas*, 13 de septiembre de 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FwsLEiKgaEM>> (26 de mayo de 2020).

<sup>570</sup> Orso Jesenska, *Effacer la mer*, 03h50, 2015.

*de mujer*,<sup>571</sup> donde se versionan diez clásicos —con nombre de mujer— del pop, la copla y la canción de autor, entre los que se encuentra «Palabras para Julia». La canción, en la que también participan Daniel García al piano, Juan José Suárez «Paquete» al cajón, Yelsi Heredia al contrabajo y Fernando Clemente al violín, está interpretada a ritmo de rumba, con cierto tono jazzístico en algunos pasajes. Hasta la quinta estrofa («Un hombre solo, una mujer...») se sigue la estructura del texto de Ibáñez, aunque introduciéndose algunos cambios: el más importante es la repetición del estribillo a partir del segundo verso («de lo que un día yo escribí...»), repetición que se lleva a cabo las tres veces en las que se canta el estribillo. En el primer verso, se opta siempre por la variante «Entonces tú acuérdate» (añadiendo la conjunción «Y» al inicio de la última repetición), donde se ha sustituido el adverbio «siempre» por el pronombre. También se modifica el segundo verso de la primera estrofa («porque la vida *a ti* te empuja») y de la segunda («te sentirás *vacía* y sola»), así como el tercer verso de la cuarta estrofa, en el que se suprime la repetición del verbo «tener» («tendrás amigos y amor»), con la consecuente pérdida de dos sílabas. Finalmente, en el último verso de la quinta estrofa se añade la interjección al inicio («ay, no son nada»). Los solos de guitarra y violín se sitúan, curiosamente, entre la cuarta y la quinta estrofa. A continuación, se repiten los versos («La vida es bella, ya verás...») y el estribillo («Entonces tú acuérdate...»). Tras tararear la melodía y después de un breve interludio instrumental, la cantante interpreta a modo de coda el último ritornelo, del que se ha eliminado el verso final («como ahora pienso»); la pieza se cierra con una repetición algo más corta de lo habitual («de lo que un día yo escribí / pensando en ti»).

## CLXVI

### PALABRAS PARA JULIA Cecilia Rossetto

La cantante y actriz argentina Cecilia Rossetto presenta su versión de «Palabras para Julia» en el disco *Grabaciones encontradas*,<sup>572</sup> donde interpreta la canción acompañada por el contrabajista Mono Hurtado. Voz y contrabajo, en un arreglo

---

<sup>571</sup> Naike y Paquete, *Con nombre de mujer*, Mapa Records, 2016.

<sup>572</sup> Cecilia Rossetto, *Grabaciones encontradas*, Los Años Luz Discos, 2016.

desnudo de cualquier otro acompañamiento, y que parte de la primera versión de la canción de Ibáñez, aunque recortada aquí a nueve estrofas: la pieza concluye con el tercer estribillo; y antes, se ha invertido el orden de las estrofas séptima —en la que se han introducido modificaciones, en el primer y el cuarto verso («*Muchos* esperan que resistas... que les ayude tu canción / entre *las* canciones»)— y octava («Nunca te entregues ni te apartes»).

## CLXVII

### PALABRAS PARA JULIA Grupo Suramérica

El conjunto colombiano Grupo Suramérica incluye «Palabras para Julia» en el disco de conmemoración de su 40 aniversario, registrado en directo en 2016 junto a la Orquesta Sinfónica Eafit.<sup>573</sup> Se trata de un arreglo para orquesta y grupo vocal con instrumentación moderna en el que se sigue la estructura de la primera versión de Ibáñez, con el único añadido de la repetición del segundo y el cuarto estribillo (estrofas seis y doce), que son cantados al unísono por el conjunto de voces del grupo. Se introducen además cambios en la segunda estrofa, concretamente en el verso segundo «te sentirás perdida y sola», en el que se ha sustituido la conjunción, y en el tercer verso de la quinta estrofa («son como polvo *en el camino*»), donde —como en la versión de Veneno— se ha añadido el complemento «en el camino».

## CLXVIII

### PALABRAS PARA JULIA Rosalía

El día 29 de noviembre de 2016 se presenta en la sede de Radio Barcelona el libro solidario *Vull tot això*, editado por la periodista Rosa Badía, y que es un homenaje a la conciencia, también solidaria, de Goytisolo. En el libro —cuyo título recoge el del poema «Quiero todo esto», publicado en *Sobre las circunstancias* (1983)—, participan hasta 79 intelectuales, artistas, escritores, músicos, periodistas, ilustradores

---

<sup>573</sup> Grupo Suramérica con la Orquesta Sinfónica Eafit, *En vivo*, Grupo Suramérica, 2017.

y actores que, parafraseando el texto de Goytisolo, elaboran su propia lista de deseos para cambiar el mundo. En el acto de presentación, celebrado en el estudio Toresky de Radio Barcelona, la cantante Rosalía interpreta, acompañada por Marc López a la guitarra flamenca, «Palabras para Julia».<sup>574</sup> Se sigue aquí la versión que Ibáñez presentara en el Olympia, algo más corta que la primera. Las diferencias a nivel textual son mínimas: se suprime la alternancia en el primer verso de los estribillos («Pero tú siempre acuérdate»), y se sustituye la conjunción disyuntiva por la copulativa en el sexto verso («te sentirás perdida y sola») y la conjunción «como» por el adverbio «solo» en el tercer verso de la quinta estrofa («son *solo* polvo, no son nada»).

## CLXIX

### PALABRAS PARA JULIA Francisco Pesqueira

El cantante, actor y escritor Francisco Pesqueira publica en 2017 un libro más doble CD titulado *Dame la mano. Canciones y poemas*,<sup>575</sup> en el que, junto a grandes figuras de la música, el teatro y las artes plásticas, rinde homenaje a la poesía. Entre la larga selección de temas del disco se encuentra «Palabras para Julia», en un arreglo para voz y piano. Acompaña al cantante argentino el pianista y compositor Ramiro Pettina. Se sigue en este caso el texto de la primera versión de Ibáñez, aunque incorporando en la última estrofa los cambios propuestos por Mercedes Sosa: uso de la variante «Entonces siempre acuérdate», en el primer verso, y repetición del complemento de régimen «en ti» en el cierre —que aquí además se repite: «pensando en ti como ahora pienso en ti, en ti»—. Pesqueira introduce también modificaciones en el tercer verso de la segunda estrofa («querrás *tal vez* no haber nacido»), donde se pospone la locución adverbial al verbo, y en el segundo verso de la undécima estrofa («pero tú debes *entender*»), en el que se ha sustituido el verbo «comprender» por «entender». La canción se reedita en los discos *Canción de cine* (2018), donde Pesqueira presenta, junto a Pettina, una selección de piezas tocadas a dúo, y *Los*

---

<sup>574</sup> Rosalía, «Palabras para Julia», video del acto de presentación del libro *Vull tot això*, estudio Toresky de Radio Barcelona, 29 de noviembre de 2016. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=vovLUDpk2t8>> (27 de mayo de 2020).

<sup>575</sup> Francisco Pesqueira, *Dame la mano. Canciones y poemas*, Acqua Records, 2017.

*elegidos* (2019), un disco recopilatorio de sus mejores canciones.

## CLXX

### PALABRAS PARA JULIA

Jairo & Baglietto

El dúo argentino Jairo & Baglietto cierra su álbum en directo *Teatro Opera 2017*, grabado en el Teatro Ópera de Buenos Aires en mayo de 2017, con una versión de «Palabras para Julia» que sigue el arreglo presentado por Ibáñez en 1969.<sup>576</sup> Jairo y Baglietto se alternan en las estrofas y cantan a dúo los estribillos, además de la penúltima estrofa («No sé decirte nada más...»). Son pocos los cambios en la letra: únicamente se ha invertido el orden de la séptima («Otros esperan que resistas...») y la octava estrofa («Nunca te entregues ni te apartes...») y se ha sustituido la conjunción en el sexto verso (te sentirás perdida y sola).

## CLXXI

### PALABRAS PARA JULIA

Alberto Senda

En el recital titulado *4 años en directo*,<sup>577</sup> el cantautor argentino, afincado en Sevilla, Alberto Senda versiona 16 textos de diversos autores españoles y argentinos, como Atahualpa Yupanqui, Lorca, Acho Manzi, Luis Chamizo, o el propio José Agustín Goytisolo. Su versión de «Palabras para Julia» sigue la primera de Ibáñez, aunque intercambiando el orden de la séptima («Otros esperan que resistas...») y octava estrofa («Nunca te entregues ni te apartes...»), que aquí aparecen recitadas, e incorporando la modificación propuesta por Mercedes Sosa para el final: se opta, por tanto, por la variante «Entonces siempre acuérdate» para el primer verso y se reitera el complemento de régimen «en ti» en el cierre poemático, después de la repetición del último verso («pensando en ti como ahora pienso, como ahora pienso, como ahora

---

<sup>576</sup> Jairo Baglietto, *Teatro Opera 2017*, DBN, 2017. La canción también se puede ver en vídeo: Jairo & Baglietto, «Palabras para Julia», en vivo en el Teatro Ópera (2017). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=16877FPmj-E&app=desktop>> (27 de mayo de 2020).

<sup>577</sup> Alberto Senda, *4 años en directo*, autoedición, 2017.

pienso *en ti*»).

## CLXXII

### PALABRAS PARA JULIA

Ser o no ser

El grupo de heavy metal argentino Ser o no ser publica en 2017 su primer y único disco hasta el momento, titulado *Tomo Uno*,<sup>578</sup> en el que también incluyen una versión de «Palabras para Julia». El texto introduce algunos cambios en la estructura de la letra: se elimina la undécima estrofa y se anticipa el tercer estribillo, que pasa a situarse entre la séptima («Todos esperan que resistas...») y la octava estrofa («Nunca te entregues ni te apartes...»). Se modifica además el primer verso de la tercera estrofa, donde se opta por la variante «Entonces siempre acuérdate» en lugar de «Pero tú siempre acuérdate»; el primer verso de cuarta estrofa («La vida es bella y ya verás»), en el que se añade la conjunción copulativa; los últimos dos versos de la estrofa quinta («son como polvo, *ya* no son nada, / *que* no son nada»), donde se agrega primero el adverbio y después la conjunción; el primer y el último verso de la séptima estrofa («*Todos* esperan que resistas... entre *sus* canciones»), en los que se sustituye, de un lado, el pronombre «Otros» por «Todos» y se suprime, del otro, el posesivo; y finalmente, el tercer verso de la octava estrofa —novena aquí, por la anteposición del tercer estribillo— («no puedo más y aquí me quedo»), del que se suprime la conjunción.

## CLXXIII

### PALABRAS PARA JULIA

Ismael Serrano

El cantautor madrileño Ismael Serrano publica en 2018 *Todavía*,<sup>579</sup> un álbum acústico en directo en el que vuelve a su formato más puro de voz y guitarra. En el

---

<sup>578</sup> Ser o no ser, *Tomo uno*, autoedición, 2017.

<sup>579</sup> Ismael Serrano, *Todavía*, Sony Music, 2018. También está publicado el vídeo de la canción: Ismael Serrano, «Palabras para Julia», *Todavía* en acústico, Vevo, 2018. Disponible en YouTube: <[https://www.youtube.com/watch?v=g7V6c\\_-mZZU](https://www.youtube.com/watch?v=g7V6c_-mZZU)> (28 de mayo de 2020).

disco, grabado en Buenos Aires, incluye una versión de «Palabras para Julia» con la música de Ibáñez. Apenas introduce cambios en el texto: en el segundo y el cuarto estribillo, coincidiendo con el paso al interludio y con el final de la canción, repite el último verso («pensando en ti, pensando en ti / como ahora pienso / como ahora pienso»); y en el cierre de la séptima estrofa sustituye el adjetivo posesivo de tercera persona por el de segunda («que les ayude tu canción / entre *tus* canciones»).

## CLXXIV

### PALABRAS PARA JULIA

Pocha Galván

La cantante y compositora argentina María Cristina «Pocha» Galván publica en enero de 2018 su primer álbum, *Luz de mujer*,<sup>580</sup> un trabajo discográfico dedicado a la mujer. Pese a ser su primer disco, Galván lleva más de veinte años dedicada al folclore, tanto desde el punto de vista de la música como de la danza. Acompañan a la cantante en la grabación el guitarrista y compositor Lucas Emiliano Arce, que es el encargado de los arreglos, el percusionista y batería Oscar Pino, el guitarrista Miguel Caballero, el bajista Franco Luis Antonello, Fabricio Martín Cena a las queñas, Miguel Yeti Navarro al saxo y Javier Guzmán al charango. La penúltima canción del disco es «Palabras para Julia». Se sigue el arreglo de la primera versión de Ibáñez, aunque introduciendo algunos cambios en el texto: se suprime la alternancia en el primer verso de los estribillos en favor de la variante «Entonces siempre acuérdate» y, en la última repetición, se cierra como en la versión de Mercedes Sosa, con el complemento de régimen «en ti» («pensando en ti como ahora pienso *en ti*»); se pasa del posesivo de tercera persona al de segunda en el último verso de la séptima estrofa («que les ayude tu canción / entre *tus* canciones»); y finalmente, se suprime la conjunción al inicio del último verso de la octava estrofa («no puedo más y aquí me quedo / y aquí me quedo»).

---

<sup>580</sup> Pocha Galván, *Luz de mujer*, Antonio Ceferino Cena Figueroa, 2018.



## CLXXV

### PALABRAS PARA JULIA

Virginia Altube

La cantante argentina Virginia Altube registra a finales de 2018 su segundo álbum, titulado *Bajo esta luz*,<sup>581</sup> en el que interpreta un repertorio de once piezas tradicionales y de la música popular, entre ellas «Palabras para Julia». En la canción, Altube se acompaña del guitarrista, bajista y productor del disco Damián Tessore y del batería Maxi Rodríguez. La pieza sigue el arreglo de la primera versión de Ibáñez. La base rítmica (bajo y batería) se incorpora a partir de la sexta estrofa, mientras que en la primera parte el acompañamiento es exclusivamente de guitarra. Son pocas las diferencias que se introducen en el texto: salvo en la segunda repetición («Pero tú siempre acuérdate»), se opta siempre en el primer verso de los estribillos por la variante «Entonces siempre acuérdate»; en el sexto verso, se sustituye la conjunción disyuntiva por la copulativa («te sentirás perdida y sola»); en el cierre de la quinta estrofa, la repetición se hace sobre la primera parte del verso anterior y no sobre la segunda («son como polvo, no son nada / son como polvo»); y por último, en la estrofa octava se sustituye la conjunción copulativa «ni» por el adverbio de negación y el adverbio «junto» por la contracción «del» («Nunca te entregues, *no* te apartes *del* camino, nunca digas»), y en el último verso se suprime la copulativa («no puedo más y aquí me quedo / y aquí me quedo»). Los cambios efectuados al inicio de esta octava estrofa redundan en una estructura trimembre en la que ambos versos se encabalgan.

## CLXXVI

### PALABRAS PARA JULIA

Enric Hernàez

El cantautor y compositor catalán Enric Hernàez publica a principios de 2019 su álbum *Himnes. En directe al BarnaSants*,<sup>582</sup> una grabación en directo de su actuación del 3 de marzo de 2018 en la Sala Luz de Gas, en el marco de la décimo tercera edición del festival BarnaSants. En el disco, en el que el cantautor selecciona hasta un

---

<sup>581</sup> Virginia Altube, *Bajo esta luz*, Piruca Estudio, 2018.

<sup>582</sup> Enric Hernàez, *Himnes. En directe al BarnaSants*, Picap, 2019.

total de catorce piezas que para él se han convertido en auténticos himnos, «Palabras para Julia» aparece junto a versiones de Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Boris Vian o Víctor Jara, entre otros. Hernández se acompaña de uno de los miembros habituales de su grupo, el pianista Max Villavecchia, y de las voces de Anna Ferrer y Mercè Serramalera, que cantan con él los estribillos. Se sigue, en este caso, la versión registrada por Paco Ibáñez en el Olympia y que reduce el texto a nueve estrofas: la única modificación la hallamos en el primer verso del último estribillo, donde se ha optado por la variante en que se repite el adverbio («Y siempre siempre acuérdate»).

## CLXXVII

### PALABRAS PARA JULIA Fernando Pisano

El músico nuevejuliense Fernando Pisano, acompañado del pianista Javier Lozano y el guitarrista Jorge Guiliano, publica en 2019 su disco *Huellas de amor*,<sup>583</sup> donde presenta una selección de diez canciones entre las que se encuentran algunos de los temas más representativos del folclore argentino y latinoamericano; y «Palabras para Julia» está entre ellos. En el acompañamiento de Guiliano, se deja ver la influencia del jazz. La canción sigue el arreglo de la primera versión de Ibáñez, sin apenas introducir cambios en el texto: se sustituye la conjunción comparativa «como» por la preposición «con» al inicio del tercer verso («con un aullido interminable») y el posesivo de tercera persona por el de segunda en la repetición de la séptima estrofa («que les ayude tu canción / entre *tus* canciones»).

## CLXXVIII

### PALABRAS PARA JULIA BLUES Raquel Molano

La compañía valenciana Lucas Escobedo presenta en 2019 YOLO (You Only Live Once), un espectáculo circense y musical, por el que reciben varios premios, inspirado en el imaginario del pintor Joaquín Sorolla y que gira en torno a valores

---

<sup>583</sup> Fernando Pisano, *Huellas de amor*, autoedición, 2019.

como la perseverancia, el compañerismo o la creatividad. Raquel Molano es la encargada de la dirección musical del espectáculo, cuya banda sonora aparece editada en el álbum *YOLO. BSO del espectáculo*.<sup>584</sup> Las dos últimas canciones del disco son musicalización de dos poemas, uno de Goytisolo («Palabras para Julia blues») y otro de Celaya («Chacarera. La poesía es un arma cargada de futuro»). El arreglo de la canción de Goytisolo es de los que más se aparta de la versión de Ibáñez. La pieza se convierte en un *blues* y el texto queda reducido a tan solo tres estrofas, las dos primeras y el estribillo, que se repite después de los solos de guitarra y piano. Se han variado además las reiteraciones en los cierres estróficos: al final de la primera estrofa, se repite por entero el tercer verso y no solo el adjetivo («como una aullido interminable / como un aullido interminable»); en la segunda estrofa, se reitera la primera parte del tercer verso en lugar de la segunda («tal vez querrás, tal vez querrás no haber nacido»); y lo mismo sucede en el estribillo, aunque aquí la repetición se introduce al final («pensando en ti como ahora pienso / pensando en ti»). En ambos estribillos se opta, en el primer verso, por la variante «Entonces siempre acuérdate».

## CLXXIX

### PALABRAS PARA JULIA

Iván Ferreiro

El cantante gallego Iván Ferreiro, el que fue líder y principal compositor de Los Piratas hasta la disolución del grupo en 2003, publica a finales de 2019 un disco de recapitulación de sus quince años de carrera en solitario. El álbum —hasta un total de ochenta canciones reunidas en cinco CDs— lleva por título *15 años de canciones para el tiempo y la distancia (2005–2020)*.<sup>585</sup> «Palabras para Julia» es la penúltima canción del quinto y último disco de la antología, que lleva por título «Perversiones catastróficas», y en el que se editan un conjunto de piezas, hasta ahora solo publicadas en vinilo, grabadas en exclusiva para las últimas ediciones del Record Store Day. Ferreiro se acompaña del piano. Su arreglo de la canción de Ibáñez modifica la estructura de la segunda parte de la letra: suprime las estrofas séptima («Otros esperan que resistas...»), décima («La vida es bella, ya verás...») y undécima («No sé decirte

---

<sup>584</sup> *YOLO, YOLO. BSO del espectáculo*, autoedición, 2019.

<sup>585</sup> Iván Ferreiro, *15 años de canciones para el tiempo y la distancia (2005–2020)*, Warner Music, 2019.

nada más...»), y une los dos últimos estribillos («Entonces siempre acuérdate...») antes de la repetición de la primera estrofa al final. Una primera estrofa en la que se trueca el verbo principal («Tú no *quieres* volver atrás»), que después, en la repetición de cierre, vuelve a su forma primera («Tú no *puedes* volver atrás...»). Se puede apreciar, tanto a nivel textual como melódico, una cierta influencia de la versión de Veneno en los finales de las estrofas quinta («...son como polvo *en el camino*, / no son nada») y octava —séptima en la versión de Ferreiro— (...junto al camino nunca digas, / *nunca digas no*, no puedo más / y aquí me quedo).

Antes de la publicación del disco, concretamente el 2 de marzo de 2018, durante la emisión en directo del programa «Hoy empieza todo» de Radio 3, Iván Ferreiro interpreta la canción junto al cantante Santi Balmes, de Love of Lesbian.<sup>586</sup> En esta versión a dúo se sigue el texto de la letra de Ferreiro, con las modificaciones ya indicadas, aunque incorporando en la segunda parte una de las estrofas suprimidas («La vida es bella, ya verás...»). La adición obedece a la alternancia que a lo largo de toda la pieza se va manteniendo entre las voces de Balmes y Ferreiro: recordemos que en la versión de estudio solo hay una estrofa entre el segundo estribillo y los dos últimos («Nunca te entregues ni te apartes...»). Los estribillos se cantan a dúo; salvo el último verso («como ahora pienso»), que lo canta siempre Ferreiro en solitario excepto en la última repetición, que va a cargo de Balmes. La única variación con respecto al texto la hallamos en el primer verso de la quinta estrofa, en el que Ferreiro añade la conjunción copulativa («Un hombre solo y una mujer»).

## CLXXX

### PALABRAS PARA JULIA

J. Leonhart

El músico y escritor balear Josep Julià Tugores, conocido con el nombre artístico de J. Leonhart, publica en 2020 su álbum *Cómo colonizar una estrella*,<sup>587</sup> donde incluye una de las últimas versiones publicadas hasta el momento de la canción de Ibáñez. El arreglo de Leonhart parte del que presentara el músico valenciano en el

---

<sup>586</sup> Iván Ferreiro y Santi Balmes, «Palabras para Julia», vídeo registrado en los Estudios Mans de La Coruña, 2 de marzo de 2018, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=qbrXZHLGcTI>> (29 de mayo de 2020).

<sup>587</sup> J. Leonhart, *Cómo colonizar una estrella*, RockCD Records, 2020.

Olympia, en el que el texto quedaba reducido a nueve estrofas: el balnear invierte, sin embargo, el orden del segundo bloque —estrofa cuarta («La vida es bella, ya verás...»), quinta («Un hombre solo, una mujer...») y sexta («Entonces siempre acuérdate...»)— y del tercero —estrofa séptima («Nunca te entregues ni te apartes...»), octava («La vida es bella, ya verás...») y novena («Entonces siempre acuérdate...») de la pieza—.

## CLXXXI

### PALABRAS PARA JULIA

Eduardo Rollano

En *Cantares de nuestra generación*,<sup>588</sup> el músico, político y escritor bonaerense Eduardo Rollano presenta una selección de dieciséis temas que él considera representativos de su generación, la de los nacidos en los años 50. Junto a «Palabras para Julia», donde se acompaña de la guitarra, hallamos en el disco versiones de Favero, Víctor Jara, Georges Moustaki o Alberto Cortéz, entre otros. Su arreglo de la canción de Ibáñez parte de la primera versión. Son pocos los cambios introducidos en el texto: se repite dos veces el segundo y el cuarto estribillo, optándose siempre, salvo en la última reiteración («Por eso siempre acuérdate»), por la variante «Entonces siempre acuérdate»; y se sustituye el pronombre «Otros» por «Todos» al inicio de la séptima estrofa —la octava en la versión de Rollano— («*Todos* esperan que resistas»).

### PALABRAS PARA JULIA. VERSIONES NO EDITADAS EN DISCO

Hemos dejado para el final este pequeño conjunto de versiones no editadas en disco, pertenecientes a actuaciones en directo. Son numerosos los artistas que, aun no habiendo grabado la canción, la incluyen en sus respectivos repertorios. He aquí una muestra.

---

<sup>588</sup> Eduardo Rollano, *Cantares de nuestra generación*, autoedición, 2020.

## CLXXXII

### PALABRAS PARA JULIA Ramon Puigvert y Partidaris

Ramon Puigvert, acompañado del grupo Partidaris incluye una versión de «Palabras para Julia» entre su repertorio de canciones de cantautores catalanes.<sup>589</sup> Puigvert sigue el arreglo reducido de la versión registrada por Ibáñez en el Olympia, aunque modificando la penúltima estrofa, que es la de la primera versión («No sé decirte nada más...»), y el verso de inicio del último estribillo («Pero tú siempre acuérdate»), que aquí se repite. Solo un cambio más, y es la conjunción que Puigvert añade al principio del segundo verso de la quinta estrofa («y así tomados de uno en uno»).

## CLXXXIII

### PALABRAS PARA JULIA Sandra Savoia

La cantante de tango Sandra Savoia interpreta «Palabras para Julia» acompañada por el guitarrista Daniel Guillomía. La grabación está realizada durante un recital en Bahía Blanca, ciudad natal de la cantante.<sup>590</sup> Se sigue aquí el arreglo de la primera versión de Ibáñez, aunque introduciendo algunos cambios en el texto: en el sexto y séptimo verso de la canción, donde se añade primero la conjunción y después se sustituye «tal vez» por «quizás» («te sentirás perdida y sola, / *quizás* querrás no haber nacido»); en el primer verso de la cuarta y la décima estrofa, en el que también se introduce la conjunción («La vida es bella y ya verás»); y en el segundo verso de la sexta estrofa, donde se ha sustituido el pronombre de primera persona «yo» por el de segunda «te» («de lo que un día te escribí»). Salvo en la segunda repetición («Pero tú siempre acuérdate»), se mantiene siempre la variante «Entonces siempre acuérdate» para el primer verso del estribillo.

---

<sup>589</sup> Ramon Puigvert y Partidaris, «Palabras para Julia», vídeo de su concierto en Setmenat del 1 de julio de 2007, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=56yGSBRLMtI>> (1 de junio de 2020).

<sup>590</sup> Sandra Savoia, «Palabras para Julia», vídeo de su actuación en Bahía Blanca, 18 de abril de 2008, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FaaThUXqw3Q>> (1 de junio de 2020).

## CLXXXIV

### PALABRAS PARA JULIA Veneno, Muchachito y Peret

El cuarteto formado por Raimundo Amador, Kiko Veneno —ambos miembros del grupo Veneno—, Muchachito Bombo Infierno y Peret actúa en octubre de 2008 en el programa «No disparen al pianista», de TVE, en el que interpretan una versión de «Palabras para Julia» a ritmo de rumba flamenca.<sup>591</sup> La cantan Muchachito —que incluye la pieza en su repertorio de canciones en directo—, y Kiko Veneno, acompañados en algunos pasajes por Peret. En la canción, se reduce sustancialmente la letra: se parte de la versión de Ibáñez en el Olympia, aunque suprimiendo todo el segundo bloque —estrofas cuarta («La vida es bella, ya verás...»), quinta («Un hombre solo, una mujer...») y sexta («Entonces siempre acuérdate...»); con todo, el texto se circunscribe a las estrofas «Tú no puedes volver atrás...», «Te sentirás acorralada...», «Nunca te entregues ni te apartes...» y «La vida es bella, ya verás...», además de a los estribillos, que se repiten dos veces al inicio y cuatro al final, dos antes del solo de guitarra de Raimundo Amador y dos después, a modo de coda. La variante del primer verso es siempre idéntica en esta parte del poema («Pero tú siempre acuérdate»). Se añade además la conjunción a mitad del verso «La vida es bella y ya verás»; pero los cambios más importantes se producen en la estrofa justo anterior a esta: «Nunca te apartes *ni te alejes / de la orilla* del camino / nunca digas *no*, no puedo más, / aquí me quedo», en la que se ha sustituido el verbo «entregues» por «alejes», además de invertirse el orden de los elementos coordinados, se ha añadido el complemento «de la orilla», se ha repetido el adverbio de negación y se han suprimido tanto la forma adverbial «junto» («junto al camino nunca digas») como la conjunción del último verso («y aquí me quedo»).

---

<sup>591</sup> Veneno, Muchachito y Peret, «Palabras para Julia», vídeo de la actuación en el programa No disparen al pianista, de TVE, 9 de octubre de 2008. Disponible en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=A2KwISYLSzg>> (2 de junio de 2020).

## CLXXXV

### PALABRAS PARA JULIA

Antonia Contreras

La cantaora malagueña Antonia Contreras, acompañada en este caso por el guitarrista Chaparro de Málaga y por Rocío Santiago y José Lucena a las palmas, cierra su actuación en el ciclo «Los jueves flamencos» con una magnífica versión de «Palabras para Julia» por bulerías.<sup>592</sup> Se introducen aquí algunos cambios importantes en la letra. De un lado, se suprimen las dos estrofas que constituyen el estribillo secundario («La vida es bella, ya verás...») y se refuerza el principal («Entonces siempre acuérdate...»), repetido hasta tres veces, con diferentes variantes, en el cierre: en la primera repetición el verso de inicio es «Entonces siempre acuérdate», con el ayeo al final («pensando en ti, ay, pensando en ti»); en la segunda, se repite el mismo cierre pero la variante del primer verso cambia («Pero tú siempre acuérdate»); y finalmente, en la tercera y última reiteración no se suprime el verso final («como ahora pienso») y sí las repeticiones previas, adoptándose la forma original del poema («pensando en ti como ahora pienso»), con la variante al inicio en que se reitera el adverbio («Y siempre siempre acuérdate»). Se ha modificado, asimismo, el orden de algunas estrofas: de la cuarta (en este caso «Nunca te entregues ni te apartes...»), de la que se han suprimido las conjunciones del final («no puedo más y aquí me quedo / y aquí me quedo»); de la quinta («Otros esperan que resistas...»); y de las estrofas séptima («Un hombre solo, una mujer...»), en la que se ha añadido la conjunción del último verso («que no son nada»), y octava («No sé decirte nada más...»).

## CLXXXVI

### PALABRAS PARA JULIA

Antonio Ranki y Bebe

El dúo formado por el cantaor Antonio Rancapino «Ranki» y la cantante y actriz María Nieves Rebolledo, conocida artísticamente como Bebe, interpreta una excelente

---

<sup>592</sup> Antonia Contreras, «Palabras para Julia», vídeo de su actuación en el ciclo «Los jueves flamencos», marzo de 2009, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=QRK4zZQOuDM>> (1 de junio de 2020).



versión de «Palabras para Julia» en el estreno del documental de Juan Laguna *Princesa de África* (2008).<sup>593</sup> Los acompaña a la guitarra flamenca Jesuli del Puerto. Se sigue en este caso el arreglo registrado por Ibáñez en el Olympia, aunque repitiendo hasta tres veces al final el estribillo. Bebe canta la estrofa cuarta («La vida es bella, ya verás...»), la quinta («Un hombre solo, una mujer...») y la sexta («Entonces siempre acuérdate...»), mientras que el resto del poema lo interpreta Rancapino. Se introducen cambios en algunos fragmentos de la letra: en la voz masculina, al inicio, en verso 1, donde se añade el adverbio («Tú *ya* no puedes volver atrás»); en el segundo verso de la segunda estrofa, en el que se sustituye «perdida o sola» por «muy triste y sola»; en el ayeo que, como en el resto de estribillos, se introduce en el cierre estrófico («*¡ay!* como ahora pienso»); en la estrofa séptima («Nunca te entregues ni te apartes / *de la vereda, del camino,* / nunca digas *no,* no puedo más / y aquí me quedo»); al inicio de la estrofa octava, donde se añade la conjunción («La vida es bella *y* ya verás»); y en el último verso, que se repite («*¡ay!* como ahora pienso / *como ahora pienso*»); y en la voz femenina, en el tercer verso de la cuarta estrofa, en el que se añade la conjunción («tendrás amigos *y* tendrás amor»); en el primer verso del estribillo, donde es el adverbio el que se duplica («Entonces siempre siempre acuérdate»); y en la estrofa quinta («Un hombre solo, una mujer, / así *entonados* de uno en uno, / *no son,* son como polvo, *ya* no son nada, / *ya* no son nada»). Se constata, particularmente en este último ejemplo, ese efecto intensificador que, unido al juego rítmico y melódico, se promueve mediante las diferentes adiciones al texto.

## CLXXXVII

### PALABRAS PARA JULIA

Huylca

El sexteto leonés Huylca, especializado en música folklórica latinoamericana, interpreta «Palabras para Julia» durante su concierto «El canto y la palabra»,

---

<sup>593</sup> Ranki y Bebe, «Palabras para Julia», vídeo del estreno del documental de Juan Laguna *Princesa de África*, YouTube, 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=O-f0V8KwEEo>> (1 de junio de 2020).

celebrado el 8 de junio de 2009 en el Centro Municipal La Arena de Gijón.<sup>594</sup> El grupo está integrado por Lucía Alonso (voz y percusión), José A. Otero (dirección, cuerda, viento y voz), Javier García (cuerda), Jonás Martínez (cuerda, viento y voz), José Luis Feijoo (cuerda, viento y voz) y Tito Feijoo (percusión, cuerda y voz). El acompañamiento sincopado de la canción lo vemos también en muchas otras versiones latinoamericanas interpretadas a partir de patrones tradicionales. A nivel textual, el único cambio lo hallamos en el último verso de la séptima estrofa, en el que se ha sustituido el posesivo de tercera persona «sus» por el de segunda «tus» («que les ayude tu canción / entre *tus* canciones»).

### CLXXXVIII

#### PALABRAS PARA JULIA Rebekah Delgado

La cantante británica Rebekah Delgado, acompañada por Tom MacDonough al violín y por Sara Passmore a la hoja sonora, interpreta una versión de «Palabras para Julia» que sigue el texto de la presentada por Ibáñez en el Olympia parisino.<sup>595</sup> Únicamente se sustituye la conjunción «como» por la preposición «con» al inicio del tercer verso («*con* un aullido interminable») y se modifica el primer verso del segundo y tercer estribillo, manteniéndose en todas las repeticiones la misma variante («Pero tú siempre acuérdate»).

### CXXXIX

#### PALABRAS PARA JULIA Rolando Sartorio

El cantante bonaerense, líder de la banda de rock La Beriso, Rolando «Rolo»

---

<sup>594</sup> Huylca, «Palabras para Julia», vídeo de la actuación en el Centro Municipal La Arena de Gijón, 8 de junio de 2009, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RXkpPsa90CM>> (1 de junio de 2020).

<sup>595</sup> Rebekah Delgado, «Palabras para Julia», videoclip de la canción, 27 de abril de 2011, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=qzVR8dIWRVM>> (2 de junio de 2020).

Sartorio, interpreta «Palabras para Julia» acompañado de la guitarra.<sup>596</sup> Su versión sigue el texto de la registrada por Ibáñez en el Olympia. Son pocos los cambios introducidos en el texto: en el segundo verso de la segunda estrofa sustituye la conjunción disyuntiva por la copulativa («te sentirás perdida y sola»); y, al final de la estrofa séptima, repite la primera parte del último verso en lugar de la segunda («*no puedo más, no puedo más y aquí me quedo*»). Suprime además la alternancia en el primer verso de los estribillos («Entonces siempre acuérdate»).

---

<sup>596</sup> Rolando Sartorio, «Palabras para Julia», vídeo casero publicado el 12 de abril de 2016, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3-Uce8iDSXM>> (1 de junio de 2020).

## CONCLUSIONES



A modo de conclusión, creo que ha quedado suficientemente probado que la obra poética de José Agustín Goytisolo ha gozado de una amplia difusión a través de la música popular, y más particularmente de la canción de autor, una de las manifestaciones musicales contemporáneas que, a mi modo de ver, mejor reproduce los trazos del antiguo arte juglaresco. El estudio interdisciplinar que está en la base de mi propuesta metodológica nos ha permitido abordar el análisis del ritmo poético desde una perspectiva que desborda los límites impuestos por la lectura, negro sobre blanco, para acercarse a esa esencia pura y primigenia de la poesía que es el canto lírico. Si no existiera acaso un punto de encuentro, si el verso no hubiese nacido a la lumbre de un ritmo y de una melodía, constantemente sujeto a las leyes del sonido y el silencio, no habría lugar a tal analogía. Pero ambas son artes en el tiempo, y en perpetuo diálogo.

No ha sido mi objetivo ofrecer una interpretación minuciosa o un recorrido histórico de los estudios músico-literarios hasta la actualidad, ni reflexionar en términos epistemológicos sobre la naturaleza de la música o la poesía, aunque sí he trazado las líneas básicas del discurso interdisciplinar con respecto a la música vocal y a lo que supone la adaptación del texto poético a ese género híbrido. También se ha confeccionado, sobre la base del análisis estilístico, una propuesta de inserción de la música a los estudios relacionados con el ritmo poético. Mi objetivo ha sido en todo momento el poema en cuanto que confluencia de dos sistemas, uno musical y otro literario, que pese a su complementariedad utilizan lenguajes y recursos claramente diferenciados. No ocultaré mi desconfianza hacia cualquier tipo de metodización o sistematización de unas prácticas poético-musicales que, a mi juicio, no atienden más que a las reglas impuestas por la libertad artística. De ahí la importancia de tomar en consideración, por encima de todo, el texto poético, y utilizar la teoría solo como una herramienta de análisis y no como un fin en sí mismo. En este sentido, la propuesta taxonómica que se ofrece en la primera parte del trabajo tiene como único objetivo legitimar la pertinencia del estudio musicológico de la poesía y desarrollar la estrategia a partir de la cual se va a llevar a cabo el análisis del texto lírico.

La poética goytisoliana ha definido y delimitado el propósito de mi investigación, de modo que el diálogo entre la música y la poesía se ha abordado conforme al sentimiento estético y a la evolución literaria del poeta, profundamente imbricadas ambas con la secuencia temporal de los acontecimientos históricos. Este enfoque es el que justifica y fundamenta la segunda parte del trabajo, en la que se han estudiado las

relaciones de coexistencia y concomitancia entre la Generación de los 50 y el movimiento de la Nueva Canción en España, particularmente intensas durante la dictadura y los primeros años de la Transición. La nueva propuesta estética del compromiso que, a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, abanderan los poetas del Medio Siglo —asumiendo en parte, al menos de inicio, la herencia de la poesía social—, supone una aceptación casi unánime de los postulados sartrianos del *engagement*, empezando por el compromiso antifranquista. Pero además implica una renovación formal y del lenguaje: se tiende a una mayor sencillez expresiva y a un uso de lo coloquial que acerca el discurso lírico al narrativo y a un estilo conversacional. La de la Generación de los 50 es una poesía que sale a la calle, que habla en el lenguaje de su tiempo, y los cantautores no tardarán en descubrir en ella un aliento lírico afín a sus gustos e intereses.

La canción de autor y la poesía comprometida se imbrican en un proceso de perfecta simbiosis. La primera se sirve de un eficaz instrumento en el que se halla implícito el ritmo y la fuerza de la palabra, como es el poema. La segunda encuentra en la música la expresión de su propia esencia lírica y una atalaya desde donde dejarse oír con fuerza. La Nueva Canción viene a solucionar, en este sentido, uno de los principales problemas que, a mediados de los sesenta, sigue arrastrando la poesía del compromiso, como es el desajuste entre su pretensión mayoritaria y su escasa recepción. Son diversos los mecanismos que intervienen en esa compleja red de relaciones: la necesidad de compaginar el sentimiento mayoritario de la poesía con el compromiso ético y social, y el importante papel que juegan los medios de difusión masiva en este proceso de asimilación; la asunción por parte de la canción de autor de los nuevos temas de la poesía, máxime en un contexto de apertura, como es el de la Transición, en el que se está produciendo una paulatina modificación de los gustos, especialmente en el ámbito de la música popular; y, en este sentido, el influjo tanto de la *chanson* francesa como de los esquemas de la *Beat Generation* y de la cultura anglosajona en general, así como el intercambio artístico con Latinoamérica. El poema se beneficia del poder expansivo de la música, que tiende a reforzar la fuerza del mensaje poético. La estructura normalmente estrófica de las canciones favorece, asimismo, la memorización del texto, lo cual repercute sin duda en la divulgación de ese mensaje. El desplazamiento del paradigma de la poesía oral hacia los nuevos medios de transmisión sonora llegó a suscitar un debate en torno a cuál iba a ser el principal canal de difusión de la poesía en el futuro, si el oral o el escrito. De todo ello

se desprende una concepción unitaria de la poesía y el canto, entendidos ambos como una misma práctica que se sustancia por diferentes vías complementarias.

Se ha puesto de relieve el entronque entre la canción popular y cinco de los poetas de la Generación de Goytisolo (Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente), así como la solución de continuidad que, a partir de sus respectivas obras, se establece con la fecunda y variada genealogía de las poéticas orales en nuestras letras. Una breve incursión en el estudio de la divulgación de su poesía a través de la música y de sus distintos acercamientos personales al cuarto arte ya nos permite constatar la importancia del hecho musical en su obra, así como el destacado papel de la canción como elemento difusor de su poesía. Especial relevancia adquiere, en Caballero Bonald y en Valente, la relación con la canción de autor y el flamenco. En este sentido, se abre de cara a futuros estudios una línea de investigación centrada en el análisis del valiosísimo corpus letrístico–musical de estos dos autores, a partir precisamente de la consideración de que en la esencia de la obra poética se halla su propia expresión musical; y de que no es siempre fácil, por tanto, establecer los límites —si es que fuera necesario establecerlos— entre el texto poético y la letra, como ya apuntábamos en la «Introducción», al hilo de la polémica surgida a raíz del Nobel concedido a Bob Dylan.

Emblema de la canción popular en castellano —como Dylan lo es de la canción en lengua inglesa—, Paco Ibáñez marca el punto de inicio de la canción de autor en España. Alentados por su éxito en Francia, otros muchos cantautores empiezan a utilizar los textos de los poetas españoles e hispanoamericanos como base de su reivindicación artística. A través de los tres primeros discos de Ibáñez se constata su gradual acercamiento a la poesía de posguerra, primero a la poesía social y más tarde a la de los 50, a partir de los textos de Goytisolo, Gil de Biedma y Valente. Considero que la publicación de estos tres discos fue determinante para la configuración de un canon poético de la canción de autor en España. En el caso concreto de Goytisolo, el encuentro entre la música de Ibáñez y su poesía constituye, además, uno de esos grandes *momentums* en los que, sustrayéndose al tiempo, en un destello de perfección, el arte alcanza sus cotas más altas.

La difusión que, a través de la música, han tenido los textos escritos por los poetas del Medio Siglo ha sido desigual. Goytisolo, González y Valente están entre los poetas más cantados; y también Gil de Biedma, pese a su escasa producción,



cuenta con un significativo corpus de poesía musicalizada. La producción poética de Caballero Bonald y de Claudio Rodríguez no ha gozado, en cambio, de la misma fortuna; aunque el poeta jerezano lo suple con creces con su obra letrística. El que unos poetas, o unos textos concretos, hayan sido más musicados que otros se explica en parte por el componente oral de la poesía, que —y en ello coincido con Marcela Romano— nos permite establecer una primera distinción entre los poetas más próximos al venero popular y aquellos que, en cambio, se mueven en cotos más restringidos. No los autores, sino sus textos. Porque no todos los poemas contienen la misma música. Todos hablan con voz propia mediante una compleja malla de recursos basados en el sonido y el significado: «de poème — cette hésitation prolongée entre le son et le sens».<sup>597</sup>

En la obra de Ángel González, lo poético está profundamente relacionado con lo musical, tanto en el plano formal como temático, con más de una veintena de textos dedicados explícitamente a la música y otros muchos que contienen alusiones. El interés del poeta por la música, que se inicia en su más tierna infancia, lo lleva a ejercer como crítico musical y a tocar varios instrumentos a lo largo de su vida. Como el propio González deja escrito, su acercamiento a la palabra poética nace de ese primer y originario impulso. El que su poesía es una de las más musicales de su generación lo atestiguan las numerosas canciones que se han escrito a partir de sus textos, muchas de ellas formando parte de trabajos dedicados íntegramente a su obra. Las primeras datan de 1970 y llegan de la mano de Pedro Ávila, que incluye tres de los poemas de González en su primer álbum dedicado a los poetas españoles: «Capital de provincia», «Alga quisiera ser» y «Donde pongo la vida». Estos van a ser tres de los poemas más cantados del ovetense. La influencia de Ibáñez en el cantautor tangerino se deja ver en la elección de los poetas que forman parte del disco: Rafael Alberti, Miguel Hernández, Blas de Otero y, como único representante de la Generación de los 50, en los setenta ya consagrada, Ángel González. Su relación personal con Ávila, que da a lugar a un nuevo trabajo discográfico en 1987 (*Acariciado mundo*), es sin duda una de las más fructíferas en torno a su obra. La mayor difusión de su poesía llega, sin embargo, con el nuevo milenio, y tiene su punto álgido en 2003, momento en el que González emprende una exitosa gira con el cantautor Pedro Guerra, de resultas de la cual aparece publicado el libro CD *La*

---

<sup>597</sup> Paul Valéry, *Œuvres, II*, J. Hytier (ed.), Paris, Gallimard, 1960, p. 637.

*palabra en el aire*, reeditado en 2018 en conmemoración del décimo aniversario de la muerte del poeta.

Se han destacado, en el terreno de la lírica clásica, los trabajos publicados por el tenor asturiano Joaquín Pixán, *Voz que soledad sonando (Música para la poesía de Ángel González)* (2004) y *Cinco versiones musicales para tres poemas inéditos de Ángel González* (2008): ambos forman parte de un proyecto colectivo en el que se convoca a un grupo de notables compositores e intérpretes para ponerle música a un importante conjunto de textos (hasta dieciocho poemas, en el primer caso, y cinco versiones de la trilogía conocida como «La liga verde», en el segundo). También los álbumes monográficos de la cantante Luisa Pérez (*Calambur. Luisa canta a Ángel González*, 2000) y del cantautor y productor Paco Ortega (*El éxito de todos mis fracasos*, 2009), o los poemas musicalizados por Miguel Poveda, Ana Belén, o Miguel Ríos. La tendencia creciente, especialmente acusada en las dos últimas décadas, a musicar la poesía de González se hace extensible a los demás poetas de su generación, empezando por Goytisolo. Se demuestra, por lo tanto, que el declive de la canción de autor en España, que según todos los estudiosos empieza con el final de la Transición, no redundará en una menor difusión cantada del texto poético; por el contrario, lo que se produce es una progresiva diseminación de la poesía hacia terrenos musicales hasta entonces menos fértiles.

La estima que el poeta jerezano José Manuel Caballero Bonald siente y ha sentido siempre por el flamenco y por la canción de autor se refleja no solo en su obra poética, sino también en su trayectoria profesional y artística, donde la música ha jugado un papel esencial. Como productor musical, edita y promueve algunos de los trabajos más destacados en el ámbito de la Nueva Canción durante los setenta en España (Aute, María del Mar Bonet, Ibáñez, Isaac, el Cuarteto Cedrón, Los Juglares, o el histórico *Forgesound*) e impulsa la publicación de más de una treintena de discos de flamenco (Manuel Gerena, Diego Clavel, Manuel Soto, entre muchos otros, sin olvidar su *Archivo del Cante Flamenco*, una antología de setenta y siete composiciones recopiladas, grabadora en mano, por el propio poeta). En su faceta como flamencólogo, ha publicado numerosos ensayos: *El baile andaluz* (1957), *Cádiz, Jerez y los Puertos* (1963), *Luces y sombras del flamenco* (1975), el «Prólogo» a *Memoria del Flamenco* (1979), de Félix Grande, y a *El Cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, de Pierre Lefranc, o «Copla flamenca: fuentes cultas y populares», entre otros. Y aunque su poesía no es de las más

musicalizadas, como letrista ha colaborado con un sinfín de músicos e intérpretes, siendo esta, como ya se ha señalado, una de las vertientes más interesantes y menos estudiadas de su obra.

En la poesía de Jaime Gil de Biedma vemos cómo se deja sentir con fuerza la devoción del poeta por esa «rosa de lo sórdido» que es la *chanson*: teniendo en cuenta que solo escribió cerca de un centenar de poemas, son numerosas las alusiones directas, tanto en los títulos como en las recurrencias textuales. En cuanto a su relación con los músicos, especialmente significativos fueron, nos parece, los primeros contactos entre Gil de Biedma y Luis Eduardo Aute, así como el acercamiento del poeta a la cantante Pepa Flores «Marisol» —todo un fenómeno mediático en la España de la Transición— para que le pusiera voz a sus versos: además de significar un reconocimiento implícito de la musicalidad de su poesía, se convierte en una tentativa —frustrada— de paliar, o cuando menos atenuar, el escaso interés que hasta entonces (1984) habían despertado sus textos entre los cantautores, máxime teniendo en cuenta las mayores expectativas de difusión del poema cantado. El propio Aute le había puesto música al poema «Mañana de ayer, de hoy», y Rosa León lo había cantado en su álbum *Al alba* (1975), junto a «La palabra más tuya», de Caballero Bonald.

No será hasta más de una década después que Enrique Alirangues registre su «Niña Isabel», basada en el poema de *Moralidades* «A una dama joven, separada». Otro de los textos inicialmente musicado por Aute, «T'introduire Dans mon histoire...» —con el título «La vida a veces»—, será posteriormente interpretado por las voces de María Dolores Pradera y José Carreras, Nuria Walls, Goliardos, y Alejandro Martínez, en el que es hasta ahora el trabajo más completo realizado sobre la obra del poeta catalán. También han acudido a la poesía de Gil de Biedma el cantante Loquillo, el dúo formado por Sílvia Comes y Lúdia Pujol, el cantautor Joan Isaac, el cantante y político andaluz Enrique Moratalla, Esteban Valdivieso, Emilio Batallán y el cantaor Miguel Poveda; además de Judit Farrés, Walter García y Joan Manuel Serrat, que fueron los encargados de la banda sonora del montaje de Joan Ollé *Las personas del verbo contra Jaime Gil de Biedma*, cuyas funciones se representaron en el Teatre Lliure de Barcelona entre los días 3 y 28 de mayo de 2017: entre las canciones del espectáculo, una magnífica musicalización de Serrat sobre el poema «No volveré a ser joven».

Buena parte de la poesía de Claudio Rodríguez bebe de la magia de las canciones

infantiles y de la música popular. Sin embargo, tanto la singular hondura de su mensaje poético como el pulso rítmico de su verso han mantenido su obra apartada de los cantos melodiosos. En efecto, no ha sido mucha su difusión a través de la música. Tendrán que pasar más de veinte años desde la primera musicalización de uno de sus textos, la del poema «Gestos», publicada en el álbum *Agua subterránea* (1978) de José Luis Zorro, para que sus versos vuelvan a cantarse. Su poesía la recupera para la canción el músico y especialista en su obra Luis Ramos de la Torre, quien publica en 2001 *La canción que cantábamos juntos*, donde incluye una musicalización del poema «Alto jornal», y, seis años más tarde, en 2007, *El aire de lo sencillo*, un disco de trece canciones, todas ellas sobre textos del poeta zamorano. También han presentado piezas basadas en sus textos el cantautor Ismael Serrano, el grupo extremeño Manantial Folk o el músico Joaquín Lera.

El último poeta en el que me he detenido es José Ángel Valente. La compleja naturaleza genérica de su obra, esa imbricación entre los códigos musicales, filosóficos, pictóricos y poéticos define sin duda el carácter poliédrico de su concepción artística. Este fenómeno de asimilación se constata en un buen número de poemas suyos. Por lo que respecta a la poesía musicada, su hondo lirismo ha entrado en contacto tanto con la canción de autor y el flamenco como con la lírica clásica. Siguen la estela de Ibáñez —que recordemos que incluye en su tercer álbum la «Nana de la mora», junto a los tres poemas de Goytisolo— Pablo Guerrero, José Pérez, María José Hernández, Sensi Falán, Emiliano Valdeolivas, José Luis Zorro, Javier Alcibar, o Soleá Morente, especialmente en los setenta y en la década de 2000, constatándose un desplazamiento de su poesía, en los ochenta y en los noventa, hacia las esferas clásica y flamenca.

En la década de 1980, Valente empieza a compaginar sus estancias en Ginebra y París con las de su nueva residencia en Almería, donde se inicia su relación con la Peña El Taranto y con el mundo del flamenco. De esa relación nacen sus «9 cantares», una colección de nueve piezas escritas en diferentes palos flamencos para ser cantadas. Especialmente fructífera será también la relación de Valente con el compositor Mauricio Sotelo, quien encargará al poeta la confección del libreto para una obra suya centrada en la figura de Giordano Bruno. Este es, a día de hoy, uno de los proyectos inacabados de Sotelo. Sí se materializarán, en cambio, numerosas piezas cuyas compuestas sobre los textos del auriense: «Memoriae. Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente», una obra de doce minutos para violoncelo

y contrabajo; «Expulsión de la bestia triunfante», estrenada en Sevilla en 1996 por el cantaor Enrique Morente, acompañado del Arditti Quartet y del contrabajista Stefano Scodanibbio; «Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente», una pieza de dieciocho minutos para orquesta (interpretada por la Orquesta Sinfónica de la RTVE, bajo la dirección de Antoni Ros-Marbá) y cantaor (Arcángel) compuesta a partir del poema «Elegía: fragmento», de *Fragmentos de un libro futuro*; además de las musicalizaciones de los textos «Nadie», «Épitafo», «In pace» y «Posesión del ángel». Carmen Linares, Manuel Lorente y Sonia Miranda —que presenta varios de los homenajes que se organizan en memoria al poeta, entre ellos el titulado «9 cantares»— son algunos otros de los artistas que, desde la órbita del flamenco, hacen suya la palabra poética de Valente.

También se inicia en los ochenta el primer acercamiento del canto lírico a la poética valentina. Jesús Torres escribe una pieza para voz y piano a partir del poema «Esa imagen de ti», Delfi Colomé compone «Breve son», cuatro canciones sobre cuatro textos de este emblemático poemario, y, en el campo de la música de cámara, Santiago Lanchares escribe, sobre dos poemas de Valente, «Cerámica con figuras» y «Vav». Más recientemente, musicalizan también la poesía del autor gallego los compositores Eduardo Lorenzo, con una pieza compuesta a partir del poema «Canción para franquear la sombra»; Agustí Charles, con su obra «Cants (libro II). Imágenes y sueños», escrita sobre cuatro poemas de Valente («Sobre un cuadro de Luis Fernández», «Lugar de destrucción», «Mimesis» y «Al caer la tarde»); Francisco Luque, con un ciclo de seis piezas que el compositor estrena entre 1993 y 2003 («Al dios del lugar», «Nadie», «Gemido», «Sonderaktion, 1943», «Cantar» y «Espacio»); y, finalmente, Juanjo Talavera, con su obra «Canciones lunares para paseantes ingravidos», una composición escrita a partir de los poemas «Como el oscuro pez del fondo», «Tres devoraciones», «Petit testament» y «Aniversario».

Los dos primeros capítulos no han sido sino un marco introductorio para el posterior estudio de la relación entre la música y la palabra poética en la obra de José Agustín Goytisolo, objeto central de esta tesis doctoral. Por lo que respecta al análisis de la referencialidad musical en su poesía, se ha podido constatar que se trata de un terreno significativo y fecundo. Al margen de las alusiones que se hallan en los títulos de sus dos «cancioneros» —el primero publicado en forma de sección, «Canciones olvidadas», y el segundo en forma de libro, la antología *Palabras para Julia y otras canciones*—, existen unos 160 poemas que contienen algún tipo de alusión

relacionada con la música. La mayor parte beben del venero popular o de la tradición, y se circunscriben al campo semántico del «canto», en un sentido machadiano. En la poesía de corte popularista, no faltan las referencias intertextuales al cancionero o el uso de letrillas como motivo inspirador del poema. En este sentido, se ha incidido en el origen experiencial y no libresco de las primeras relaciones del poeta con la lírica y el folclore, así como en la temprana adopción de esos modelos tradicionales como un símbolo de renovación poética. La tendencia culturalista (alusiones a sinfonías, óperas, conciertos o canciones, intérpretes y compositores, o poemas de temática estrictamente musical) es, en cambio, prácticamente inexistente.

Desde la perspectiva de la investigación temática, se ha podido constatar cómo Goytisolo parte de una concepción vitalista del canto, interpretada aquí como la manifestación de un impulso liberador: puede ser una voz que se destaca entre las otras voces, una exhortación a la resistencia, la música que rodea a los dos amantes, el lenguaje natural de las aves o el arroyo; y es, en primera instancia, el propio acto poético. En la base de esta concepción se hallan también, efectivamente, las claves interpretativas de la música en dos de los ejes vertebradores de la poética goytisoliana, como son la elegía y la sátira. En el poema satírico, especialmente por lo que respecta a *Salmos al viento*, el canto que oímos es un canto deshumanizado y que tiende a las fórmulas encorsetadas y casi siempre ridículas de la convención. La máxima intención irónica se alcanza mediante procedimientos como la reiteración, el contraste semántico o la gradación. En el poema elegíaco, en *El Retorno* y en *Final de un adiós*, lo que oímos en cambio es la «canción del silencio». En los textos que Goytisolo le dedica a Julia Gay, se interrumpe la jubilosa expresión del canto, entendido como una puerta que el poeta abre a la infancia y al recuerdo materno.

La musicalización de la atmósfera poética mediante la referencia explícita a un compositor u obra es, en efecto, escasísima (Albinoni, Arnold Schönberg), y siempre aparece asociada a la evocación de un ambiente nocturno e insinuantemente velado. Mucho más profusas son las alusiones a las músicas y ritmos latinoamericanos, por los que el poeta sentía una especial predilección: se han reseguído las fuentes populares en «Como tango» y se ha constatado la influencia que, en textos como este o como «Bolero para Jaime Gil de Biedma», ejerce la forma musical sobre la composición métrica del poema (ambos poemas están escritos en heptasílabos, un metro característico de muchas letras de bolero conocidas y también de la de algunos tangos). Los ritmos populares de América, especialmente los provenientes de Cuba,

tan anejos al baile, se traducen en una serie de referencias relacionadas con la celebración y la camaradería: la danza se convierte en una manifestación de júbilo y la música se materializa en los instrumentos que la generan (tambores, saxos, guitarras, trompetas, un órgano solitario...). Uno de los textos más representativos en este sentido, y no solo a nivel temático, sino también formal, es «El show»: el poeta parece remedar en el poema el ritmo sincopado del contrabajo a partir de la estructura entrecortada de los segundos endecasílabos de cada pareado. La canción que compone Ibáñez refleja perfectamente esta concepción cíclica del texto poético.

Se han estudiado también los poemas que integran la que es sin duda la antología más musical de Goytisolo, *Palabras para Julia y otras canciones* (1980). En la sección III: «Canciones olvidadas» de *Del tiempo y del olvido* (1978), el poeta anticipa lo que va a ser el libro, dedicado a Paco Ibáñez. Allí va a reunir los que considera sus textos más cercanos a la canción, entendida esta no a la manera culta sino según la idea popular del canto. Entre los cuarenta poemas del libro, unos pocos ya habían sido musicalizados antes de 1980 («La berceuse de Julia», «Mala cabeza», «Historia conocida», «Sépalos usted», «Soldado sí» y «Qué linda es Pepa»). En los demás casos, su inclusión se puede justificar por razones de diversa índole: una de ellas, la que mejor refleja la faceta popularista del autor, está relacionada, como ya hemos apuntado antes, con la recreación de canciones o fragmentos sacados del folclore popular. En este sentido, se ha llevado a cabo un rastreo de las fuentes populares —en algunos casos a partir de los datos ya aportados por otros estudiosos— y un minucioso análisis de los recursos que en cada texto ha manejado el poeta.

Hay otro conjunto de textos («Nocturno de Ávila», «Liliana», «A una mujer con cara de cabra», «Arma de dos filos», «Con nosotros», «Como la piel de un fruto», «Yo quise», «El canto rodado», «Lola club», «Soledad», «Encuentro», «Bolero», «Siete años», «Así», «Nadie está solo», «La palabra», «Adiós», «Falta muy poco tiempo», «Secreto», «Aquellas palabras») en los que el remedo de la tradición se ciñe exclusivamente al ámbito formal: en el uso de metros cortos y de estructuras estróficas típicas de la lírica popular; en el empleo del ritmo quebrado, que Goytisolo aprende de Blas de Otero; en el aprovechamiento de los recursos fónicos (rima, aliteraciones, paronomasias...) y rítmicos del poema. Sin embargo, no todas las composiciones beben del venero tradicional: en «Barbara» —la única de las «Canciones olvidadas» que desaparece de *Palabras para Julia y otras canciones*— y en «Abril en Portugal» el autor se inspira en la canción popular contemporánea. El

último de estos dos textos está ya a medio camino de las composiciones más narrativas del poemario, algunas de ellas escritas en endecasílabos («Completamente libre» y «De noche a solas») y otras en una combinación de versos de arte mayor («Non non» y «Ella dio su voto a Nixon»). La inclusión de este pequeño grupo de poemas entre las canciones de la antología debe entenderse desde el punto de vista de la variación, y apunta hacia una dirección —novedosa, a mi entender— en la que la poesía de tono narrativo o coloquial, que es uno de los sellos de identidad de la poesía de los 50, máxime de Goytisolo, pasa a concebirse como parte indispensable de la producción lírica del poeta. Las musicalizaciones que de estos dos textos posteriormente se han realizado justifican sobradamente su inserción en la antología.

La consolidación de José Agustín Goytisolo como uno de los poetas más destacados de su promoción se produce prácticamente en paralelo a la de Paco Ibáñez en el mundo de la música. Si el uno define en sus tres primeros libros el despliegue de la nueva poesía española, el otro hace lo propio en el terreno de la canción de autor. Ambos encuentran en la palabra poética un arma defensiva contra las corrosiones del mundo que les ha tocado vivir. La combativa toma de conciencia hacia la que el poeta orienta a cada paso sus versos es sin duda uno de los factores determinantes de ese diálogo que, ininterrumpo en el tiempo, se ha producido entre su poesía y el lenguaje musical. El otro es la musicalidad y la expresividad del conjunto de su producción lírica. En esta parcela de su obra, el lenguaje poético se acerca al de los cantautores: es sencillo y directo, y se aparta de cualquier tipo de retoricismo —que en un contexto oral, como es el de la canción, tienden a dificultar la comprensión del mensaje—, pero sin renunciar a la ambivalencia, a los códigos implícitos que le son comunes al lenguaje poético y que obligan a la escucha atenta y al reconocimiento de ciertas claves interpretativas compartidas con el lector —o el oyente—; su poesía tiene, además, un fuerte componente didáctico y crítico.

La inclusión de una de las «Canciones olvidadas» en el polémico *Canti della nuova resistenza spagnola, 1939–1961* (Einaudi, 1962) constata esa apuesta del poeta por la poesía comprometida. «Soldado sí», poema que en el Cancionero aparece publicado con el título «Canción de paz» —y como texto anónimo, para preservar la identidad de su autor—, se convertirá muy pronto en uno de los himnos de la lucha contra el Régimen. La versión que de esta misma canción publica algunos años después Francisco Curto propiciará además que, por error, el texto se siga considerando, en versiones posteriores, como una más de las canciones del repertorio



tradicional español. Se cumple así uno de los deseos expresos del poeta. Las dudas que, en este sentido, surgen en torno a la veracidad de la nota introductoria a la primera edición (en la que el autor indica que la composición es una versión de una antigua canción que cantaba su abuela materna) son más que justificadas, puesto que se podría tratar de un intento de afianzar la afiliación del poema a ese modelo preexistente que lo relaciona con la tradición popular.

Después de la publicación del poema «La noticia», dedicado al líder revolucionario Ernesto «Che» Guevara, en la prestigiosa revista cubana *Casa de las Américas* (en el número de noviembre de 1968–febrero de 1969), la participación de José Agustín Goytisolo en el cortometraje de Javier Aguirre *Che che che* (1971) no hace sino confirmar el compromiso que, a principios de la década de los setenta, el poeta sigue manteniendo con el espíritu de la Revolución Cubana. Tanto «Sépalos usted», interpretado en la película de Aguirre por Patxi Andión, como «Deja la flor», la composición que canta Massiel en el film de Angelino Fons *Cantando a la vida* (1968), son textos escritos ex profeso para ser musicados. Goytisolo colabora además como guionista, junto a Salvador Clotas, en *Esquizo* (1970). La película, dirigida por el equipo de trabajo del Taller de Arquitectura de Bofill, participa, como el cortometraje de Aguirre, del auge del cine experimental de finales de los sesenta. Se constata, en este sentido, el equilibrio que el poeta mantiene entre tradición y modernidad.

Como se ha podido ver, el encuentro entre la poesía de José Agustín Goytisolo y la música de Paco Ibáñez marca un antes y un después en la carrera profesional de ambos artistas. La popularidad que en muy poco tiempo alcanza el poema «Palabras para Julia» en la voz de Ibáñez no tiene precedentes, y el propio Goytisolo reconocerá años más tarde que la venta de sus libros de poesía se dispara a partir de entonces. Las ochenta y cuatro versiones publicadas de esta canción, en una pluralidad de estilos musicales (flamenco, jazz, rock, canción de autor, pop, o lírica, entre otros), todas ellas con la música del cantautor valenciano, evidencian la trascendencia de la pieza en el contexto de la canción popular contemporánea. Seis de las doce canciones compuestas por Ibáñez sobre la obra de Goytisolo pertenecen a la primera etapa del cantautor: «Érase una vez», «Por mi mala cabeza», «Me lo decía mi abuelito», «Palabras para Julia», «Historia conocida» y «Que linda es Pepa» (inérita). Se confirma la gran difusión que dos de ellas, «Palabras para Julia» y «Érase una vez», han tenido en Latinoamérica, donde comparten espacio con los repertorios

tradicionales, o han pasado directamente a formar parte del acervo popular. A esta lista inicial de canciones cabría añadir «La berceuse de Julia», poema reescrito en 1971 y dedicado a Alicia Ibáñez, la hija del cantautor, con el título «Nana para Alicia». De esta versión, solo se conserva una carta manuscrita del poeta, enviada desde París —donde se encuentra colaborando con Ibáñez en la traducción al castellano de las canciones de Brassens— y dirigida a su hija Julia, donde explica que el cantautor está poniéndole otra música al poema, porque «dice que la que tenía no era de nana». Las restantes seis canciones («A ti te ocurre algo», «El aire de los chopos», «El show», «Nana de la adúltera», «No sirves para nada» y «Yo amaba aquella casa») aparecen publicadas en el álbum de homenaje a Goytisolo: *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo* (2002).

El estreno de «La voz y la palabra» constituye otro de los momentos álgidos de la relación entre ambos artistas. En 1993, Ibáñez recupera el tipo de representación que, dos años antes, había llevado a las tablas con Alberti, un espectáculo, inspirado en los antiguos trovadores y juglares medievales, en el que, esta vez junto a Goytisolo, se alterna la lectura de versos con las canciones. A lo largo de casi tres años, el espectáculo gira, con un notable éxito de público, por salas y teatros de España, Francia y América. Entre los veinte poemas de *José Agustín Goytisolo. La voz y la palabra* (1994) —veinte textos recitados por el propio poeta—, se hallan los dos que Goytisolo escribe para el espectáculo y no publicados nunca en libro, «La voz y la palabra» y «En tiempos de ignominia», donde se deja en claro el espíritu rebelde y reivindicativo de la propuesta escénica.

Con su primer álbum, *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo* (1994), Goliardos da fe pública de la relación de amistad entablada catorce años antes entre Goytisolo y Ramón García Mateos (poeta, miembro del grupo Goliardos, y con el tiempo uno de los principales especialistas en la obra del barcelonés). En el trabajo del grupo, el primero dedicado íntegramente a la poesía del barcelonés, se percibe una predilección por las composiciones que entroncan con la lírica popular. Me parecen de especial interés tres de las musicalizaciones de *Los pasos del cazador* («Muchacha, dame posada», «El pájaro bobo» y «La Chana»), en las que se ha podido analizar cómo el verso recupera algunos de sus viejos ropajes mediante la fusión de diversas variantes folclóricas. Este proceso de reescritura nos ha permitido conocer más de cerca el engranaje, tanto temático como formal, que se activa en el poema culto con respecto a su fuente.

Los diversos homenajes musicales que se han rendido póstumamente al poeta, tanto el de Paco Ibáñez como los de Salvador Jiménez, Carles Margarit, Tasio Miranda y Cangrejos, han sido puerta de entrada privilegiada al estudio estilístico de un corpus muy significativo de canciones. Todos ellos constituyen trabajos unitarios en torno a la obra del poeta barcelonés. Las restantes piezas analizadas, aproximaciones más parciales o acotadas a un solo texto, distribuidas aquí en tres grandes bloques cronológicos (uno que ha atendido a las canciones compuestas durante los años setenta, coincidiendo con el final de la dictadura y el principio de la Transición; un segundo bloque que está centrado en las piezas publicadas durante los noventa, en un momento de intenso auge poético y musical; y finalmente, un tercer bloque que se ocupa de las composiciones musicalizadas durante los últimos veinte años), nos muestran un amplio abanico de lecturas. En definitiva, con el análisis estilístico de este conjunto de piezas —ciento ochenta y nueve canciones compuestas sobre setenta y seis poemas—, creo haber podido mostrar la pertinencia de una plena integración de la poesía musicalizada en el discurso de las artes literarias.

## CONCLUSION



By way of conclusion, I believe that it has been sufficiently proven that the poetic work of José Agustín Goytisolo has enjoyed a wide diffusion through popular music, and more particularly songwriting, one of the contemporary musical manifestations that, my way of seeing, better reproduces the traces of the old minstrel art. The interdisciplinary study that is at the base of my methodological proposal has allowed us to approach the analysis of poetic rhythm from a perspective that goes beyond the limits imposed by reading, black on white, to get closer to that pure and primal essence of poetry that is lyrical singing. If there were not perhaps a meeting point, if the verse had not been born at the light of a rhythm and a melody, constantly subject to the laws of sound and silence, there would be no place for such an analogy. But both are arts in time, and in perpetual dialogue.

It has not been my objective to offer a meticulous interpretation or a historical overview of musician-literary studies up to the present time, nor to reflect in epistemological terms on the nature of music or poetry, although I have drawn the basic lines of interdisciplinary discourse regarding vocal music and what the adaptation of the poetic text to this hybrid genre implies. On the basis of stylistic analysis, a proposal for the insertion of music into studies related to poetic rhythm has also been drawn up. My objective has always been the poem as a confluence of two systems, one musical and the other literary, which, despite their complementarity, use clearly differentiated languages and resources. I will not hide my distrust towards any type of methodization or systematization of some poetic-musical practices that, in my opinion, do not attend more than the rules imposed by artistic freedom. Hence the importance of taking into consideration, above all else, the poetic text, and using theory only as a tool of analysis and not as an end in itself. In this sense, the taxonomic proposal that is offered in the first part of the work has the sole objective of legitimizing the relevance of the musicological study of poetry and developing the strategy from which the analysis of the lyrical text will be carried out.

Goytisolian poetics has defined and delimited the purpose of my research, so that the dialogue between music and poetry has been approached according to the aesthetic sentiment and the literary evolution of the poet, both deeply intertwined with the temporal sequence of historical events. This approach is the one that justifies and bases the second part of the work, in which the relations of coexistence and concomitance between the Generación de los 50 and the Nueva Canción movement in Spain have been studied, these being particularly intense during the dictatorship and

the first years of the Transición. The new aesthetic proposal of commitment that, at the end of the fifties and the beginning of the sixties, was championed by the poets of the Medio Siglo —assuming in part, at least initially, the inheritance of social poetry— supposes an almost unanimous acceptance of the Sartrean postulates of engagement, starting with the anti-Franco commitment. But it also implies a form and language renewal: there is a trend towards greater expressive simplicity and a use of the colloquial word that brings the lyrical discourse closer to the narrative and to a conversational style. That of the Generación de los 50 is a poetry that goes out onto the streets, that speaks in the language of its time, and the singer-songwriters will soon discover in it a lyrical breath akin to their tastes and interests.

The singer-songwriter song and the committed poetry are intertwined in a process of perfect symbiosis. The first uses an effective instrument in which the rhythm and force of the word are implicit, such as the poem. The second finds in music the expression of its own lyrical essence and a vantage point from which to be heard with force. The Nueva Canción comes to solve, in this sense, one of the main problems that, in the mid-sixties, the poetry of commitment continues to drag, such as the mismatch between its majority claim and its poor reception. There are several mechanisms that intervene in this complex network of relationships: the need to reconcile the majority sentiment of poetry with ethical and social commitment, and the important role played by the mass media in this assimilation process; the assumption by the songwriter of the new themes of poetry, especially in an open context, such as that of the Transición, in which a gradual modification of tastes is taking place, especially in the field of popular music; and, in this sense, the influence of both the French *chanson* and the schemes of the Beat Generation and Anglo-Saxon culture in general, as well as the artistic exchange with Latin America. The poem benefits from the expansive power of the music, which tends to reinforce the force of the poetic message. The normally-verse structure of the songs also favors the memorization of the text, which undoubtedly has an impact on the dissemination of that message. The displacement of the paradigm of oral poetry towards the new means of sound transmission came to provoke a debate about which would be the main channel of dissemination of poetry in the future, whether oral or written. From all this, a unitary conception of poetry and song emerges, both understood as the same practice that is substantiated by different complementary routes.

The connection between popular song and five of the Goytisoló Generation poets (Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez and José Ángel Valente) has been highlighted, as well as the solution of continuity that, based on their respective works, is established with the fruitful and varied genealogy of oral poetics in the Spanish literature. A brief foray into the study of the dissemination of their poetry through music and their different personal approaches to the fourth art already allows us to verify the importance of the musical fact in their work, as well as the prominent role of the song as an element for the diffusing of their poetry. The relationship with the singer-songwriter song and flamenco acquires special relevance in Caballero Bonald and Valente. In this sense, a line of research focused on the analysis of the most valuable lyric-musical corpus of these two authors is opened for future studies, from precisely the consideration that in the essence of the poetic work its own musical expression is contained; and that it is not always easy, therefore, to establish the limits —if it is necessary to establish them— between the poetic text and the lyrics, as we already pointed out in the ‘Introducción’, in line with the controversy that arose as a result of fact that Bob Dylan was awarded the Nobel Prize.

Emblem of the popular song in Spanish —as Dylan is of the song in English—, Paco Ibáñez marks the starting point of the singer-songwriter song in Spain. Encouraged by their success in France, many other singer-songwriters began to use the texts of Spanish and Latin American poets as the basis for their artistic vindication. Through the first three albums of Ibáñez, his gradual approach to postwar poetry is confirmed, first to social poetry and later to that of the 50s, based on the texts of Goytisoló, Gil de Biedma and Valente. I believe that the publication of these three albums was decisive for the configuration of a poetic canon of songwriting in Spain. In the specific case of Goytisoló, the encounter between Ibáñez's music and his poetry also constitutes one of those great *momentums* in which, subtracting from time, in a flash of perfection, art reaches its highest levels.

The diffusion that, through music, the texts written by the poets of the Medio Siglo have had, has been uneven. Goytisoló, González and Valente are among the most sung poets; and also Gil de Biedma, despite his limited production, has a significant corpus of musicalized poetry. The poetic production of Caballero Bonald and Claudio Rodríguez has not, however, enjoyed the same fortune; although the poet from Jerez more than makes up for it with his lyric work. The fact that some poets, or



some specific texts, have been more musical than others is partly explained by the oral component of poetry, which —and in this I agree with Marcela Romano— allows us to establish a first distinction between the poets closest to the popular source and those that, on the other hand, move in more restricted areas. Not the authors, but their texts. Because not all poems contain the same music. They all speak with their own voice through a complex mesh of resources based on sound and meaning: ‘le poème —cette hésitation prolongée entre le son et le sens’.<sup>598</sup>

In Ángel González's work, the poetic is deeply related to the musical, both formally and thematically, with more than twenty texts explicitly dedicated to music and many others that contain allusions. The poet's interest in music, which began in his earliest childhood, led him to work as a music critic and to play various instruments throughout his life. As González himself leaves written, his approach to the poetic word is born from that first and original impulse. The fact that his poetry is one of the most musical of his generation is attested by the numerous songs that have been written from his texts, many of them forming part of works devoted entirely to his work. The first songs date from 1970 and come from the hand of Pedro Ávila, who includes three of González's poems in his first album dedicated to Spanish poets: ‘Capital de Provincia’, ‘Alga queriera ser’ and ‘Donde pongo la vida’. These are going to be three of the most sung poems of the poet from Oviedo. Ibáñez's influence on the aforementioned singer-songwriter can be seen in the choice of the poets that are part of the album: Rafael Alberti, Miguel Hernández, Blas de Otero and, as the only representative of the Generación de los 50, already consecrated in the seventies, Ángel González. His personal relationship with Ávila, which gave rise to a new album in 1987 (*Acariciado mundo*), is undoubtedly one of the most fruitful around his work. The greatest diffusion of his poetry, however, came with the new millennium, and reached its peak in 2003, at which point González embarked on a successful tour with singer-songwriter Pedro Guerra, as a result of which the book-CD *La palabra en el aire* was released, and reissued in 2018 in commemoration of the 10th anniversary of the poet's death.

In the field of classical lyric, the works published by the Asturian tenor Joaquín Pixán, *Voz que soledad sonando (Música para la poesía de Ángel González)* (2004) and *Cinco versiones musicales para tres poemas inéditos de Ángel González* (2008):

---

<sup>598</sup> Paul Valéry, *Œuvres, II*, J. Hytier (ed.), Paris, Gallimard, 1960, p. 637.

both are part of a collective project in which a group of notable composers and interpreters are summoned to add music to an important set of texts (up to eighteen poems, in the first case, and five versions of the trilogy known as 'La Liga Verde', in the second). Also the monographic albums of the singer Luisa Pérez (*Calambur. Luisa canta a Ángel González*, 2000) and the singer-songwriter and producer Paco Ortega (*El éxito de todos mis fracasos*, 2009), or the poems set to music by Miguel Poveda, Ana Belén, or Miguel Ríos. The growing tendency, especially pronounced in the last two decades, to musicalize González's poetry extends to the other poets of his generation, starting with Goytisolo. It is shown, therefore, that the decline of singer-songwriter's song in Spain, which according to all scholars begins with the end of the Transición, does not result in a lesser sung diffusion of the poetic text; on the contrary, what is produced is a progressive dissemination of poetry towards musical fields which until then had been less fertile.

The esteem that the Jerez poet José Manuel Caballero Bonald feels and has always felt for flamenco and for songwriting is reflected not only in his poetic work, but also in his professional and artistic career, where music has played an essential role. As a music producer, he edited and promoted some of the most outstanding works in the field of the Nueva Canción during the seventies in Spain (Aute, María del Mar Bonet, Ibáñez, Isaac, the Cuarteto Cedrón, Los Juglares, or the historic *Forgesound*) and promotes the publication of more than thirty flamenco records (Manuel Gerena, Diego Clavel, Manuel Soto, among many others, not forgetting his *Archivo del Cante Flamenco*, an anthology of seventy-seven compositions compiled, recorder in hand, by the poet himself). As a flamencologist, he has published numerous essays: *El baile andaluz* (1957), *Cádiz, Jerez y los Puertos* (1963), *Luces y sombras del flamenco* (1975), the 'Prologue' to *Memoria del Flamenco* (1979), by Félix Grande, and to *El Cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, by Pierre Lefranc, or 'Copla flamenca: fuentes cultas y populares', among others. And although his poetry is not one of the most musicalized, as a lyricist he has collaborated with countless musicians and interpreters, this being, as already noted, one of the most interesting and least studied aspects of his work.

In Jaime Gil de Biedma's poetry we see how the poet's devotion to that 'rosa de lo sórdido' ('rose of the sordid') that is the *chanson* is strongly felt: taking into account that he only wrote about a hundred poems, there are numerous direct allusions, both in the titles and in the textual recurrences. Regarding his relationship with the

musicians, it seems to us that the first contacts between Gil de Biedma and Luis Eduardo Aute were especially significant, as well as the poet's approach to the singer Pepa Flores 'Marisol' —a media phenomenon in the Spain of the Transición— to give voice to his verses: in addition to signifying an implicit recognition of the musicality of his poetry, it becomes a frustrated attempt to alleviate, or at least attenuate, the scant interest that until then (1984) had awakened their texts among the singer-songwriters, especially taking into account the greater expectations for the dissemination of the sung poem. Aute himself had added music to the poem 'Mañana de ayer, de hoy', and Rosa León had sung it on her album *Al alba* (1975), along with 'La palabra más tuya', by Caballero Bonald.

It will not be until more than a decade later that Enrique Alirangues registers his 'Niña Isabel', based on the poem in *Moralidades* 'A una dama joven, separada'. Another of the texts initially musicalized by Aute, 'T'introduire Dans mon histoire ...' —with the title 'La vida a veces'— will be later performed by the voices of María Dolores Pradera and José Carreras, Nuria Walls, Goliardos, and Alejandro Martínez, in what is so far the most complete work done on the work of the Catalan poet. The singer Loquillo, the duo formed by Sílvia Comes and Lúdia Pujol, the singer-songwriter Joan Isaac, the Andalusian singer and politician Enrique Moratalla, Esteban Valdivieso, Emilio Batallán and the singer Miguel Poveda have also attended Gil de Biedma's poetry; in addition to Judit Farrés, Walter García and Joan Manuel Serrat, who were in charge of the soundtrack of Joan Ollé's theater play *Las personas del verbo contra Jaime Gil de Biedma*; its performances took place at the Teatre Lliure in Barcelona between May 3 and May 28, 2017: among the songs in the show, a magnificent musicalization by Serrat on the poem 'No volveré a ser joven'.

Much of Claudio Rodríguez's poetry draws on the magic of children's songs and popular music. However, both the unique depth of his poetic message and the rhythmic pulse of his verse have kept his work apart from melodious songs. Indeed, there has not been much diffusion of him through music. More than twenty years will have to pass since the first musicalization of one of his texts, —that of the poem 'Gestos', published on the album *Agua subterránea* (1978) by José Luis Zorro—, for his verses to be sung again. His poetry is recovered by the musician and specialist in his work Luis Ramos de la Torre, who published in 2001 *La canción que cantábamos juntos*, where he included a musicalization of the poem 'Alto jornal', and, six years later, in 2007, *El aire de lo sencillo*, an album of thirteen songs, all of them about

texts by the poet from Zamora. The singer-songwriter Ismael Serrano, the group from Extremadura Manantial Folk or the musician Joaquín Lera have also presented pieces based on his texts.

The last poet I have stopped at is José Ángel Valente. The complex generic nature of his work, that interweaving between musical, philosophical, pictorial and poetic codes, undoubtedly defines the polyhedral character of his artistic conception. This assimilation phenomenon is found in a good number of his poems. With regard to musicalized poetry, his deep lyricism has come into contact with both singer-songwriter songs and flamenco as well as classical lyrics. Pablo Guerrero, José Pérez, María José Hernández, Sensi Falán, Emiliano Valdeolivas, José Luis Zorro, Javier Alcibar, or Soleá Morente follow in the footsteps of Ibáñez —let us remember that he includes ‘Nana de la mora’ in his third album, along with the three most emblematic poems by Goytisolo—, especially in the seventies and the 2000s, with a displacement of his poetry, in the eighties and nineties, towards the classical and flamenco spheres.

In the 1980s, Valente began to combine his stays in Geneva and Paris with those of his new residence in Almería, where his relationship with the Peña El Taranto and with the world of flamenco began. His ‘9 cantares’ are born from that relationship, a collection of nine pieces written in different flamenco styles to be sung. Especially fruitful will be Valente's relationship with the composer Mauricio Sotelo, who will commission the poet to prepare the libretto for a work of his own centered on Giordano Bruno. This is, today, one of Sotelo's unfinished projects. On the other hand, many of his pieces composed on the texts of the Auriense have been materialized: ‘Memoriae. Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente’, a twelve-minute work for cello and double bass; ‘Expulsion de la bestia trinfante’, premiered in Seville in 1996 by the cantaor Enrique Morente, accompanied by the Arditti Quartet and the double bass player Stefano Scodanibbio; ‘Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente’, an eighteen-minute piece for orchestra (performed by the RTVE Symphony Orchestra, under the direction of Antoni Ros-Marbá) and cantaor (Arcángel) composed from the poem ‘Elegía: fragmento’, from *Fragmentos de un libro futuro*; in addition to the musicalizations of the texts ‘Nadie’, ‘Epitafio’, ‘In pace’ and ‘Posesión del angel’. Carmen Linares, Manuel Lorente and Sonia Miranda —who presents several of the tributes that are organized in memory of the poet, including the one entitled «9 cantares»— are some of the other artists who, from the orbit of flamenco, sing the poetics of Valente.

The first approach of lyrical singing to Valente's poetry also began in the eighties. Jesús Torres writes a piece for voice and piano based on the poem 'Esa imagen de ti', Delfi Colomé composes 'Breve son', four songs about four texts from this emblematic collection of poems, and, in the field of chamber music, Santiago Lanchares writes, on two poems by Valente, 'Cerámica con figuras' and 'Vav'. More recently, some composers have also set music for the poetry of the Galician author; these are Eduardo Lorenzo, with a piece composed from the poem 'Canción para franquear la sombra'; Agustí Charles, with his work 'Cants (libro II). Imágenes y sueños', written on four poems by Valente ('Sobre un cuadro de Luis Fernández', 'Lugar de destrucción', 'Mímesis' and 'Al caer la tarde'); Francisco Luque, with a cycle of six pieces that the composer premiered between 1993 and 2003 ('Al dios del lugar', 'Nadie', 'Gemido', 'Sonderaktion, 1943', 'Cantar' and 'Espacio'); and, finally, Juanjo Talavera, with his work 'Canciones lunares para paseantes ingravidos', a composition written from the poems 'Como el oscuro pez del fondo', 'Tres devoraciones', 'Petit testament' and 'Aniversario'.

The first two chapters have been nothing but an introductory framework for the subsequent study of the relationship between music and the poetic word in the work of José Agustín Goytisolo, the central object of this doctoral thesis. Regarding the analysis of musical referentiality in his poetry, it has been found that it is a significant and fruitful field. Apart from the allusions found in the titles of his two 'songbooks'—the first published in the form of a section, 'Canciones olvidadas,' and the second in book form, the anthology *Palabras para Julia y otras canciones*—, there are about 160 poems that contain some kind of allusion related to music. Most of them draw from the popular vein or from tradition, and are limited to the semantic field of 'canto' ('song'), in a Machado sense. In popularist poetry, there is no lack of intertextual references to the songbook or of the use of letrillas as the inspiring motif of the poem. In this sense, there has been an impact on the experiential and non-bookish origin of the poet's first relationships with lyric and folklore, as well as on the early adoption of these traditional models as a symbol of poetic renewal. The culturalist trend (allusions to symphonies, operas, concerts or songs, performers and composers, or strictly musical poems) is, on the other hand, practically non-existent.

From the thematic research perspective, it has been possible to verify how Goytisolo starts from a vitalist conception of song, interpreted here as the manifestation of a liberating impulse: it can be a voice that stands out among other

voices, an exhortation to resistance, the music that surrounds the two lovers, the natural language of the birds or the stream; and it is, in the first instance, the poetic act itself. At the base of this conception there are also, effectively, the interpretive keys of the music in two of the backbones of Goytisolian poetics, such as elegy and satire. In the satirical poem, especially with regard to *Salmos al viento*, the song that we hear is a dehumanized song that tends to the corseted and almost always ridiculous formulas of the convention. The maximum ironic intention is achieved through procedures such as reiteration, semantic contrast or gradation. In the elegiac poem, in *El Retorno* and in *Final de un adiós*, what we hear instead is the ‘canción del silencio’ (‘song of silence’). In the texts that Goytisolo dedicates to Julia Gay, the jubilant expression of the song is interrupted, thus this fact being understood as a door that the poet opens to childhood and maternal memory.

The musicalization of the poetic atmosphere by means of the explicit reference to a composer or work is, in fact, extremely rare (Albinoni, Arnold Schönberg), and it always appears associated with the evocation of a nocturnal and insinuatingly veiled atmosphere. Much more profuse are the allusions to Latin American music and rhythms, for which the poet felt a special predilection: popular sources have been traced to in the poem ‘Como tango’ and the influence that, in texts like this one or like ‘Bolero para Jaime Gil de Biedma’, the musical form has on the metric composition of the poem (both poems are written in heptasyllables, a characteristic meter of many well-known bolero lyrics and also that of some tangos). The popular rhythms of America, especially those from Cuba, so attached to dance, are translated into a series of references related to celebration and camaraderie: dance becomes a manifestation of joy and music is materialized in the instruments that generate it (drums, saxophones, guitars, trumpets, a solitary organ...). One of the most representative texts in this sense, and not only on a thematic level, but also formally, is ‘El show’: the poet seems to imitate in the poem the syncopated rhythm of the double bass based on the broken structure of the second hendecasyllables of each couplet. The song that Ibáñez composes perfectly reflects this cyclical conception of the poetic text.

The poems that make up what is undoubtedly Goytisolo's most musical anthology, *Palabras para Julia y otras canciones* (1980) have also been studied. In section III: ‘Canciones olvidadas’ in *Del tiempo y del olvido* (1978), the poet anticipates what the book will be, dedicated to Paco Ibáñez. There he will gather what he considers to be the closest texts to the song, understood not in a cultured way but

according to the popular idea of song. Among the forty poems in the book, a few had already been set to music before 1980 ('La berceuse de Julia', 'Mala cabeza', 'Historia conocida', 'Sépalo usted', 'Soldado sí' and 'Qué linda es Pepa'). In the other cases, their inclusion can be justified for reasons of various kinds: one of them, the one that best reflects the popularist facet of the author, is related, as we have already pointed out before, with the recreation of songs or fragments taken from popular folklore. In this sense, a search of popular sources has been carried out—in some cases based on data already provided by other scholars—as well as a meticulous analysis of the resources that the poet has used in each text.

There is another set of texts ('Nocturno de Ávila', 'Liliana', 'A una mujer con cara de cabra', 'Arma de dos filos', 'Con nosotros', 'Como la piel de un fruto', 'Yo quise', 'El canto rodado', 'Lola club', 'Soledad', 'Encuentro', 'Bolero', 'Siete años', 'Así', 'Nadie está solo', 'La palabra', 'Adiós', 'Falta muy poco tiempo', 'Secreto', 'Aquellas palabras') in which the imitation of the tradition is confined exclusively to the formal sphere: in the use of short meters and of typical strophic structures of popular lyric; in the use of the broken rhythm, which Goytisolo learns from Blas de Otero; in the use of the phonic resources (rhyme, alliterations, paronomasias...) and rhythmic resources of the poem. However, not all the compositions draw from the traditional venero: in 'Barbara'—the only one of the 'Canciones olvidadas' that disappears from *Palabras para Julia y otras canciones*— and in 'Abril en Portugal' the author is inspired by the contemporary popular song. The last of these two texts is already halfway through the more narrative compositions of the collection of poems, some of them written in hendecasyllables ('Completamente libre' and 'De noche a solas') and others in a combination of verses of higher art ('Non non' and 'Ella dio su voto a Nixon'). The inclusion of this small group of poems among the songs in the anthology must be understood from the point of view of variation, and points in a direction—novel, in my opinion—in which poetry with a narrative or colloquial tone,—which is one of the hallmarks of the poetry of the 50s, especially of Goytisolo— comes to be conceived as an indispensable part of the poet's lyrical production. The musicalizations of these two texts that have subsequently been made, more than justify their insertion in the anthology.

The consolidation of José Agustín Goytisolo as one of the most prominent poets in his promotion occurs practically in parallel to that of Paco Ibáñez in the world of music. If the one defines in his first three books the deployment of the new Spanish

poetry, the other does the same in the field of singer-songwriting. Both find in the poetic word a defensive weapon against the corrosions of the world in which they have lived. The combative awareness towards which the poet directs his verses at every step is undoubtedly one of the determining factors of that dialogue that, uninterrupted in time, has taken place between his poetry and musical language. The other is the musicality and expressiveness of the whole of his lyrical production. In this part of his work, the poetic language is close to that of the singer-songwriters: it is simple and direct, and departs from any type of rhetoricism—which in an oral context, such as that of the song, tends to make it difficult to understand the message—, but without renouncing ambivalence, the implicit codes that are common to poetic language and that force attentive listening and the recognition of certain interpretive keys shared with the reader—or the listener—; his poetry also has a strong didactic and critical component.

The inclusion of one of the ‘Canciones olvidadas’ in the controversial *Canti della nuova resistenza spagnola, 1939–1961* (Einaudi, 1962) confirms the poet's commitment to committed poetry. ‘Soldado sí’, a poem that appears in the Cancionero published under the title ‘Canción de paz’—and as an anonymous text, to preserve the identity of its author—, will soon become one of the hymns of the fight against the Régimen. The version of this same song that Francisco Curto publishes some years later will also lead to the fact that, by mistake, the text is still considered, in later versions, as one of the songs of the traditional Spanish repertoire. Thus, one of the express wishes of the poet is fulfilled. The doubts that, in this sense, arise around the veracity of the introductory note to the first edition (in which the author indicates that the composition is a version of an old song that his maternal grandmother sang) are more than justified, since it could be an attempt to strengthen the affiliation of the poem to that pre-existing model that relates it to popular tradition.

After the publication of the poem ‘La noticia’, dedicated to the revolutionary leader Ernesto ‘Che’ Guevara, in the prestigious Cuban magazine *Casa de las Américas* (in the November 1968 – February 1969 issue), the participation of José Agustín Goytisolo in the short film by Javier Aguirre *Che che che* (1971) it only confirms the commitment that, at the beginning of the seventies, the poet continues to maintain with the spirit of the Cuban Revolution. Both ‘Sépalo usted’, performed in Aguirre's film by Patxi Andión, and ‘Deja la flor’, the composition that Massiel sings in Angelino Fons' film *Cantando a la vida* (1968), are texts written expressly to be



played to music. Goytisolo also collaborates as a screenwriter, along with Salvador Clotas, in *Esquizo* (1970). The film, directed by Bofill's Taller de Arquitectura team participates, like Aguirre's short film, in the rise of experimental cinema in the late sixties. In this sense, the balance that the poet maintains between tradition and modernity is confirmed.

As it has been proved, the encounter between the poetry of José Agustín Goytisolo and the music of Paco Ibáñez marks a turning point in the professional careers of both artists. The popularity that in a very short time the poem 'Palabras para Julia' in the voice of Ibáñez reaches is unprecedented, and Goytisolo himself will recognize years later that the sale of his poetry books had skyrocketed from then on. The eighty-four published versions of this song, in a plurality of musical styles (flamenco, jazz, rock, songwriter, pop, or lyric, among others), all of them with the music of the Valencian singer-songwriter, show the significance of the piece in the context of contemporary popular song. Six of the twelve songs composed by Ibáñez about Goytisolo's work belong to the singer-songwriter's first stage: 'Érase una vez', 'Por mi mala cabeza', 'Me lo decía mi abuelito', 'Palabras para Julia', 'Historia conocida' and 'Que linda es Pepa' (unpublished). The great diffusion that two of them, 'Palabras para Julia' and 'Érase una vez', have had in Latin America, where they share space with traditional repertoires, or have directly become part of the popular heritage, is confirmed. To this initial list of songs we could add 'La berceuse de Julia', a poem rewritten in 1971 and dedicated to Alicia Ibáñez, the singer-songwriter's daughter, with the title 'Nana para Alicia'. Of this version, only one handwritten letter from the poet is preserved, sent from Paris —where he is collaborating with Ibáñez in the translation of Brassens' songs into Spanish— and addressed to his daughter Julia, where he explains that the singer-songwriter is adding a different music to the poem, because 'he says that the one he had was not that of a lullaby.' The remaining six songs ('A ti te ocurre algo', 'El aire de los chopos', 'El show', 'Nana de la adúltera', 'No sirves para nada' and 'Yo amaba aquella casa') appear published in the tribute album to Goytisolo: *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo* (2002).

The premiere of 'La voz y la palabra' constitutes another of the high points in the relationship between the two artists. In 1993, Ibáñez recovers the type of representation that, two years before, he had brought to the stage with Alberti, a show, inspired by ancient medieval minstrels and troubadours, in which, this time with

Goytisolo, the reading of verses alternates with songs. Over the course of almost three years, the show toured, with notable public success, through halls and theaters in Spain, France and America. Among the twenty poems of *José Agustín Goytisolo. La voz y la palabra* (1994) —twenty texts recited by the poet himself—, there are the two that Goytisolo writes for the show and never published in a book, ‘La voz y la palabra’ and ‘En tiempos de ignominia’, where the rebellious and vindictive spirit of the stage proposal is made clear.

With his first album, *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo* (1994), Goliardos publicly attests to the friendship relationship established fourteen years earlier between Goytisolo and Ramón García Mateos (poet, member of the Goliardos group, and over time one of the main specialists in the Barcelonian’s work). In the group’s work, the first one entirely devoted to Goytisolo’s poetry, a predilection for compositions that connect with popular lyrics is perceived. I find of special interest three of the musicalizations of *Los pasos del cazador* (‘Muchacha, dame posada’, ‘El pájaro bobo’ and ‘La Chana’), in which it has been possible to analyze how the verse recovers some of its old clothes by means of the fusion of diverse folkloric variants. This rewriting process has allowed us to learn more about the mechanism, both thematic and formal, that is activated in the cult poem with respect to its source.

The various musical tributes that have been paid posthumously to the poet, both that of Paco Ibáñez and those of Salvador Jiménez, Carles Margarit, Tasio Miranda and Cangrejos, have been a privileged gateway to the stylistic study of a very significant corpus of songs. All of them constitute unitary works around the work of the Barcelonian poet. The remaining pieces analyzed, more partial or limited approximations to a single text, distributed here in three large chronological blocks (one that has attended to the songs composed during the seventies, coinciding with the end of the dictatorship and the beginning of the Transición; a second block that is focused on the pieces published during the nineties, at a time of intense poetic and musical boom; and finally, a third block that deals with musicalized compositions during the last twenty years), show us a wide range of readings. In short, with the stylistic analysis of this set of pieces —one hundred and ninety songs composed of seventy-six poems— I believe I have been able to show the relevance of a full integration of musicalized poetry in the discourse of the literary arts.



## APÉNDICES



## APÉNDICE I

### REFERENCIAS MUSICALES EN LA POESÍA DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

#### EL RETORNO (1956-1986):

CERCADA POR LA VIDA. “Si una hermosa mañana con *música de flores*” (26).

MUJER DE MUERTE. “Las cosas que no hiciste *las canciones / que nunca cantarás...*” (4-5).

NO DEJES NO. “De la mujer que amo he aprendido / *la canción del silencio...*” (1-2).

#### SALMOS AL VIENTO (1958-1980):

LOS CELESTIALES. “Es la hora dijeron de *cantar los asuntos / maravillosamente insustanciales* es decir / el momento de olvidarnos de todo lo ocurrido / y componer hermosos *versos vacíos sí pero sonoros / melodiosos como el laúd* / que adormezcan que transfiguren / que apacigüen los ánimos ¡qué barbaridad!” (10-16). “...*El verso melodioso / la palabra feliz todos los restos*” (22-23). “*Los trinos* y el aroma de nuestras elegías / no han calmado las iras el azote de Dios” (39-40). “Es cierto es cierto olvidamos a Dios somos / ciegos mortales perros heridos por su fuerza / por su justicia *cantémosle ya*” (43-45). “...cuyo ejemplo no han seguido / *los poetas locos que perdidos / en el tumulto callejero cantan al hombre*” (57-59).

LAS VISITAS. “cuando el doctor asome y diga *dando / a su voz grave entonación: Señores / todo ha concluido...*” (8-10). “Entonces se iniciarán los cantos ancestrales / *entonados con voz grave* y según ritual / acomodado a la tarifa...” (34-36). “...Los cascos *resonarán* de nuevo” (38).

IDILIO Y MARCHA NUPCIAL. “y *la música suena retumba / crece hasta el cielo...*” (41-42). “*la música la música ya llegan*” (45). “...y sigue / *la Gran Marcha Nupcial* enorme / viva que ya no cesará en los corazones” (47-49).

LA HUMEDAD DE LAS NIÑAS. “Palidecen y tiemblan y atrás queda el verano / las risas *las canciones*” (7-8).

EL HIJO PRÓDIGO. “Desde su más remota edad / con calcetines y sombrero / aprende *canta lee poemas*” (14-16). “que tiene tratos infamantes / que frecuenta *el cabaret*” (52-53).

LA MUERTE FUERTE. “(¿Quién *cantará* algún día con profundas / palabras quién quién será el poeta...” (9-10). “mientras que de su boca iluminada / brota un *canto glorioso y combativo*” (29-30).

VIDA DEL JUSTO. “Aves todas del cielo bendecid al Señor / *cantadle y alabadle por los siglos*” (13-14). “Luz y tinieblas bendecid al Señor / *cantadle y alabadle por los siglos*” (27-28). “Montes y collados bendecid al Señor / *cantadle y alabadle por los siglos*” (41-42). “...y ya no llora sino / contempla con alegría los billetes suaves. / Y *canta. ¡Oh sí milagro canta! // Cantad hijos de los hombres* bendecid al Señor / *cantadle y alabadle por los siglos*” (55-59).

AUTOBIOGRAFÍA. “me persigue siempre / *la triste cantinela: / no sirves para nada*” (28-30).

EL PROFETA. "...Suaves / son los caminos del Señor alegres *las campanas* / que repiten su nombre..." (1-3). "Así dijo el profeta así su voz / *sonaba contra el aire...*" (53-54). "La descarga *sonó como un trallazo* / tapándole la voz..." (61-62). La voz se contrapone al silencio.

TRÍPTICO DEL SOLDADITO. "Dentro de poco tiempo / *doblarán las campanas...*" (1-2). "Porque será bonito / caminar y *cantar* y ser herido" (8-9). "No teníamos gorros. *No cantábamos / nunca...*" (42-43).

#### CLARIDAD (1961-1998):

LA CAMPANA. "...Campana / y las barreras bajaban" (2-3). "Me fui al colegio. En el aula / *seguí oyendo la campana*" (17-18).

EL LUGAR. "Yo entonces volvería / cantando por el bosque" (5-6).

EL AIRE SERENO. "Entre el murmullo / de las otras voces / oí su voz: la canción / que yo ansiaba..." (1-4). "en el aire sereno / me envolvió con su encanto" (9-10). Asimilación entre *encanto* y *canto*. "sonó; sonó porque / incluso el sordo oye / la música que ama" (13-15).

A EMILIO LLEDÓ. "¡Hay tantas canciones; tantos / caminos hacia la tarde" (4-5). "Ven: asoma y canta: deja. / Que esta canción acompañe / tus pasos sobre la tierra" (8-10).

CANTOS RODADOS. Interpretación del poema a partir de la dilogía de "cantos", entendidos en este caso también como canciones.

UNA CANCIÓN. "¡Ay Liliana! / Solo una voz / se alarga: / solo una voz / rasgada / tu nombre canta" (1-6). "¡Ay ay! La copla / sigue. ¡Ay / ay Liliana!" (13-15).

NOCTURNO DE ÁVILA. "y oigo cantar / adentro / a las muchachas / que han olvidado / su mudez / de siglos" (6-11).

AMERICANOS. "llegaban hasta mí / con sus canciones / con su tierra / en la mano" (7-10). "por sus canciones / me inundó la alegría / de otros mares..." (24-26).

LOLA CLUB. "Muchachas: alegría; cantad..." (1-2). "Hijas de Sion: cantad / llorad..." (9-10).

TAL MORDER UNA MANZANA. Vinculación con la lírica tradicional. Cfr. García Mateos, R. "*In media res*. Nueva aproximación a *Claridad* de José Agustín Goytisolo", en *III Congreso Internacional JAG*, p. 80, 81n.

UN DÍA ESTABAS CANTANDO. "Y un día andabas cantando / una nana" (7-8).

CON NOSOTROS. "canta y juega; / ríe; ríe / una niña; una / niña" (17-20).

LA NANA DE JULIA. Nana.

EL LOBITO BUENO. Poema/canción musicado por Paco Ibáñez o Rosa León, entre otros. Clara la vinculación del poema de nuevo con la lírica tradicional.

MAR DE AYER. Vinculación con la lírica tradicional. Cfr. García Mateos, R. "*In media res*. Nueva aproximación a *Claridad* de José Agustín Goytisolo", en *III Congreso Internacional JAG*, p. 80, n. 81.

TESTIMONIO. "Suena un clarín y se alza / la bandera" (9-10).

HISTORIA CONOCIDA. "que amó y vivió y cantaba hasta la muerte / libre como los pájaros" (3-4). Poema dedicado a Miguel Hernández.

ME CUENTAN CÓMO FUE. Poema dedicado a Lorca. Importantes las diferentes variaciones que sufrió el poema en sus sucesivas publicaciones. Cfr. García Mateos, R. "*In media res*. Nueva aproximación a *Claridad* de José Agustín Goytisolo", en *III Congreso Internacional JAG*, p. 92. También n. 115.

EN MI CIUDAD ALGÚN DÍA. "...y saldré / por tus calles cantando / cantando hasta quedarme / sin voz" (4-7).

POEMAS NO INCORPORADOS A CLARIDAD (1998):

AÑOS TURBIOS. “¿Soy yo ese triste y ronco / sonido sin campana? (5-6).

ALGO SUCEDE (1968-1996):

OFICIO DE POETA. “La materia del canto / nos la ofrecen las hadas / con su voz...” (17-19).

MALA CABEZA. Poema musicado.

HOMBRE DE PROVECHO. Uno de los primeros poemas musicados por Paco Ibáñez.

CANCIÓN DEL NO SE VA. Referencia en el título.

SALUD ALBERTI. “y hasta esa puta la esperanza / ya solo baila el cha-cha-cha” (23-24).

NOTICIAS A CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE. “y así nosotros vamos a cambiar / pese a los estandartes / que ondean sobre un coro que no nombro” (35-37).

RÉQUIEM APERTO PARA UMBERTO ECO. “Yo *per scherzare* / aseguré que un día / iba a escribir un réquiem para ti / un réquiem que sirviera / para mil ocasiones / abierto a mil maneras de morir / y que ahora empiezo así” (16-22).

MIS HABITACIONES. “pasan por mi cabeza / —como ante la pantalla de un cine desbocado— / escenas gestos voces alegrías / persecuciones himnos” (4-7). “y desde allí me grita / me canta las virtudes de aquel vino / repite mis lecciones de memoria / y me despierta con una campana” (27-30).

APORTO NUEVOS SÍNTOMAS. “la danza vientre arriba / de los lagartos que alcancé a balines” (14-15).

HE DE VOLVER A PRAGA ROQUE DALTON. “y dejar que me miren / aquellos hombres de ojos abstraídos / que beben y dormitan mientras cantan” (10-12).

NOCHES BLANCAS. “mientras cantabas viejos / cuplés desempolvados / por el agrio sonido / del altavoz del muelle” (9-12).

ALTA FIDELIDAD. “...Sé / cómo va vestida; lo que piensa; / qué música prefiere...” (2-4).

DÍAS DE LUZ. “el alegre pitido de los barcos / regresando; tu viento / en las colinas y en la hierba / como un manto seguro de esperanza / y la rueda de chicas que cantaban / junto a la plaza al sol” (4-9).

QUIERO SER GATO. “Grabar después maullidos para Chiki / en una cinta que jamás funciona” (9-10). “en esta casa llena de muchachas / y libros y canciones y trabajo” (26-27).

COMO EN LA BELLE ÉPOQUE. “En un sofá sin muelles cae la música / envolviendo una mano / blanquísima...” (4-6).

MEDITACIÓN SOBRE EL YESERO. La canción en manos del pueblo: “sus canciones alegres / del almuerzo...” (9-10). “y escucharéis los gritos / las canciones y el viento” (50-51).

BILBAO SONG. Alusión en el título. El poema viene a reflejar la canción, el batir de la ciudad.

ALGO SUCEDE. “gritan y cantan para no admitirlo” (28). El canto en manos del opresor.

NOCHEBUENA CON ROSA. “...las campanas / repicaron alegres al dar la medianoche” (3-4). “Las voces y el sonido / de la zambomba oscura / el agrio golpe de la pandereta / y mil ruidos distintos desbordando / todas las calles...” (7-11). “vimos llegar un grupo / de gente que cantaba el villancico / del mira cómo



beben / los peces en el río; y entonces / —coreando la canción— fuimos con ellos / hasta una tabernucha...” (26-31). “...y las viejas putas / que tenían parada en aquel sitio / bebían y bailaban...” (32-34). “y entre copa y canción eran tus ojos / dos llamas diminutas / brillando con fulgor apasionado” (42-44). “Era una noche libre / con canciones y viento alborotado” (55-56). “que todavía ríen: tú lo viste: / que cantan todavía” (65-66).

POEMAS NO INCORPORADOS A *ALGO SUCEDE* (1996):

A UN JOVEN POETA. “En tus manos está el cambiar / el pulso, el ritmo de la historia” (21-22). “Une tu coro al canto inmenso / de esta asolada humanidad” (25-26).  
PRIMAVERA CRUEL. ”haces cantar / a millones de pájaros / mientras brilla tu cielo / con un azul purísimo” (7-10). “y por eso no quiero / cantarte ni admirar tu poderío” (39-40).

BAJO TOLERANCIA (1973-1996):

BAJO TOLERANCIA. “se empernan en su oficio a pesar de las críticas / unas veces cantando / otras sufriendo el odio y la persecución” (5-7).  
EN LONDRES PARA UN CANTOR DE SOMBRAS. Dedicado a Luis Cernuda. El poeta como cantor. Referencia exclusiva en el título.  
BOLERO PARA JAIME GIL DE BIEDMA. Poema en heptasílabos, con un cierto ritmo de bolero, podría decirse. “cantas horriblemente” (9). “en tanto que la Europa de entreguerras / baila furiosamente el charlestón” (73-74). “al ruiseñor barroco que nació el año diez” (187). Poeta como “ruiseñor”.  
SOBRE LA TEMPORADA EN BARCELONA. ”en las que siempre aparece un uruguayo con mirada de buey / que acostumbra a emborracharse y a cantar tangos” (19-20).  
LA NOCHE DE EFRAÍN HUERTA. ”El sueño se imponía a los murmullos / a las canciones en voz baja entre el calor y el humo” (1-2). “y era él un no advertido personaje / destinado a reír a cantar a gritar rabiosamente” (39-40).  
KATHELEEN. “pues en París se celebra un Congreso de Acústica / y mientras él ultima su ponencia” (20-21).  
ESCUCHAD DEFENSORES DE LA TIERRA. “y no como nos quieren ver y como siempre nos han representado / los de la flauta y las violetas la barretina y el tomillo” (25-26).  
EL BUEN AMOR. “sube hasta los balcones de la mañana y canta / canta sin más / a la esperanza al viento a los caminos que aquí / te devolvieron / por conjuro o azar. (66-70). Los versos son significativos por cuanto ponen de relieve la significación del canto del poeta como un canto a la naturaleza y a la esperanza, frente al “dile” del verso 71, mediante el cual el poeta toma uso de la palabra para hacer llegar su mensaje, en este caso, a la amada.

TALLER DE ARQUITECTURA (1977-1995):

SINOPSIS HELICOIDAL. P. 268. “aburrimiento enorme que no ocultan / ni la música ambigua de las salas de fiesta” (16-17).  
P. 273. “pues toda especie de animal o planta / influye y a su vez es influida / y ni una sola de ellas / posee la exclusiva de dirigir la orquesta / o de modificar la abierta partitura / según su propia conveniencia o gusto” (13-18).

- CRÓNICA DE UN ASALTO. “y que las cintas magnetofónicas recogieran tan solo los compases / de una música neutra y no las voces húmedas” (22-23). “cuántos gatos y gritos qué música el infierno / los pobres han cambiado todos toman el fresco qué desgracia” (43-44).
- EN EL XANADÚ. “Estad alerta / la muerte os ronda puedo oír su canto / mientras busco otra vez las escaleras” (67-69).
- LA MURALLA ROJA. “ten cuidado no grites / ¿escuchas esa música? / ¿no te recuerda nada? (11-13).
- WALDEN. “Allí soñaron un espacio libre / como una partitura abierta a mil sonidos” (5-6).
- UN DIAGNÓSTICO CLARO. “y en medio del arroyo / un tristísimo piano” (30-31).
- HACIA LA AUTOPISTA. “y procuras silbar y sonreír” (28).
- CANCIÓN DE UN ESCRIBA EGIPCIO DE LA SEXTA DINASTÍA. Mención en el título. “y nosotros —tus ojos tus manos tu memoria— / te seguimos unánimes / pues nos apasionaba la armonía” (25-27).
- MANIFIESTO DEL DIABLO SOBRE LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO. “y las viejas familias tiemblan / cuando ven a sus hijas disfrazadas y moviéndose / al ritmo salvaje del tambor y la droga” (30-32). “que oculten el espanto de las calles de hoy / entre fuentes y luces y música increíble” (146-147).
- LAS BUENAS MANERA O LA SOLEDAD EN EL PODER DE UN POLÍTICO CONSERVADOR EN TIEMPOS DE TRANSICIÓN. “no son como los de antes —hititas o mongoles o normandos— / no arrasan estos campos ni asesinan y cantan” (36-37).

DEL TIEMPO Y DEL OLVIDO (1977-1980):

- ES EL ENFERMO A VECES. “Llegan / hasta su oído risas una canción señales / de lo que él ya conoce” (21-23).
- DEL OTRO LADO. “oh cantor de muchachas y pájaros y sueño” (20). Dedicado a Alfonso Costafreda.
- NOTICIA DE LA AGENCIA LOGOS APARECIDA EN LAS PÁGINAS INTERIORES DE TELE-EXPRÉS EL DÍA 8 DE ABRIL DE 1976. “se puso al habla con la policía / y les cantó el poema que él había compuesto / empleando para ello alguna tonadilla popular” (13-15).

PALABRAS PARA JULIA (1980-1990):

- Libro dedicado a Paco Ibáñez.
- PALABRAS PARA JULIA. Famoso poema musicado por Paco Ibáñez. “Otros esperan que resistas / que les ayude tu alegría / tu canción entre sus canciones” (25-27).
- FALTA MUY POCO TIEMPO. “Emilio: / no quiero que te falte una canción / y que mueras de amor sin conocer el grito” (1-3). “quiero que escuches la canción del agua” (6). “quiero verte cantando por los mares” (9). “Debes lanzar el grito” (10). “y la voz nunca es tan voz como en el grito” (15). Canción y grito.
- SÉPALO USTED. “Escriba lea o cante / sépalo usted / fusil en mano el poeta / sólo era él” (9-12).
- SOLDADO SÍ. Primer poema musicado. Mantiene la estructura y recursos paralelísticos de una canción.
- MÁS QUE UNA PALABRA. “la libertad es cantar en tiempo de silencio” (19).
- NON NON. “...entérate / de las noticias por la radio canta” (13-14).
- NANA DE LA ADÚLTERA. Referencia en el título. Estructura de nana.

LOS PASOS DEL CAZADOR (1980):

- III. “Pájaro de los trigos / se oye tu canto / mejor que los repiques / del campanario” (1-4). Contraste entre el canto de los pájaros y las campanas, tan significativas en JAG. “Pájaros de los trigos / canta la nana / para dormir al niño / de una gitana” (13-16).
- IX. “Yo canto” (1). “Y canto” (5). “Nadie canta” (9). Solo canta el poeta en Almadén (el poema «XIII» está ambientado en el mismo pueblo, donde el poeta caza).
- X. “Arroró arroró / que te canto yo” (5-5 / 11-12 / 17-18). El estribillo se repite.
- XLI. “A la pata coja / de los almendrados / y las uvas pasas / bailaré a tu lado” (9-12).
- XLVI. “Vuelve mi gato / que los ratones / están bailando” (5-7 / 12-14). Funciona a modo de estribillo, con la variación en la última estrofa: “Ha vuelto el gato: / ya los ratones / no están bailando” (19-21).
- L. “Toque el alba quedo quedo / no necesito desvelo” (5-6 / 11-12 / 17-18). Funciona a modo de estribillo.
- LXIV. “Cantó al alba la perdiz / más le valiera dormir” (5-6 / 11-12 / 17-18). A modo de estribillo.
- LXXVII. “Vengan las muchachas / a bailar al soto” (1-2). “Y vengan los chicos / al soto a bailar” (7-8). El Carnaval motiva el baile.
- LXXXII. “En el torrente / un silbo: / el mirlo” (1-3).
- LXXXIII. “Las raparigas de Portugal / bailan poco pero besan más / y estas tontas de Ciudad Rodrigo / todo es bailar pero ni un beijinho” (13-16). Aparición del baile en un entorno festivo, posiblemente San Juan. “Al trébol al trébol / todo el mundo baila” (19-20). El baile adquiere connotaciones sexuales al final del poema.

A VECES GRAN AMOR (1981-1991):

- A VECES. “A veces / una muchacha canta y estás triste y la quieres” (13-14). “repican las campanas y amas al campanero o al cura o a Dios si es que existiera” (29).
- SI TODO VUELVE A COMENZAR. “me encantan los entierros y odio los recitales” (6). Aquí “recitales” tiene una doble acepción, pueden ser poéticos o musicales.
- COMO TANGO. Referencia en el título. Importante estrofa final donde se cruzan dos canciones populares de los cincuenta. Cfr. Riera, Carme, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, pp. 103-104.
- ESCUCHA ABANDONADA. “entre música voces / alegría y campanas” (3-4). “canta juega sonrío” (8).

SOBRE LAS CIRCUNSTANCIAS (1983-1990):

- ÉXITOS DEL MAGISTERIO. “ha hundido las canciones de protesta” (21). “ha iniciado en el rock a los viejitos” (26).
- QUIERO TODO ESTO. “Quiero bailar el rock” (39).
- LAS MUJERES DE ANTES. “llenas de fotos ocres junto a discos partidos?” (30).
- VIDA DEL DELINCUENTE. “y él se ajustaba la chaqueta / como quien entra al baile” (11-12). “se hicieron novios en un parque público / le encantaba la música...” (29-30).
- ESOS LOCOS FURIOSOS INCREÍBLES. “y beben prodigiosamente se ponen a cantar / en cualquier parte” (11-12).

EL SHOW. “al ritmo entrecortado de una danza / de fuego y de metales” (10-11). “¡Ay muchacha muchacha que no bailas! / Ni un solo pueblo sin bailar / quedó” (19-20). “cambió la piel gastada / del tambor / escondió en la bolsita algún remedio / para alejar los males / de su voz / y aunque atravesó el mar como un esclavo / se arrancó los grilletes / y danzó. / Ya en el Caribe se oyen sus compases / blancos y negros vibran / con el son / el show se ha vuelto pura fantasía / de saxos y guitarras / y bongós / y estrena ritmos luces y collares” (35-49). “mientras rasga la noche una trompeta / y en el pecho y los vasos / canta el ron...” (67-69). “¡Ay muchacha muchacha ven al baile!” (70), a modo de estribillo. Además, están las referencias explícitas al show. El poema trata el recorrido del show por todo el mundo a través del tiempo y el espacio hasta llegar al Caribe, a Cuba (el son, el ron).

FINAL DE UN ADIÓS (1984):

EL LIBRO EMPIEZA CON UNA CITA DE BUTLER YEATS: “What else have I to spur me into song?” (¿Qué más me espoleará para que cante?).

AMAPOLA ÚNICA. “de asco a sus uniformes y a sus cantos” (7).

QUISE BUSCARTE. “pero no pude averiguar / dónde habitaba el gran silencio / pues desconozco su sonido” (3-5). “o es igual que un tambor sin piel / cuyo redoble se ha perdido” (9-10).

CANTANDO COMPAÑERA. “de la cueva del odio no se sale / cantando” (2-3). “...porque entonces / sí saldré de la cueva cantando / compañera” (12-14).

NINGÚN OTRO DAÑO. “...La sombra y sus campanas” (2).

EL REY MENDIGO (1988):

EL EMPERADOR ALZA LA COPA. “¡Ah Teodora / la reina de la danza y la pasión” (12-13).

TE LLAMABAN EL SABIO. “y las canciones de los catalanes / y aragoneses de tu suegro En Jaume” (5-6). “En soledad escribes cantigas a la Virgen / o canciones de escarnio para los que desprecias. / Te llamaban el Sabio —nombre que tú prefieres— / pues no dejas hazañas ni heroísmos / dignos de ser cantados” (21-25).

EL TRIBUTO DE LA MONEDA. El poema está centrado en el personaje de Masaccio y en su obra *El tributo de la moneda*. “...Pero tú apareciste / igual que el ruiseñor que corta el aire / con su inefable canto sorpresivo” (2-4).

Y TODO POR LA USURA. Poema dedicado a Ezra Pound. “...Fueron muchos / los que le visitaban pero también muchísimos / aullaron protestando por el premio a sus Cantos” (19-21).

CEREMONIA Y MANERAS. Dedicado a Alejo Carpentier. “instrumentos de música olvidada” (6).

SIN COLMAR TU TIEMPO. “sin haber conocido / otro gozo que aquel de perpetuar / su especie que es su canto” (10-12).

EN HORA INTEMPESTIVA. “...Sí: fue una exhalación / que se metió en tu casa sin tocar la campana / y llenó de sorpresa...” (17-19).

CIERTAS PALABRAS PURAS. “Asómate: es el alba. Suenan / como dormidas las campanas” (23-24).

COMO UN DEMONIO VERDE. “...Y aunque bebas / y cantes prodigiosamente” (4-5).

MIENTRAS LOS AUTOBUSES AQUJETAN LA CIUDAD. “Ahora cierra las puertas / de la sala de estar y pone un disco” (10-11). “...Como un río / de aguas tenues la inunda: la ilusión / de una voz entre otras” (15-17). “Mientras los autobuses aqujetan la ciudad / va cayendo Albinoni como cayó su ropa” (21-22). “Al cesar / la música que ama y cuando acabe el vodka” (29-30).

BUGANVILLAS REPARACIONES Y HUMO. “Pero detrás de los altavoces / detrás de los parterres y los árboles...” (13-14). “Ahora bailabas / y puedes contemplarte: los otros son tu espejo” (31-32). “Cesan los altavoces de la fiesta / y la música de órgano repara / las brechas de este absurdo” (36-38). “Los músicos se van / y el órgano se adueña del alba en bancarrota” (59-60). Con la música y el papel de los músicos el poeta marca el paso del tiempo.

#### LA NOCHE LE ES PROPICIA (1992):

CANCIÓN ERA SU NOMBRE. Referencia todo el poema. “Ella llenó los vasos. Canción era su nombre” (16-17).

LO DEMÁS ES ENGAÑO. “A lo lejos se escuchan ahora lentas / campanadas de sombra” (13-14).

EL QUE CUENTA LAS CAMPANADAS. “el que cuenta las campanadas / como un enfermo desahuciado” (3).

AL OTRO LADO DEL ESPEJO. “Desearía estar con él / al otro lado de la sombra / en donde todas las palabras / se confunden en una música / que rodea a los que se aman / de armoniosa sonoridad” (7-12).

Y TODO FULGURABA. “bailando entre las nubes / y el humo del incienso en todas partes” (6-7).

EN NÍTIDOS ENSUEÑOS. “el lecho el trono la canción del agua / y el placer insufrible...” (9-10). Para la metáfora del agua ver “Era como ir hacia la muerte”.

SE OYEN LOS PÁJAROS. “el silencio sube sus cantos / a la penumbra de la estancia” (3-4). “...Mucho más tarde / aún se oía el cantar de pájaros” (13-14). Aquí identificación del cantar de los pájaros con el sonido de los amantes en su juego amoroso.

LA TERNURA ÚLTIMA. “Vendrá el amanecer de gallo en gallo / por él vela por él” (7-8). Referencia implícita al canto del gallo al amanecer.

#### NOVÍSIMA ODA A BARCELONA (1993):

CAPÍTULO CUARTO. ANDREU ROIG. “escuché la campana del primer tren de España” (54).

#### EL ÁNGEL VERDE Y OTROS POEMAS ENCONTRADOS (1993):

Libro dedicado a Ángel González.

POSIBLE IMAGEN DEL ENTIERRO DE DON JOSÉ LEZAMA LIMA. “y luego un furgón o coche / musical con caballos y cocheros y lacayos a la federica, todos / cantando un gorigori al seguro paso del poderoso mulo en el / abismo...” (4-7). “...y un coro de / garzones leptosomáticos y otro de mulatas chinas, / entrecruzadas en la danza de la jerigonza, las espaldas sudadas y brillantes, los músculos combativos...” (11-14). “...y por los altavoces colocados en balcones y / terrazas suena su voz, grabada por Álvarez Bravo [...] no sigan, no se oye nada,

todos cantando / cada quién por su lado...” (19-24). “...y suben y beben y cantan y entran en el / cementerio y sigue la cosa...” (34-35). “con santeros y curas cantando en latín o en / provenzal, con salvas de ordenanza militar al descender en su / enorme ataúd a la tierra húmeda y caliente de la isla...” (37-39).

CANTAN EN LAS COLINAS. “...Y allá lejos / por todo el territorio de este país en sombra / se ven pequeñas luces y se oye / cantar en las colinas...” (10-13). “no son dioses ni escapan a la muerte / pero siguen cantando entre furor y alarmas” (23-24).

ESTE RON JUBILOSO. “y apurar este ron jubiloso / con los compañeros de las horas difíciles / y reír y cantar con ellos porque hoy / Nicaragua es noticia y es victoria” (20-23).

AL MODO DE FOIX. Poema en hexasílabos. Deuda con la lírica tradicional al más puro estilo de *Los pasos del cazador*.

LA VOZ Y EL VIENTO DE LEÓN FELIPE. “Dijiste: yo no vine aquí a cantar” (1). “ya que todo lo tuyo te lo habían robado / pero no la canción: la vieja voz del Libro / que suena en el desierto y se oye y crece / en el viento y los siglos como un caballo loco. // ¡Oh corcel desbocado! Voz y viento eres tú” (10-14).

SOBRE UN POEMA DE CATULO. “Consideráis que soy un mal poeta / pues cantan cosas mías en las calles: / las cantarán después de veinte siglos / aún sin saber mi nombre...” (5-8).

NO TE CANTO TERESA. “No te canto Teresa: fuiste / *una donna troppo esigente*” (13-14).

TERCETOS PARA ALICIA IBÁÑEZ. Poema dedicado a la hija de Paco Ibáñez.

#### COMO LOS TRENES DE LA NOCHE (1994):

Libro dedicado a Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma.

FRÍO EN EL SOPORTAL. “Una muchacha canta lejos. / Aunque no entiendas las palabras / te alegra el aire de su tono. / ¡Ay canción!...” (1-4). “la muchacha de tono alegre / sigue cantando para ti” (13-14).

IGUAL QUE EL PÁJARO. “Oyes cantar gozoso al pájaro / en la alta rama. Anuncia el alba” (1-2). “...siendo efímero / te sientes libre y elevado / igual que el pájaro que canta” (11-13).

TU CANCIÓN. “Ella es canción y tú la cantas” (1). “Mas tu canción vive apartada / y si quieres sentirla cerca / has de cruzar capas de aire / o franquear duros collados” (9-12). “Pero piensas: canción no faltes / en mis horas más desvalidas” (16-17).

NUEVOS RITMOS. “Sigue la danza de la vida / continúa con nuevos ritmos” (1-2).

EL ÁMBITO. “Arroyo umbrío ¿eres el mismo? / ¿Dónde está tu canción alegre” (1-2).

LA PUERTA DE ATRÁS. “Mientras escuchas a Arnold Schönberg / fumas echado en el sofá” (13-14).

DE AZABACHE. “Nunca quisiste lamentarte / sino cantar en tiempos duros” (1-2). “Ante sus quejas cantar alto / será siempre una rebelión” (10-11).

HOJAS QUEMADAS. “Había pájaros cantando. / Igual que aquí. Perennidad” (10-11).

UNA REVELACIÓN. “Todo lo que has sentido: todo / lo que cantaste con palabras” (1-2).

#### CUADERNOS DE EL ESCORIAL (1995):

EL POEMA: NO YO. “Hay quien lee y quien canta poemas que yo hice” (1).

PREFIERES SU TONADA. “Tiembblas cuando ella canta: y lo hace muy quedito. / Prefieres su tonada al ruiseñor del alba. / La escuchas junto a ti...” (1-3).  
 SUCIA Y RADIANTE. “Mas yo canto a esta vida que es sucia y es radiante” (4).  
 LA ALEGRÍA SE LLAMA CANCIÓN. “En estos lugares que escuché tu tonada / recobré la alegría; la pasión de vivir. / Canción que yo esperaba salieras de mi pluma / resultó que tú fuiste la que se adentró en mí” (1-4).  
 LA FAMA NADA PESA. “Envejeció y los jóvenes repetían sus versos; / los cantaban también...” (1-2).  
 HASTA EL SUEÑO INFINITO. “Hay cientos de canciones hermosas en el mundo” (4).  
 CALIENTABRAGAS. “Niña: si yo te digo que tu voz me emociona / como un canto de alondra desde el cielo más algo” (1-2).  
 INSÓLITA ACOGIDA. “Le invitaste a tu casa para que descansara / de su duro trabajo de cantar en la escena” (1-2).  
 EL AMIGO FIEL. Poema dedicado a Paco Ibáñez.

LAS HORAS QUEMADAS (1996):

El libro empieza con una cita del poeta y crítico musical Eugenio Montale: «En cada vida hay muchas vidas: no son Memorias. Son imágenes».  
 SIN AFÁN NI DESTINO. “Prefería la música en los árboles / a dormir. Es muy díscolo este niño” (5-6). “A las voces del viento sí atendía / porque nada ordenaban. Eran ritmos / fluyendo entre la sombra sin afanes / precisos...” (8-11).  
 ENTRA LA NOCHE. “...Ya no se oyen / los pájaros cantando...” (6-7).  
 EL ADIÓS Y CAMPANAS. “Las campanas sonaban como a duelo” (7).  
 NOSTALGIA DE LA NADA. “Compartiste su soledad / tu canción entre otras canciones / que él quiso suya...” (7-9).  
 EN LA CRESTA DE LA OLA. “Mientras vivió en la cresta de la ola / le rodearon palomas y canciones” (1-2).  
 PEQUEÑOS DONES. “...Cuando oía / a los niños jugando ante su casa / o las campanas en la torre alta” (4-6).

LA VOZ Y LA PALABRA (1997):

Se incluyen aquí los dos poemas publicados en una antología y que no aparecen en libro independiente. Fueron escritos por Goytisolo para el espectáculo con Paco Ibáñez.  
 EN TIEMPOS DE IGNOMINIA. “aún queda buena gente en este mundo / que escucha una canción o lee un poema: / es el canto la voz y la palabra: única patria / que no pueden robarnos ni aun poniéndonos / de espaldas contra el muro” (4-8).  
 LA VOZ Y LA PALABRA. “Comprendo que te hiera este dolor / pero no llores: canta. Tu mejor testimonio / es una voz al aire...” (10-12). “Hasta la más sencilla canción enamorada / se ha vuelto rebeldía que el más cuitado entiende, / y puede hacerla suya tal si fuera un tesoro / de emoción y esperanza / que puede repetirse como un himno, / y que salta los muros de las cárceles...” (15-20).

## APÉNDICE II

### ÍNDICE DE LA POESÍA MUSICALIZADA DE LOS 50 (AUTORES Y OBRAS CITADAS)

ÁNGEL GONZÁLEZ

- ÁVILA, Pedro, «Capital de provincia», «Alga quisiera ser» y «Donde pongo la vida», en *El hombre nuevo cantando*, Le Chante du Monde, 1970.
- , «Capital de provincia», «Alga quisiera ser», «Donde pongo la vida», «La lluvia no te moja», «Tras la ventana, el amor», «Voz que soledad sonando», «Sin aliento», «Vengo de guerrear», «Lúbrica Polinesia», «Amor mío», «Vean lo que son las cosas» y «Para nada ahora», en *Acariciado mundo*, RNE, 1987.
- BELÉN, Ana, «Alga quisiera ser», en *Vida*, Sony Music, 2018.
- BROWN, Roy, «Mírame mirarte», en *Electrochócame*, Discos Lara-Yari, 2009.
- CLAUDINA Y ALBERTO GAMBINO, «La paloma», en *Aquí donde nos ven*, Zafiro, 1974.
- , «Vals de las solas», en *Llamas*, 1978.
- , «Siempre lo que quieras», en *Corre poeta, corre*, Iberautor, 2008.
- DANIEL MATA EN EL CALLEJÓN DEL GATO, «Artritis metafísica», en *...Poesía cantada*, Autoedición, 2010.
- DUMMIE, «Todos ustedes parecen felices...», autoedición, publicada en YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=TKVcgGUBkt4>> (11 de enero de 2021).
- GUERRA, Pedro, «Estos poemas», «Así nunca volvió a ser», «Por aquí pasa un río», «Me he quedado sin pulso y sin aliento», «Tango de madrugada», «Donde pongo la vida pongo el fuego», «Habanera», «En este instante breve y duro instante», «Son las gaviotas, amor», «Mientras existas», «Vals del atardecer», «Me basta así» y «A veces, en octubre, es lo que pasa», en *La palabra en el aire*, El Europeo Música-BMG, 2003.
- HERNÀEZ, Enric, «Sé lo que es esperar» y «Mientras tú existas», en *Oh poetas salvajes*, Nuba Records, 2002.
- LUISMA, «Muerte en la tarde» y «Trabajé el aire», en *El azar de tus dados*, Fonográfica Asturiana, 2012.
- MORATALLA, Enrique, «Siempre lo que quieras», en *Fabiola II*, BMG-Ariola, 2004.
- ORTEGA, Paco, «Adiós, hasta otra vez o nunca», «Por aquí pasa un río», «Son las gaviotas», «Muerte en el olvido», «Canción amiga», «Ciego», «Autorretrato de los 60 años», «Eso era amor», «Ayer fue miércoles» y «Final conocido», en *El éxito de todos mis fracasos*, El Pescador de Estrellas, 2009.
- OTERO, Moncho, «A veces, en octubre, es lo que pasa», en *Los hombres no supieron*, Vaso Music, 2004.
- PÉREZ, Luisa, «Para que yo me llame Ángel González», «Voz que soledad sonando», «En este instante, breve y duro instante», «Pétalo a pétalo memorizó la rosa», «Todos ustedes parecen felices», «Revelación», «Geografía humana», «Calambur», «Mientras tú existas», «Poema para imaginarte con exactitud», «Tras la ventana, el amor» y «Me basta así», en *Calambur. Luisa canta a Ángel González*, Está Por Ver Producciones, 2000.



- PIXÁN, Joaquín, «Trabajé el aire», «Tras la ventana, el amor», «Voz que soledad sonando», «Narración breve», «Vengo de guerrear», «Revelación», «Oda a la noche o letra para tango», «Vals de atardecer», «Tango de madrugada», «Calambur», «Entonces», «Luna de abajo», «Ciego», «Aquí o allí», «Levantaste la voz para decirlo», «Son las gaviotas, amor...», «Tras la ventana» y «Canción, glosa y cuestiones», en *Voz que soledad sonando (Música para la poesía de Ángel González)*, Andante Producciones Culturales, 2004.
- PIXÁN, Joaquín, «En el campo de San Roque», «Al alba», «Las naranjas y la mar», en *Cinco versiones musicales para tres poemas inéditos de Ángel González*, Andante Producciones Culturales, 2008.
- POETAS EN LA CALLE, «Eso era amor», en *Un toke kanalla*, Autoedición, 2008.
- POVEDA, Miguel, «Donde pongo la vida, pongo el fuego», en *Sonetos y poemas para la libertad*, Universal Music, 2015.
- PRADA, Amancio, «Calambur», en VV. AA., *Poesía necesaria*, Diputación de Valladolid, 2003.

#### JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

- DAMAS, Paco, «Preguntas», en *Que a todas las balas se les haga de noche*, Piroso/M. Gil, 2011.
- LEÓN, Rosa, «La palabra más tuya» (letra), en *Al alba*, Ariola, 1975.
- MONERA, Vicente, «Versículo del Génesis», autoedición, publicada en YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FFX2h6AxxkY&t=36s>> (8 de enero de 2021).

#### JAIME GIL DE BIEDMA

- ALIRANGUES, Enrique, «Niña Isabel», en *Niña Isabel (single)*, Caskabel, 1986.
- , «Niña Isabel», en *Hay que practicar*, 21 Records, 1987.
- BATALLÁN, Luis Emilio, «Feliz aniversario», «Albada», «Contra Jaime Gil de Biedma» y «Fue otra época», en *Tu retrato*, Liam, 2007.
- GOLIARDOS, «La vida a veces», autoedición, publicada en youtube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=mIt1TZL76gg>> (8 de enero de 2021).
- LEÓN, Rosa, «Mañana de ayer, de hoy», en *Al alba*, Ariola, 1975.
- LOQUILLO, «No volveré a ser joven», en *La vida por delante*, Hispavox, 1994.
- , «Durante la invasión», en *Con elegancia*, Picap, 1998.
- MARTÍNEZ, Alejandro, «T'introduire dans mon histoire...», «Ruinas del Tercer Reich», «Peeping Tom», «Albada», «Contra Jaime Gil de Biedma», «La novela de un joven pobre», «Años triunfales», «Loca», «Idilio en el café» y «Canción final», en *...que te voy a enseñar un corazón infiel. Alejandro Martínez canta a Jaime Gil de Biedma*, Relocos Records, 2011.
- MORATALLA, Enrique, «Ha venido a esa hora», en *Corazón transeúnte*, Big Bang, 2000.
- POVEDA, Miguel, «No volveré a ser joven», en *Sonetos y poemas para la libertad*, Universal Music Group, 2015.
- PRADERA, María Dolores, «La vida a veces», en *María Dolores*, Zafiro, 1989.

- SÍLVIA COMES & LÍDIA PUJOL, «Peeping Tom», «Mañana de ayer, de hoy», «Canción de aniversario» y «T'introduire dans mon histoire», en *Silvia Comes & Lidia Pujol*, Picap, 1998.
- VALDIVIESO, Esteban, «Happy ending», en *Poetas de todas las Al-Ándalus*, Ambar Producciones Discográficas, 2006.
- WALLS, Nuria, «La vida a veces», en *Delirios de amor*, El Zaguán, 2001.

#### CLAUDIO RODRÍGUEZ

- LERA, Joaquín, «Sin adiós» y «Sombras de la amapola», en *Poetas. Canciones inéditas*, Fábrica de Sueños, 2016.
- RAMOS DE LA TORRE, Luis, «Alto jornal», en *La canción que cantábamos juntos*, Sonidisco, 2001.
- , «Como si nunca hubiera sido mía», «Yo me pregunto a veces si la noche», «Siempre será mi amigo», «Alto jornal», «Con media azumbre de vino», «Noche abierta», «Gorrión», «Ajeno», «Ballet del papel», «Secreta», «Sabe que en cada flujo, en cada ola», «Canción incrédula» y «Iniciación», en *El aire de lo sencillo*, Barlovento Músicas, 2007.
- SERRANO, Ismael, «Con los cinco pinares», en *El viaje de Rosetta. Singles, rarezas y otros cuerpos celestes*, Universal Music Group 2006.
- VV. AA., «Con los cinco pinares», en *Poesía necesaria*, Diputación de Valladolid, 2003.
- ZORRO, José Luis, «Gestos», en *Agua subterránea*, Nevada, 1978.

#### JOSÉ ÁNGEL VALENTE

- ALCIBAR, Javier, «Fragmento 27», en *La sombra y una más*, autoedición, 2004.
- FALÁN, Sensi, «Nana de la mora», «Por debajo del agua», «Tres canciones sobre barcas», «La poesía» y «Canción para franquear la sombra», en *Sensi Falán*, autoedición, 2001.
- , «Por debajo del agua», «Tres canciones sobre barcas», «La poesía» y «Canción para franquear la sombra», en *Y vivir de nuevo*, autoedición, 2011.
- GUERRERO, Pablo, «Por debajo del agua», en *Porque amamos el fuego*, Movieplay, 1976.
- IBÁÑEZ, Paco, «Nana de la mora», en *La poésie espagnole de nos jours et de toujours 3*, Polydor/Moshé-Naïm, 1969.
- JEFEKÉ, «Por debajo del agua», en *¡Viva el almíbar!*, Vigo Chorima, 1996.
- HERNÁNDEZ, María José, «Por debajo del agua», en *Los amantes de Teruel*, Aragón-LCD Prames, 2003.
- LINARES, Carmen, «In Pace», en *Un ramito de locura*, Mercury, 2002.
- LORENTE, Manuel, «Por debajo del agua», en *Decante flamenco*, Producciones Trenti, 2003.
- MONERA, Vicente, «Sé tú mi límite», autoedición, publicada en YouTube. Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=f7QrpOijbWc> > (14 de enero de 2021).

- , «Serán ceniza...», autoedición, publicada en YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=5XPRLl8SQFc> > (14 de enero de 2021).
- , «El adiós», autoedición, publicada en YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RyzXeyVRRcW> > (14 de enero de 2021).
- , «Latitud», autoedición, publicada en YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=I87YkFPA3KM> > (14 de enero de 2021).
- PÉREZ, José, «Por debajo del agua», en *España, Castilla, libertad*, Disques Alvarès, 1976.
- PRADO NEGRO, «Sé tú mi límite» y «Canción para franquear la sombra», en *Las mimbres*, Bumbac Music, 2019.
- VALDEOLIVAS, Emiliano, «El hombre pequeñito», en *Cantología de la poesía española*, Gemecs, 2006.
- ZORRO, José Luis, «Solo el amor», en *Agua subterránea*, Nevada, 1978.

## APÉNDICE III

### ÍNDICE DISCOGRÁFICO DE LA POESÍA MUSICALIZADA DE JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

- AGELAO, Massimiliano, «La vida es bella, ya verás...», en Ana María García, Hugo Cuevas-Mohr y Massimiliano Agelao, *Poesía necesaria*, Verso a Verso, 2005.
- ALCIBAR, Javier, «Bilbao Song», «A veces» y «No necesito desvelo», en *Como si nunca hubiéramos venido*, Joni, 2017.
- ALTUBE, Virginia, «Palabras para Julia», en *Bajo esta luz*, Piruca Estudio, 2018.
- AROLFO, Diego, «Palabras para Julia», en *Páginas en mi voz...*, Utopía, 2012.
- ÁVILA, Alejandro, «Palabras para Julia», en *...pensando en ti*, GLD, 2010.
- BÁRBARA Y DICK, «Érase una vez», en *Bárbara y Dick Cronología. Bárbara y Dick con los niños*, RCA, 1976.
- BERDINI, Horacio, «Palabras para Julia», en *Pd.: Abrázame canción*, Pattaya, 2008.
- BERÉN, Jorge, «Palabras para Julia», en Los Nocheros de Anta, *A viva voz*, RCA, 1983.
- BERMEJO, Margie, «Palabras para Julia», en *Las cosas sencillas*, Radio Educación, 1979.
- BLASCO, Céline, «El poema difícil», en *Silencio*, autoedición, 2017.
- BINNS, Hamish, «A veces», en Selena Millares y Hamish Binns, *Al son de los poetas. Lengua y literatura hispánicas a través de la música*, Madrid, Edinumen, 2002 (Libro CD).
- CANGREJOS, «Cuando todo suceda», «Bolero», «En Londres», «Mujer de muerte», «Bárbara», «Contempla tu luz», «El polvo se rio», «Nana para negrita», «Qué linda es Pepa» y «Los pasos del cazador», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.
- CARDIAC, «Palabras para Julia», en *Olas y rocas*, Daily Rock Records, 2015.
- CASTRO, Susana, «Me lo decía mi abuelito», «Érase una vez» y «Doce palabras para Julia», en *La rebelión de los nietos que nunca sean manada que la lideren*, autoedición, 2011.
- CHAMBOULEYRON, Brian, «Palabras para Julia», en *Canciones al oído*, Random Records, 2012.
- CHIQUITINES TV, «El lobito bueno», en *Canciones de la granja*, ChiquitinesTV, 2019.
- CINTA, Maria, «A ella y a ti os pregunto», en *Quasi tot*, K. Industria Cultural, 2007.
- COURVOISIER, Christiane, «Soldado no», en *Memorias rojas y negras. Mémoires en rouge et noir. Espagne 1936/1939*, Altamar Production, 2009.
- CUARTETO VOCAL VOX4, «Palabras para Julia», en *Voces y Palabras. Canciones y Poemas de España y Latinoamérica*, autoedición, 2005.
- CURTO, Francisco, «Soldado no», en *La guerra civil española y sus orígenes*, Le Chant du Monde, 1974.
- , «Madre dicen», en *Canciones interpretadas en la obra «Proceso a Besteiro»*, Tecnosaga, 1986.
- DEPEDRO, «Érase una vez», en *Érase una vez*, Warner, 2019.
- DÚO CADENCIA Y DÚO COFRADÍA, «Palabras para Julia», en *La cadencia de una cofradía*, Unión de Músicos Independientes de Argentina, 2011.
- DÚO ZAFFARRAYA, «Palabras para Julia», en *Domingos de coplas y tangos*, Cano, 2009.

- ELLE BELGA, «La nana de la adúltera» y «Palabras para Julia», en *1507 segundos prestados*, Acuarela, 2012.
- ESTER FORMOSA & ADOLFO OSLA, «Palabras para Julia», en *Perquè vull i altres cançons imprescindibles*, Ventilador Music, 2005.
- FALETE, «Palabras para Julia», en *Amar duele*, Sony-BMG, 2004.
- FARNOX, Luis, «Palabras para Julia», en *Poetas que dan el cante*, autoedición, 2012.
- FERREIRO, Iván, «Palabras para Julia», en *15 años de canciones para el tiempo y la distancia (2005–2020)*, Warner Music, 2019.
- FLECHA, Ricardo, «Julia–pe guarã ñe’e», en *El canto de los Karáí II*, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC), 2009.
- FOSSATI, Carlos María, «Palabras para Julia», en 3, Sondor, 1977.
- GALVÁN, Pocha, «Palabras para Julia», en *Luz de mujer*, Antonio Ceferino Cena Figueroa, 2018.
- GATO EDUARDO, «Palabras para Julia», en *Templo del gato (1)*, Ayuí/Tacuabé, 2008.
- GOLIARDOS, «Mala cabeza», «Soldado, sí», «Furtivo», «Me cuentan cómo fue», «Con nosotros-Nana», «Yo quise», «El lobito bueno», «Se pierde como el eco», «Muchacha, dame posada», «El pájaro bobo» y «La Chana», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.
- , «Mala cabeza», «Soldado», «Yo quise», «El lobito bueno», «El pájaro bobo», en VV. AA. *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*, en VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).
- GÓMEZ NAHARRO, Miguel Ángel, «Palabras para Julia», en *Vida*, autoedición, 2001.
- GÓMEZ VALVERDE, Santiago, «La berceuse de Julia», en Iván Carabaño, *Nanas para un niño recién soñado*, Madrid, Exlibris Ediciones, 2007 (Libro CD).
- GONZÁLEZ, Lucho, «Palabras para Julia», en *Esta parte del camino*, Epsa Music, 2001.
- GRIMAUD, Joseleín, «El lobito bueno», en VV. AA. *Canciones para los más chiquititos, vol. 1*, Montevideo Music Group, 1999.
- , «El lobito bueno», en *Lo mejor de los chiquititos*, Montevideo Music Group, 2003.
- , «El lobito bueno», en *El elefante trompita. Canciones para llevar a la escuela, vol. 4*, Montevideo Music Group, 2016.
- GRUPO SURAMÉRICA, «Palabras para Julia», en Grupo Suramérica con la Orquesta Sinfónica Eafit, *En vivo*, Grupo Suramérica, 2017.
- GUEVARA, Nacha, «Canción para ustedes», en *Canciones para mis hijos*, Music Hall, 1973.
- HERNÁEZ, Enric, «Palabras para Julia», en *Himnes. En directe al BarnaSants*, Picap, 2019.
- HERRAIZ, José Manuel, «Me lo decía mi abuelito» y «Érase una vez», en *La poesía española con música de Paco Ibáñez*, Dial-Nevada, 1976.
- HERRERO, Liliana, «Palabras para Julia», en *Confesión del viento*, Epsa Music, 2003.
- HORMIGAS SUBEN AL ÁRBOL, «Palabras para Julia», en *Hormigas suben al árbol*, autoedición, 2013.
- HUGO SANTOS, Víctor Hugo, «El lobito bueno», en *Barquito de papel*, autoedición, 2017.
- IBÁÑEZ, Paco, «Me lo decía mi abuelito», en *Me lo decía mi abuelito / Es amarga la verdad (La pobreza)*, Moshé-Naïm/Sonoplay, 1968.
- , «Palabras para Julia», «Érase una vez» y «Me lo decía mi abuelito», en *La poésie espagnole de nos jours et de toujours 3*, Polydor/Moshé-Naïm, 1969.

- , «Palabras para Julia», en *Como tú / Palabras para Julia*, Polydor, 1970.
- , «Palabras para Julia», «Érase una vez» y «Me lo decía mi abuelito», en *Paco Ibáñez a l'Olympia*, Polydor, 1970.
- , «Historia conocida», en *Del Olympia al Palais des Sports*, Ayuí-Tacuabé, 1971.
- , «Palabras para Julia», en *A galopar*, PDI, 1992.
- , «Palabras para Julia», en VV. AA. *Concierto por los pueblos indígenas de Colombia*, Fonomusic, 1994.
- , «Me lo decía mi abuelito», «Érase una vez», en *Le concert historique de Paco Ibáñez au Teatro de la Comedia, Madrid, 1968*, EMEN–Moshé-naïm, 2002.
- , «Historia conocida», «Me lo decía mi abuelito» y «Palabras para Julia», en *Le concert memorable de Paco Ibáñez au Teatro Opera, Buenos Aires, 1971*, EMEN–Moshé-naïm, 2002.
- , «El lobito bueno», «Me lo decía mi abuelito», «Palabras para Julia», «No sirves para nada», «Escucha, abandonada», «El aire de los chopos», «A ti te ocurre algo», «Por mi mala cabeza», «Yo amaba aquella casa», «Nana de la adúltera» y «El show», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
- , «El lobito bueno», «Me lo decía mi abuelito», «Palabras para Julia», «No sirves para nada», «Escucha, abandonada», «El aire de los chopos», «A ti te ocurre algo», «Por mi mala cabeza», «Yo amaba aquella casa», «Nana de la adúltera» y «El show», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.
- JAIRO & BAGLIETTO, «Palabras para Julia», en Jairo Baglietto, *Teatro Opera 2017*, DBN, 2017.
- JESENSKA, Orso, «Palabras para Julia», en *Effacer la mer*, 03h50, 2015.
- JIMÉNEZ, Salva, «Un olor a lluvia», «Los momentos de la perdiz», «La nana de Julia», «Se pierde como el eco», «Mujer de muerte» y «Por rincones de ayer», en *Canciones & Poemas músico-recitados*, FAEC, 2003.
- JIMÉNEZ, Tomás y MARTY, Frank, «Me lo decía mi abuelito», en *El Comunero, Chants de lutte de la République Espagnole*, Active Sound-Tactikollectif, 2008.
- J. LEONHART, «Palabras para Julia», en *Cómo colonizar una estrella*, RockCD Records, 2020.
- JUNARO, Emma, «Palabras para Julia», en *Resolana*, Campo, 1981. Reeditado por Discolandia Dueri & Cia. en 2004.
- KIN KRIBLE, «Palabras para Julia», en *Vengo soñando (música freskita)*, BBG Latino, 1998.
- LA HENDIJA CUARTETO, «Palabras para Julia», en *La Hendija*, Epsa Music, 2012.
- LEÓN, Rosa, «Canción de cuna para Julia», en *¡Ay paloma!*, Movieplay, 1983.
- , «Canción de cuna para Julia», en *Rosa se está buscando en el espejo*, Fonomusic, 1984.
- , «Palabras para Julia», en *Cuenta conmigo*, Fonomusic, 1984.
- , «Nana de la adúltera», en *Y si partimos todo a la mitad*, Fonomusic, 1986.
- , «Canción de cuna para Julia» y «Palabras para Julia», en *Amigas mías*, Fonomusic, 1986.
- , «El lobito bueno», en *Érase una vez*, Fundación Autor, 2006.
- LIBERTAD, Tania, «Palabras para Julia», en *Alfonsina y el Mar XX años*, Sony Music, 2003.
- LIPÁN, Tomás, «Palabras para Julia», en *Ramo de luna*, autoedición, 2006.
- LOS DE MONTEROS, «Palabras para Julia», en *Te di el alma*, KM Music, 2001.
- LOS SUAVES, «Palabras para Julia», en *Víspera de todos los santos*, Universal, 2000.

- MARKEZ IBARGUREN, Mikel, «Poema baten arrakasta», en *Zertarako mugak jarri*, Elkal, 1995.
- MARTÍ JUFRESA, Antoni, «Erzähl doch nicht weiter» y «Es falso», en Canvis Vells, *He dit una cançó*, autoedición, 2018.
- , «A un joven escritor», en La Orquesta lidia, *Et cum amigdalidis mundis*, autoedición, 2019.
- MASSIEL, «Deja la flor», en *Deja la flor / Sol de medianoche*, Novola, 1968.
- , «Deja la flor», en *Canciones de la película “Cantando a la vida”*, Novola, 1969.
- , «Deja la flor», en *Il Fiore no / Dove sarai mio amore*, Fonit, 1969.
- MATUTE CÁRDENAS, Juan, «Canción de frontera», en *Aguas vertientes*, autoedición, 2003.
- MOISÈS, Francesc, «Claroescuro», en *Quattor Sepharadis Voces*, Embajada de España en Bélgica, 2005.
- MOLANO, Raquel, «Palabras para Julia blues», en YOLO, *YOLO. BSO del espectáculo*, autoedición, 2019.
- MONTOLIU, Albert, «Palabras para Julia», en *Celler de cançons*, Hit Sound, 2010.
- MORENO, José, «Para ayudar a dormirse a una chica mayor», en *Apuntes urbanos*, autoedición, 2007.
- MORENTE, Soleá, «Palabras para Julia», en Enrique Morente, *B.S.O del documental Enrique Morente*, Universal Music Spain, 2011.
- NAIKE Y PAQUETE, «Palabras para Julia», en *Con nombre de mujer*, Mapa Records, 2016.
- NASSER, Jorge, «Palabras para Julia», en *Por milonga. Nasser en el Plaza*, Bizarro Records, 2007.
- NÍQUEL, «Palabras para Julia», en *Amo este lugar*, Gargoland Discos, 1994.
- , «Palabras para Julia», en *Primate*, BMG Uruguay, 1994.
- , «Palabras para Julia», en *Tierra de Gárgolas vol. 2*, Montevideo Music Group, 2012.
- PAGLIARO, Gian Franco, «Palabras para Julia», en *Oda a la vida*, Discos Fuentes, 2004.
- PARRA, Ángel, «Me lo decía mi abuelito», «Érase una vez» y «Palabras para Julia», en *Ángel Parra chante Paco Ibáñez*, EPM, 2011.
- PERROFLAUTA, «La mala cabeza», en *Africaniño*, Jammin' Music, 2000.
- PESQUEIRA, Francisco, «Palabras para Julia», en *Dame la mano. Canciones y poemas*, Acqua Records, 2017.
- PINEDA, Juan Luis, «Así son», en *Olla de grillos*, Kainós, 2002.
- PISANO, Fernando, «Palabras para Julia», en *Huellas de amor*, autoedición, 2019.
- POLEMANN, Alejandro, «Palabras para Julia», en Alejandro Polemann + Flor de Enchastre, *Llegarán*, Prontosaurus, 2010.
- PORRISTAS, «Palabras para Julia», en *Porristas*, autoedición, 2013.
- PRADA, Amancio, «Nada más», en *Dulce vino de olvido*, Fonomusic, 1985.
- REINA ROJA, «Palabras para Julia», en *Flamencopla*, Maldito Records, 2014.
- RÍO ROJO, «Palabras para Julia», en *La línea sinuosa. Música piquetera (Vol. 1)*, autoedición, 2006.
- ROA, Lucho, «Palabras para Julia», en *Canciones para un aniversario*, Saimel, 2014.
- ROLDÁN, Nacha, «Palabras para Julia», en *Con propia lumbre*, EMI, 1978.
- ROLLANO, Eduardo, «Palabras para Julia», en *Cantares de nuestra generación*, autoedición, 2020.

- ROSSETTO, Cecilia, «Palabras para Julia», en *Grabaciones encontradas*, Los Años Luz Discos, 2016.
- SÁNCHEZ, Quini, «La guerra», en Tlaloc, *Elegía de los hombres y las tierras de España (una obra sobre poetas españoles contemporáneos)*, Nino's, 1977.
- SENDA, Alberto, «Palabras para Julia», en *4 años en directo*, autoedición, 2017.
- SER O NO SER, «Palabras para Julia», en *Tomo uno*, autoedición, 2017.
- SERRAT, Joan Manuel, «Historia conocida», en *1978*, Ariola, 1978.
- SÍLVIA COMES & LÍDIA PUJOL, «Bolero para Jaime Gil de Biedma», en *Al entierro de una hoja seca van dos caracoles*, Picap, 2000.
- SOMBRA, Delfor, «Palabras para Julia», en *La cuna*, Pentagrama, 2001.
- SOSA, Mercedes, «Palabras para Julia», en *Gestos de amor*, Polydor, 1994.
- STRANIERO, Michele L., MARGOT y AMODEI, Fausto, «Canción de paz», en *Canti della resistenza spagnola 1939-1961*, Italia canta, 1961.
- TORRE, Guillermo de la, «Escoger la libertad», en *Una, dos, tres, empecemos otra vez*, Tecnosaga, 1991.
- VENENO, «Palabras para Julia», en *Palabras para Julia / A La Habana yo me fui*, Producciones Twins, 1989.
- , «Palabras para Julia», en *El pueblo guapeao*, Producciones Twins, 1989.
- VILLARO, Ximena, «Nana para Julia» y «Un día estabas cantando», en *Y ella no sabe*, Cuchá Discos, 2012.
- VOCES DE LA TIERRA, «Palabras para Julia», en VV. AA. *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*, en VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).
- VV. AA., «Canción de paz», en *Canti della resistenza spagnola. Songs of the Spanish Resistance*, I Dischi dello Zodiaco, 1968.



## APÉNDICE IV

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO.

### ÍNDICE DE CANCIONES NO EDITADAS EN DISCO

- ALCIBAR, Javier, «Bilbao Song», videoclip dirigido por Borja Cuervo. Disponible en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=cYJhqauCWbc>> (24 de abril de 2020).
- CALBET, Josep, «Encuentro», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.
- CÁNOVAS, Juan, «Ella dio su voto a Nixon» y «Non non», esta última se puede consultar en el Fondo Personal Goytisolo.
- CARDIAC, «Palabras para Julia», videoclip de la canción dirigido por Simon Anderfuhren y Jefe Verde con la música del álbum *Olas y rocas*, 13 de septiembre de 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FwsLEiKgaEM>> (26 de mayo de 2020).
- CONCIERTO3, «El aire huele a humo», video del concierto en el Teatro Liceo de Salamanca, 17 de noviembre de 2016. Disponible en: <[concierto3.com/videos/concierto-teatro-liceo-salamanca-nov-2016/](http://concierto3.com/videos/concierto-teatro-liceo-salamanca-nov-2016/)>. También en YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=w4o0lp-3ill>> (3 de mayo de 2020).
- CONTRERAS, Antonia, «Palabras para Julia», vídeo de su actuación en el ciclo «Los jueves flamencos», marzo de 2009, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=QRK4zZQOuDM>> (1 de junio de 2020).
- DELGADO, Rebekah, «Palabras para Julia», videoclip de la canción, 27 de abril de 2011, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=qzvR8dIWRVM>> (2 de junio de 2020).
- FERREIRO, Iván y BALMES, Santi, «Palabras para Julia», vídeo registrado en los Estudios Mans de La Coruña, 2 de marzo de 2018, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=qbrXZHLGcTI>> (29 de mayo de 2020).
- GIMÉNEZ, Pablo Andrés, «El jardín era sombra», Centre Cívic Parc Sandaru de Barcelona, 24 de enero de 2014, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ICo1VwqQRNM>> (29 de abril de 2020).
- , «El jardín era sombra», Teatro Aldo Braga de San Lorenzo (Argentina), 16 de septiembre de 2015, YouTube. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=96dnT4ED\\_Ks](https://www.youtube.com/watch?v=96dnT4ED_Ks)> (29 de abril de 2020).
- GOIA-ARIBE, Josetxo, «Escucha abandonada», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.
- GOLIARDOS, «Yo quise», «Soldado sí», «El lobito bueno», los poemas «X», «L», «XXX», «XXXI» y «LXXVI» de *Los pasos del cazador* y «Me cuentan como fue», en recital en homenaje a Goytisolo, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <<http://xpv.uab.cat/record/,Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca>> (24 de mayo de 2019).
- HUYLCA, «Palabras para Julia», vídeo de la actuación en el Centro Municipal La Arena de Gijón, 8 de junio de 2009, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RXkpPsa90CM>> (1 de junio de 2020).

- JAIRO & BAGLIETTO, «Palabras para Julia», en vivo en el Teatro Ópera (2017). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=16877FPmj-E&app=desktop>> (27 de mayo de 2020).
- LA SOMBRA, «Bilbao Song», videoclip dirigido por Borja Cuervo de la canción compuesta por Javier Alcibar, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=cYJhqauCWbc>> (24 de abril de 2020).
- LATORRE, Isabel, «Como tango», video realizado por Juan Miguel Ponce, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=LGQ2vOTF19M>>. También disponible en la página web de la compositora: <<https://www.isabel-latorre.es/video/como-tango>> (5 de mayo de 2020). También en videoclip de la canción interpretada por el grupo Eixa. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=XnXB7Ov1h4M&list=RDMMXnXB7Ov1h4M&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=XnXB7Ov1h4M&list=RDMMXnXB7Ov1h4M&start_radio=1)> (11 de junio de 2020).
- LÓPEZ-MONTES, José, «El aire huele a humo» (en partitura).
- LORÉN, Santi, «Canción de cuna para Julia», 10 de julio de 2018, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wt4kAp-6a8s>> (8 de mayo de 2020).
- MARGARIT, Carles, «Conchita era su nombre», «Era como ir hacia la muerte», «Al otro lado del espejo», «De azabache», «Un perfume de jara», «Las horas quemadas», en maqueta. Copia facilitada por el artista (concierto-recital Madrid, octubre 2009).
- MARTÍ JUFRESA, Antoni, «A un joven escritor», «Es falso», «Solo el negro», «Tú tiembles», «No cuentes más» y «Erzähl doch nicht weiter», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.
- MIRANDA, Tasio, «Soldado sí», «Por aquellos montes», «Caridad por tus ojos», «Muchacha dame posada», «Tiende el capote ovejero», «No sé que te pasa», «La flor de jara», «Bonita fea», «Qué linda es Pepa», «Solo una piedra negra», «Visito las barberías», «¿Te vienes al río?», «La palabra», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell y grabación en directo del 16 de octubre de 2019 durante su actuación en el *VII Congreso JAG y su generación: la relación entre música y poesía*.
- MONERA, Vicente, «El oficio del poeta», autoedición, publicada en YouTube. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=5C-ttLGJ8Q>> (27 de abril de 2020).
- RAMON PUIGVERT Y PARTIDARIS, «Palabras para Julia», vídeo de su concierto en Setmenat del 1 de julio de 2007, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=56yGSBRLMtI>> (1 de junio de 2020).
- RANKI, Antonio y BEBE, «Palabras para Julia», vídeo del estreno del documental de Juan Laguna *Princesa de África*, YouTube, 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=O-f0V8KwEEo>> (1 de junio de 2020).
- REINA ROJA, «Palabras para Julia», video grabado en el Espai Rambleta (Ram Club) de Valencia y dirigido por Tono Errando, julio de 2015. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_iJoBgnGLqE](https://www.youtube.com/watch?v=_iJoBgnGLqE)> (26 de mayo de 2020).
- ROSALÍA, «Palabras para Julia», video del acto de presentación del libro *Vull tot això*, estudio Toresky de Radio Barcelona, 29 de noviembre de 2016. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=vovLUDpk2t8>> (27 de mayo de 2020).
- SARTORIO, Rolando, «Palabras para Julia», vídeo publicado el 12 de abril de 2016, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3-Uce8iDSXM>> (1 de junio de 2020).

- SAVOIA, Sandra, «Palabras para Julia», vídeo de su actuación en Bahía Blanca, 18 de abril de 2008, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FaaThUXqw3Q>> (1 de junio de 2020).
- SELF, Antonio, «Una historia de amor», en «Ciento volando. Antonio Self canciones». Disponible en: <[antonio-selfa.blogspot.com/search?q=antonio+self+canta+a+los+poetas](http://antonio-selfa.blogspot.com/search?q=antonio+self+canta+a+los+poetas)> (10 de diciembre de 2019).
- SERRANO, Augusto, «Bolero para Jaime Gil de Biedma», concierto ofrecido por el grupo Lletraferits en el Café Auditori de Sant Cugat el 14 de enero de 2017. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=CvjfbjXt8zo>> (7 de mayo de 2020).
- SERRANO, Ismael, «Palabras para Julia», *Todavía* en acústico, Vevo, 2018. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=g7V6c\\_-mZZU](https://www.youtube.com/watch?v=g7V6c_-mZZU)> (28 de mayo de 2020).
- VENENO, MUCHACHITO Y PERET, «Palabras para Julia», vídeo de la actuación en el programa No disparen al pianista, de TVE, 9 de octubre de 2008. Disponible en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=A2KwISYLSzg>> (2 de junio de 2020).

## APÉNDICE V

### JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO. ÍNDICE DE LOS POEMAS MUSICALIZADOS<sup>599</sup>

#### A ELLA Y A TI OS PREGUNTO

1. CINTA, Maria, «A ella y a ti os pregunto», en *Quasi tot*, K. Industria Cultural, 2007.

#### A EMILIO LLEDÓ

1. MIRANDA, Tasio, «La palabra», en grabación en directo del 16 de octubre de 2019 durante su actuación en el *VII Congreso JAG y su generación: la relación entre música y poesía*.

#### AL OTRO LADO DEL ESPEJO

1. MARGARIT, Carles, «Al otro lado del espejo», en maqueta. Copia facilitada por el propio artista (concierto-recital Madrid, octubre 2009).

#### A UN JOVEN ESCRITOR RECIÉN LLEGADO A LA CORTE

1. MARTÍ JUFRESA, Antoni, «A un joven escritor», en La Orquesta lidia, *Et cum amigdalidis mundis*, autoedición, 2019. También en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

#### AUTOBIOGRAFÍA

1. IBÁÑEZ, Paco, «No sirves para nada», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisoló*, Universal, 2002.
2. ———, «No sirves para nada», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.

#### A VECES

1. ALCIBAR, Javier, «A veces», en *Como si nunca hubiéramos venido*, Joni, 2017.
2. BINNS, Hamish, «A veces», en Selena Millares y Hamish Binns, *Al son de los poetas. Lengua y literatura hispánicas a través de la música*, Madrid, Edinumen, 2002 (Libro CD).

---

<sup>599</sup> Para los títulos de los textos se sigue la edición de *Poesía completa*.

#### BAJO TOLERANCIA

1. PINEDA, Juan Luis, «Así son», en *Olla de grillos*, Kainós, 2002.

#### BÁRBARA

1. CANGREJOS, «Bárbara», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.

#### BILBAO SONG

1. ALCIBAR, Javier, «Bilbao Song», en *Como si nunca hubiéramos venido*, Joni, 2017.
2. —, «Bilbao Song», videoclip dirigido por Borja Cuervo. Disponible en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=cYJhqauCWBe>> (24 de abril de 2020).

#### BOLERO PARA JAIME GIL DE BIEDMA

1. CANGREJOS, «Bolero», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.
2. IBÁÑEZ, Paco, «A ti te ocurre algo», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
3. —, «A ti te ocurre algo», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.
4. SERRANO, Augusto, «Bolero para Jaime Gil de Biedma», concierto ofrecido por el grupo Lletraferits en el Café Auditori de Sant Cugat el 14 de enero de 2017. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=CvjfbjXt8zo>> (7 de mayo de 2020).
5. SÍLVIA COMES & LÍDIA PUJOL, «Bolero para Jaime Gil de Biedma», en *Al entierro de una hoja seca van dos caracoles*, Picap, 2000.

#### CANTOS RODADOS

1. MOISÈS, Francesc, «Claroescuro», en *Quattuor Sepharadis Voces*, Embajada de España en Bélgica, 2005.

#### COMO CIEGO MIRÉ

1. SÁNCHEZ, Quini, «La guerra», en Tlaloc, *Elegía de los hombres y las tierras de España (una obra sobre poetas españoles contemporáneos)*, Nino's, 1977.

#### COMO TANGO

1. LATORRE, Isabel, «Como tango», video realizado por Juan Miguel Ponce, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=LGQ2vOTF19M>>. También

disponible en la página web de la compositora: <<https://www.isabel-latorre.es/video/como-tango>> (5 de mayo de 2020). También en videoclip de la canción interpretada por el grupo Eixa. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=XnXB7Ov1h4M&list=RDMMXnXB7Ov1h4M&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=XnXB7Ov1h4M&list=RDMMXnXB7Ov1h4M&start_radio=1)> (11 de junio de 2020).

#### CONCHITA ERA SU NOMBRE

1. MARGARIT, Carles, «Conchita era su nombre», en maqueta. Copia facilitada por propio el artista (concierto-recital Madrid, octubre 2009).

#### CON NOSOTROS

1. GOLIARDOS, «Con nosotros-Nana», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.

#### CONTRA TU PECHO

1. CALBET, Josep, «Encuentro», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

#### CUANDO TODO SUCEDA

1. CANGREJOS, «Cuando todo suceda», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.

#### DE AZABACHE

1. MARGARIT, Carles, «De azabache», en maqueta. Copia facilitada por el propio artista (concierto-recital Madrid, octubre 2009).

#### DEJA LA FLOR

1. MASSIEL, «Deja la flor», en *Deja la flor / Sol de medianoche*, Novola, 1968. También en *Canciones de la película "Cantando a la vida"*, Novola, 1969.
2. ———, «Il fiore no», en *Il Fiore no / Dove sarai mio amore*, Fonit, 1969.

#### EL AIRE HUELE A HUMO

1. CONCIERTO3, «El aire huele a humo», video del concierto en el Teatro Liceo de Salamanca, 17 de noviembre de 2016. Disponible en: <[concierto3.com/videos/concierto-teatro-liceo-salamanca-nov-2016/](http://concierto3.com/videos/concierto-teatro-liceo-salamanca-nov-2016/)>. También en YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=w4o0lp-3iIl>> (3 de mayo de 2020).

2. LÓPEZ–MONTES, José, «El aire huele a humo» (en partitura).

#### EL JARDÍN ERA SOMBRA

1. GIMÉNEZ, Pablo Andrés, «El jardín era sombra», Centre Cívic Parc Sandaru de Barcelona, 24 de enero de 2014, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ICo1VwqQRNM>> (29 de abril de 2020).
2. —, «El jardín era sombra», Teatro Aldo Braga de San Lorenzo (Argentina), 16 de septiembre de 2015, YouTube. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=96dnT4ED\\_Ks](https://www.youtube.com/watch?v=96dnT4ED_Ks)> (29 de abril de 2020).

#### EL LOBITO BUENO

1. BÁRBARA Y DICK, «Érase una vez», en *Bárbara y Dick Cronología. Bárbara y Dick con los niños*, RCA, 1976.
2. CASTRO, Susana, «Érase una vez», en *La rebelión de los nietos que nunca sean manada que la lideren*, autoedición, 2011.
3. CHIQUITINES TV, «El lobito bueno», en *Canciones de la granja*, ChiquitinesTV, 2019.
4. DEPEDRO, «Érase una vez», en *Érase una vez*, Warner, 2019.
5. GOLIARDOS, «El lobito bueno», en recital en homenaje a Goytisolo, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <<http://xpv.uab.cat/record/,Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca>> (24 de mayo de 2019).
6. —, «El lobito bueno», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.
7. —, «El lobito bueno», en VV. AA. *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*, en VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).
8. GRIMAUD, Joseleín, «El lobito bueno», en VV. AA. *Canciones para los más chiquititos, vol. 1*, Montevideo Music Group, 1999. También en *Lo mejor de los chiquititos*, Montevideo Music Group, 2003; y en *El elefante trompita. Canciones para llevar a la escuela, vol. 4*, Montevideo Music Group, 2016.
9. HERRAIZ, José Manuel, «Érase una vez», en *La poesía española con música de Paco Ibáñez*, Dial-Nevada, 1976.
10. HUGO SANTOS, Víctor Hugo, «El lobito bueno», en *Barquito de papel*, autoedición, 2017.
11. IBÁÑEZ, Paco, «Érase una vez», en *La poésie espagnole de nos jours et de toujours 3*, Polydor/Moshé-Naïm, 1969.
12. —, «Érase una vez», en *Paco Ibáñez a l'Olympia*, Polydor, 1970.
13. —, «Érase una vez», en *Le concert historique de Paco Ibáñez au Teatro de la Comedia, Madrid, 1968*, EMEN–Moshé-naïm, 2002.
14. —, «El lobito bueno», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.

15. —, «El lobito bueno», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.
16. LEÓN, Rosa, «El lobito bueno», en *Érase una vez*, Fundación Autor, 2006.
17. PARRA, Ángel, «Érase una vez», en *Ángel Parra chante Paco Ibáñez*, EPM, 2011.

#### EL POEMA DIFÍCIL

1. BLASCO, Céline, «El poema difícil», en *Silencio*, autoedición, 2017.

#### EL POLVO SE RIO

1. CANGREJOS, «El polvo se rio», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.

#### EL SHOW

1. IBÁÑEZ, Paco, «El show», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
2. —, «El show», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.

#### EN LONDRES PARA UN CANTOR DE SOMBRAS

1. CANGREJOS, «En Londres», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.

#### ERA COMO IR HACIA LA MUERTE

1. MARGARIT, Carles, «Era como ir hacia la muerte», en maqueta. Copia facilitada por el propio artista (concierto-recital Madrid, octubre 2009).

#### ESCOGER LA LIBERTAD

1. TORRE, Guillermo de la, «Escoger la libertad», en *Una, dos, tres, empecemos otra vez*, Tecnosaga, 1991.

#### ESCUCHA ABANDONADA

1. GOIA-ARIBE, Josexo, «Escucha abandonada», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.
2. IBÁÑEZ, Paco, «Escucha, abandonada», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
3. —, «Escucha, abandonada», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.



## ÉXITO DE UN POEMA

1. MARKEZ IBARGUREN, Mikel, «Poema baten arrakasta», en *Zertarako mugak jarri*, Elkal, 1995.

## HISTORIA CONOCIDA

1. IBÁÑEZ, Paco, «Historia conocida», en *Del Olympia al Palais des Sports*, Ayuí-Tacuabé, 1971.
2. —, «Historia conocida», en *Le concert memorable de Paco Ibáñez au Teatro Opera, Buenos Aires, 1971*, EMEN–Moshé-naïm, 2002.
3. SERRAT, Joan Manuel, «Historia conocida», en *1978*, Ariola, 1978.

## HOMBRE DE PROVECHO

1. CASTRO, Susana, «Me lo decía mi abuelito», en *La rebelión de los nietos que nunca sean manada que la lideren*, autoedición, 2011.
2. HERRAIZ, José Manuel, «Me lo decía mi abuelito», en *La poesía española con música de Paco Ibáñez*, Dial-Nevada, 1976.
3. IBÁÑEZ, Paco, «Me lo decía mi abuelito», en *Me lo decía mi abuelito / Es amarga la verdad (La pobreza)*, Moshé-Naïm/Sonoplay, 1968.
4. —, «Me lo decía mi abuelito», en *La poésie espagnole de nos jours et de toujours 3*, Polydor/Moshé-Naïm, 1969.
5. —, «Me lo decía mi abuelito», en *Paco Ibáñez a l'Olympia*, Polydor, 1970.
6. —, «Me lo decía mi abuelito», en *Le concert historique de Paco Ibáñez au Teatro de la Comedia, Madrid, 1968*, EMEN–Moshé-naïm, 2002.
7. —, «Me lo decía mi abuelito», en *Le concert memorable de Paco Ibáñez au Teatro Opera, Buenos Aires, 1971*, EMEN–Moshé-naïm, 2002.
8. —, «Me lo decía mi abuelito», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
9. —, «Me lo decía mi abuelito», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.
10. JIMÉNEZ, Tomás y MARTY, Frank, «Me lo decía mi abuelito», en *El Comunero, Chants de lutte de la République Espagnole*, Active Sound-Tactikollectif, 2008.
11. PARRA, Ángel, «Me lo decía mi abuelito», en *Ángel Parra chante Paco Ibáñez*, EPM, 2011.

## I de *Los pasos del cazador*

1. MIRANDA, Tasio, «Por aquellos montes», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

## KATHELEEN

1. CÁNOVAS, Juan, «Ella dio su voto a Nixon», en maqueta. Cedida por el propio músico.

## L de *Los pasos del cazador*

1. ALCIBAR, Javier, «No necesito desvelo», en *Como si nunca hubiéramos venido*, Joni, 2017.
2. GOLIARDOS, «Muchacha, dame posada», en recital en homenaje a Goytisolo, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <<http://xpv.uab.cat/record/,Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca>> (24 de mayo de 2019).
3. —, «Muchacha, dame posada», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.
4. MIRANDA, Tasio, «Muchacha dame posada», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

## LA FLOR DE LA JARA

1. IBÁÑEZ, Paco, «Yo amaba aquella casa», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
2. —, «Yo amaba aquella casa», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.
3. MIRANDA, Tasio, «La flor de jara», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

## LA NANA DE JULIA

1. GÓMEZ VALVERDE, Santiago, «La berceuse de Julia», en Iván Carabaño, *Nanas para un niño recién soñado*, Madrid, Exlibris Ediciones, 2007 (Libro CD).
2. JIMÉNEZ, Salva, «La nana de Julia», en *Canciones & Poemas músico-recitados*, FAEC, 2003.
3. LEÓN, Rosa, «Canción de cuna para Julia», en *¡Ay paloma!*, Movieplay, 1983.
4. —, «Canción de cuna para Julia», en *Rosa se está buscando en el espejo*, Fonomusic, 1984.
5. —, «Canción de cuna para Julia», en *Amigas mías*, Fonomusic, 1986.
6. LORÉN, Santi, «Canción de cuna para Julia», 10 de julio de 2018, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wt4kAp-6a8s>> (8 de mayo de 2020).
7. VILLARO, Ximena, «Nana para Julia», en *Y ella no sabe*, Cuchá Discos, 2012.

## LAS HORAS QUEMADAS

1. MARGARIT, Carles, «Las horas quemadas», en maqueta. Copia facilitada por el propio artista (concierto-recital Madrid, octubre 2009).

LIV de *Los pasos del cazador*

1. MIRANDA, Tasio, «Bonita fea», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

LX de *Los pasos del cazador*

1. MIRANDA, Tasio, «Tiende el capote ovejero», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

LXIV de *Los pasos del cazador*

1. JIMÉNEZ, Salva, «Los momentos de la perdiz», en *Canciones & Poemas músico-recitados*, FAEC, 2003.
2. MIRANDA, Tasio, «La flor de jara», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

LXXVI de *Los pasos del cazador*

1. GOLIARDOS, «La Chana», en recital en homenaje a Goytisolo, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <<http://xpv.uab.cat/record/,Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca>> (24 de mayor de 2019).
2. —, «La Chana», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.
3. MIRANDA, Tasio, «No sé que te pasa», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

LXXVIII de *Los pasos del cazador*

1. MIRANDA, Tasio, «Visito las barberías», en grabación en directo del 16 de octubre de 2019 durante su actuación en el *VII Congreso JAG y su generación: la relación entre música y poesía*.

LXXIX de *Los pasos del cazador*

1. MIRANDA, Tasio, «¿Te vienes al río?», en grabación en directo del 16 de octubre de 2019 durante su actuación en el *VII Congreso JAG y su generación: la relación entre música y poesía*.

LXXXV de *Los pasos del cazador*

1. CANGREJOS, «Contempla tu luz», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.

#### MALA CABEZA

1. GOLIARDOS, «Mala cabeza», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.
2. —, «Mala cabeza», en VV. AA. *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*, en VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).
3. IBÁÑEZ, Paco, «Por mi mala cabeza», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
4. —, «Por mi mala cabeza», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.
5. PERROFLAUTA, «La mala cabeza», en *Africaniño*, Jammin' Music, 2000.

#### ME CUENTAN CÓMO FUE

1. GOLIARDOS, «Me cuentan como fue», en recital en homenaje a Goytisolo, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <http://xpv.uab.cat/record/Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca> (24 de mayor de 2019).
2. —, «Me cuentan cómo fue», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.

#### MUJER DE MUERTE

1. CANGREJOS, «Mujer de muerte», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.
2. JIMÉNEZ, Salva, «Mujer de muerte», en *Canciones & Poemas músico-recitados*, FAEC, 2003.

#### NADA MÁS

1. IBÁÑEZ, Paco, «El aire de los chopos», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
2. —, «El aire de los chopos», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.
3. PRADA, Amancio, «Nada más», en *Dulce vino de olvido*, Fonomusic, 1985.

#### NANA DE LA ADÚLTERA

1. ELLE BELGA, «La nana de la adúltera», en *1507 segundos prestados*, Acuarela, 2012.

2. IBÁÑEZ, Paco, «Nana de la adúltera», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
3. —, «Nana de la adúltera», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.
4. LEÓN, Rosa, «Nana de la adúltera», en *Y si partimos todo a la mitad*, Fonomusic, 1986.

#### NON NON

1. CÁNOVAS, Juan, «Non non», en el Fondo Personal Goytisolo.
2. MORENO, José, «Para ayudar a dormirse a una chica mayor», en *Apuntes urbanos*, autoedición, 2007.

#### NO SALE IGUAL PARA TODOS

1. MARTÍ JUFRESA, Antoni, «Es falso», en Canvis Vells, *He dit una cançó*, autoedición, 2018. También en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

#### OFICIO DE POETA

1. MONERA, Vicente, «El oficio del poeta», autoedición, publicada en YouTube. Disponible en <[https://www.youtube.com/watch?v=5C-\\_ttLGJ8Q](https://www.youtube.com/watch?v=5C-_ttLGJ8Q)> (27 de abril de 2020).

#### PALABRAS PARA JULIA

1. AGELAO, Massimiliano, «La vida es bella, ya verás...», en Ana María García, Hugo Cuevas-Mohr y Massimiliano Agelao, *Poesía necesaria*, Verso a Verso, 2005.
2. ALTUBE, Virginia, «Palabras para Julia», en *Bajo esta luz*, Piruca Estudio, 2018.
3. AROLFO, Diego, «Palabras para Julia», en *Páginas en mi voz...*, Utopía, 2012.
4. ÁVILA, Alejandro, «Palabras para Julia», en *...pensando en ti*, GLD, 2010.
5. BERDINI, Horacio, «Palabras para Julia», en *Pd.: Abrazame canción*, Pattaya, 2008.
6. BERÉN, Jorge, «Palabras para Julia», en Los Nocheros de Anta, *A viva voz*, RCA, 1983.
7. BERMEJO, Margie, «Palabras para Julia», en *Las cosas sencillas*, Radio Educación, 1979.
8. CARDIAC, «Palabras para Julia», en *Olas y rocas*, Daily Rock Records, 2015. También en «Palabras para Julia», videoclip de la canción dirigido por Simon Anderfuhren y Jefe Verde con la música del álbum *Olas y rocas*, 13 de septiembre de 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FwsLEiKgaEM>> (26 de mayo de 2020).

9. CASTRO, Susana, «Doce palabras para Julia», en *La rebelión de los nietos que nunca sean manada que la lideren*, autoedición, 2011.
10. CHAMBOULEYRON, Brian, «Palabras para Julia», en *Canciones al oído*, Random Records, 2012.
11. CONTRERAS, Antonia, «Palabras para Julia», vídeo de su actuación en el ciclo «Los jueves flamencos», marzo de 2009, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=QRK4zZQOuDM>> (1 de junio de 2020).
12. CUARTETO VOCAL VOX4, «Palabras para Julia», en *Voces y Palabras. Canciones y Poemas de España y Latinoamérica*, autoedición, 2005.
13. DELGADO, Rebekah, «Palabras para Julia», videoclip de la canción, 27 de abril de 2011, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=qzvR8dIWRVM>> (2 de junio de 2020).
14. DÚO CADENCIA Y DÚO COFRADÍA, «Palabras para Julia», en *La cadencia de una cofradía*, Unión de Músicos Independientes de Argentina, 2011.
15. DÚO ZAFFARRAYA, «Palabras para Julia», en *Domingos de coplas y tangos*, Cano, 2009.
16. ELLE BELGA, «Palabras para Julia», en *1507 segundos prestados*, Acuarela, 2012.
17. ESTER FORMOSA & ADOLFO OSLA, «Palabras para Julia», en *Perquè vull i altres cançons imprescindibles*, Ventilador Music, 2005.
18. FALETE, «Palabras para Julia», en *Amar duele*, Sony-BMG, 2004.
19. FARNOX, Luis, «Palabras para Julia», en *Poetas que dan el cante*, autoedición, 2012.
20. FERREIRO, Iván, «Palabras para Julia», en *15 años de canciones para el tiempo y la distancia (2005–2020)*, Warner Music, 2019.
21. FERREIRO, Iván y BALMES, Santi, «Palabras para Julia», vídeo registrado en los Estudios Mans de La Coruña, 2 de marzo de 2018, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=qbrXZHLGcTI>> (29 de mayo de 2020).
22. FLECHA, Ricardo, «Julia–pe guarã ñe’e», en *El canto de los Karáí II*, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC), 2009.
23. FOSSATI, Carlos María, «Palabras para Julia», en *3*, Sondor, 1977.
24. GALVÁN, Pocha, «Palabras para Julia», en *Luz de mujer*, Antonio Ceferino Cena Figueroa, 2018.
25. GATO EDUARDO, «Palabras para Julia», en *Templo del gato (1)*, Ayuí/Tacuabé, 2008.
26. GÓMEZ NAHARRO, Miguel Ángel, «Palabras para Julia», en *Vida*, autoedición, 2001.
27. GONZÁLEZ, Lucho, «Palabras para Julia», en *Esta parte del camino*, Epsa Music, 2001.
28. GRUPO SURAMÉRICA, «Palabras para Julia», en Grupo Suramérica con la Orquesta Sinfónica Eafit, *En vivo*, Grupo Suramérica, 2017.
29. GUEVARA, Nacha, «Canción para ustedes», en *Canciones para mis hijos*, Music Hall, 1973.
30. HERNÀEZ, Enric, «Palabras para Julia», en *Himnes. En directe al BarnaSants*, Picap, 2019.
31. HERRERO, Liliana, «Palabras para Julia», en *Confesión del viento*, Epsa Music, 2003

32. HORMIGAS SUBEN AL ÁRBOL, «Palabras para Julia», en *Hormigas suben al árbol*, autoedición, 2013.
33. HUYLCA, «Palabras para Julia», vídeo de la actuación en el Centro Municipal La Arena de Gijón, 8 de junio de 2009, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RXkpPsa90CM>> (1 de junio de 2020).
34. IBÁÑEZ, Paco, «Palabras para Julia», «Érase una vez» y «Me lo decía mi abuelito», en *La poésie espagnole de nos jours et de toujours 3*, Polydor/Moshé-Naïm, 1969.
35. —, «Palabras para Julia», en *Como tú / Palabras para Julia*, Polydor, 1970.
36. —, «Palabras para Julia», en *Paco Ibáñez a l'Olympia*, Polydor, 1970.
37. —, «Palabras para Julia», en *A galopar*, PDI, 1992.
38. —, «Palabras para Julia», en VV. AA. *Concierto por los pueblos indígenas de Colombia*, Fonomusic, 1994.
39. —, «Palabras para Julia», en *Le concert memorable de Paco Ibáñez au Teatro Opera, Buenos Aires, 1971*, EMEN–Moshé-naïm, 2002.
40. —, «Palabras para Julia», en *Paco Ibáñez canta a José Agustín Goytisolo*, Universal, 2002.
41. —, «Palabras para Julia», en *Paco Ibáñez en concierto. Palau de la música, Barcelona, octubre 2002*, A Flor de Tiempo, 2004.
42. JAIRO & BAGLIETTO, «Palabras para Julia», en Jairo Baglietto, *Teatro Opera 2017*, DBN, 2017. Disponible también en: <<https://www.youtube.com/watch?v=16877FPmj-E&app=desktop>> (27 de mayo de 2020).
43. JESENSKA, Orso, «Palabras para Julia», en *Effacer la mer*, 03h50, 2015.
44. J. LEONHART, «Palabras para Julia», en *Cómo colonizar una estrella*, RockCD Records, 2020.
45. JUNARO, Emma, «Palabras para Julia», en *Resolana*, Campo, 1981. Reeditado por Discolandia Dueri & Cia. en 2004.
46. KIN KRIBLE, «Palabras para Julia», en *Vengo soñando (música freskita)*, BBG Latino, 1998.
47. LA HENDIJA CUARTETO, «Palabras para Julia», en *La Hendija*, Epsa Music, 2012.
48. LA SOMBRA, «Bilbao song», videoclip dirigido por Borja Cuervo de la canción compuesta por Javier Alcibar, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=cYJhqauCWbc>> (24 de abril de 2020).
49. LEÓN, Rosa, «Palabras para Julia», en *Cuenta conmigo*, Fonomusic, 1984. También en *Amigas mías*, Fonomusic, 1986.
50. LIBERTAD, Tania, «Palabras para Julia», en *Alfonsina y el Mar XX años*, Sony Music, 2003.
51. LIPÁN, Tomás, «Palabras para Julia», en *Ramo de luna*, autoedición, 2006.
52. LOS DE MONTEROS, «Palabras para Julia», en *Te dí el alma*, KM Music, 2001.
53. LOS SUAVES, «Palabras para Julia», en *Vispera de todos los santos*, Universal, 2000.
54. MOLANO, Raquel, «Palabras para Julia blues», en YOLO, *YOLO. BSO del espectáculo*, autoedición, 2019.

55. MONTOLIU, Albert, «Palabras para Julia», en *Celler de cançons*, Hit Sound, 2010.
56. MORENTE, Soleá, «Palabras para Julia», en Enrique Morente, *B.S.O del documental Enrique Morente*, Universal Music Spain, 2011.
57. NAIKE Y PAQUETE, «Palabras para Julia», en *Con nombre de mujer*, Mapa Records, 2016.
58. NÍQUEL, «Palabras para Julia», en *Amo este lugar*, Gargoland Discos, 1994. También en *Primate*, BMG Uruguay, 1994; en *Tierra de Gárgolas vol. 2*, Montevideo Music Group, 2012; y en NASSER, Jorge, «Palabras para Julia», en *Por milonga. Nasser en el Plaza*, Bizarro Records, 2007.
59. PAGLIARO, Gian Franco, «Palabras para Julia», en *Oda a la vida*, Discos Fuentes, 2004.
60. PARRA, Ángel, «Palabras para Julia», en *Ángel Parra chante Paco Ibáñez*, EPM, 2011.
61. PESQUEIRA, Francisco, «Palabras para Julia», en *Dame la mano. Canciones y poemas*, Acqua Records, 2017.
62. PISANO, Fernando, «Palabras para Julia», en *Huellas de amor*, autoedición, 2019.
63. POLEMANN, Alejandro, «Palabras para Julia», en Alejandro Polemann + Flor de Enchastre, *Llegarán*, Prontosaurus, 2010.
64. PORRISTAS, «Palabras para Julia», en *Porristas*, autoedición, 2013.
65. RAMON PUIGVERT Y PARTIDARIS, «Palabras para Julia», vídeo de su concierto en Setmenat del 1 de julio de 2007, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=56yGSBRLMtI>> (1 de junio de 2020).
66. RANKI, Antonio y BEBE, «Palabras para Julia», vídeo del estreno del documental de Juan Laguna *Princesa de África*, YouTube, 2009. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=O-f0V8KwEEo>> (1 de junio de 2020).
67. REINA ROJA, «Palabras para Julia», en *Flamencopla*, Maldito Records, 2014.
68. —, «Palabras para Julia», video grabado en el Espai Rambleta (Ram Club) de Valencia y dirigido por Tono Errando, julio de 2015. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_iJoBgnGLqE](https://www.youtube.com/watch?v=_iJoBgnGLqE)> (26 de mayo de 2020).
69. RÍO ROJO, «Palabras para Julia», en *La línea sinuosa. Música piquetera (Vol. 1)*, autoedición, 2006.
70. ROA, Lucho, «Palabras para Julia», en *Canciones para un aniversario*, Saimel, 2014.
71. ROLDÁN, Nacha, «Palabras para Julia», en *Con propia lumbre*, EMI, 1978.
72. ROLLANO, Eduardo, «Palabras para Julia», en *Cantares de nuestra generación*, autoedición, 2020.
73. ROSALÍA, «Palabras para Julia», video del acto de presentación del libro *Vull tot això*, estudio Toresky de Radio Barcelona, 29 de noviembre de 2016. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=vovLUDpk2t8>> (27 de mayo de 2020).
74. ROSSETTO, Cecilia, «Palabras para Julia», en *Grabaciones encontradas*, Los Años Luz Discos, 2016.



75. SARTORIO, Rolando, «Palabras para Julia», vídeo publicado el 12 de abril de 2016, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3-Uce8iDSXM>> (1 de junio de 2020).
76. SAVOIA, Sandra, «Palabras para Julia», vídeo de su actuación en Bahía Blanca, 18 de abril de 2008, YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FaaThUXqw3Q>> (1 de junio de 2020).
77. SENDA, Alberto, «Palabras para Julia», en *4 años en directo*, autoedición, 2017.
78. SER O NO SER, «Palabras para Julia», en *Tomo uno*, autoedición, 2017.
79. SERRANO, Ismael, «Palabras para Julia», *Todavía* en acústico, Vevo, 2018. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=g7V6c\\_-mZZU](https://www.youtube.com/watch?v=g7V6c_-mZZU)> (28 de mayo de 2020).
80. SOMBRA, Delfor, «Palabras para Julia», en *La cuna*, Pentagrama, 2001.
81. SOSA, Mercedes, «Palabras para Julia», en *Gestos de amor*, Polydor, 1994.
82. VENENO, «Palabras para Julia», en *Palabras para Julia / A La Habana yo me fui*, Producciones Twins, 1989. También en *El pueblo guapeao*, Producciones Twins, 1989.
83. VENENO, MUCHACHITO Y PERET, «Palabras para Julia», vídeo de la actuación en el programa No disparen al pianista, de TVE, 9 de octubre de 2008. Disponible en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=A2KwISYLSzg>> (2 de junio de 2020).
84. VOCES DE LA TIERRA, «Palabras para Julia», en VV. AA. *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*, en VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).

#### POR RINCONES DE AYER

1. JIMÉNEZ, Salva, «Por rincones de ayer», en *Canciones & Poemas músico-recitados*, FAEC, 2003.

#### POUR UN FAUX ÉCRIVAIN MAUDIT

1. MARTÍ JUFRESA, Antoni, «Erzähl doch nicht weiter», en Canvis Vells, *He dit una cançó*, autoedición, 2018. También en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.
2. —, «No cuentés más», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

#### QUÉ LINDA ES PEPA

1. CANGREJOS, «Qué linda es Pepa», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.
2. MIRANDA, Tasio, «Qué linda es Pepa», en grabación en directo del 16 de octubre de 2019 durante su actuación en el *VII Congreso JAG y su generación: la relación entre música y poesía*.

#### SE PIERDE COMO EL ECO

1. GOLIARDOS, «Se pierde como el eco», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.
2. JIMÉNEZ, Salva, «Se pierde como el eco», en *Canciones & Poemas músico-recitados*, FAEC, 2003.

#### SOLDADO SÍ

1. COURVOISIER, Christiane, «Soldado no», en *Memorias rojas y negras. Mémoires en rouge et noir. Espagne 1936/1939*, Altamar Production, 2009.
2. CURTO, Francisco, «Soldado no», en *La guerra civil española y sus orígenes*, Le Chant du Monde, 1974.
3. ———, «Madre dicen», en *Canciones interpretadas en la obra «Proceso a Besteiro»*, Tecnosaga, 1986.
4. GOLIARDOS, «Soldado sí», en recital en homenaje a Goytisolo, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <<http://xpv.uab.cat/record/,Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca>> (24 de mayo de 2019).
5. ———, «Soldado, sí», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisolo*, Tecnosaga, 1994.
6. ———, «Soldado», en VV. AA. *José Agustín Goytisolo. Los poemas son mi orgullo*, en VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).
7. STRANIERO, Michele L., MARGOT y AMODEI, Fausto, «Canción de paz», en *Canti della resistenza spagnola 1939-1961*, Italia canta, 1961. También en *Canti della resistenza spagnola. Songs of the Spanish Resistance*, I Dischi dello Zodiaco, 1968.
8. MIRANDA, Tasio, «Soldado sí», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell y grabación en directo del 16 de octubre de 2019 durante su actuación en el *VII Congreso JAG y su generación: la relación entre música y poesía*.

#### SOLO EL NEGRO

1. MARTÍ JUFRESA, Antoni, «Solo el negro», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

#### SOLO UNA PIEDRA NEGRA

1. MIRANDA, Tasio, «Solo una piedra negra», en grabación en directo del 16 de octubre de 2019 durante su actuación en el *VII Congreso JAG y su generación: la relación entre música y poesía*.

#### TU MIRADA HACIA EL FONDO

1. CANGREJOS, «Contempla tu luz», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.

#### TÚ TIEMBLAS

1. MARTÍ JUFRESA, Antoni, «Tú tiemblas», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

#### UNA HISTORIA DE AMOR

1. SELFA, Antonio, «Una historia de amor», en «Ciento volando. Antonio Selfa canciones». Disponible en: <[antonio-selfa.blogspot.com/search?q=antonio+selfa+canta+a+los+poetas](http://antonio-selfa.blogspot.com/search?q=antonio+selfa+canta+a+los+poetas)> (10 de diciembre de 2019).

#### UN DÍA ESTABAS CANTANDO

1. VILLARO, Ximena, «Un día estabas cantando», en *Y ella no sabe*, Cuchá Discos, 2012.

#### UN OLOR A LLUVIA

1. JIMÉNEZ, Salva, «Un olor a lluvia», en *Canciones & Poemas músico-recitados*, FAEC, 2003.

#### UN PERFUME DE JARA

1. MARGARIT, Carles, «Un perfume de jara», en maqueta. Copia facilitada por el propio artista (concierto-recital Madrid, octubre 2009).

#### VI de *Los pasos del cazador*

1. CANGREJOS, «Los pasos del cazador», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.

#### X de *Los pasos del cazador*

1. GOLIARDOS, «Nana», en recital en homenaje a Goytisolo, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <<http://xpv.uab.cat/record/,Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca>> (24 de mayo de 2019).

2. —, «Nana», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisoló*, Tecnosaga, 1994.

XL de *Los pasos del cazador*

1. MATUTE CÁRDENAS, Juan, «Canción de frontera», en *Aguas vertientes*, autoedición, 2003.
2. MIRANDA, Tasio, «Caridad por tus ojos», en maqueta. Fondo documental privado de Asunción Carandell.

XXX de *Los pasos del cazador*

1. GOLIARDOS, «Furtivo», en recital en homenaje a Goytisoló, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <<http://xpv.uab.cat/record/,Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca>> (24 de mayo de 2019).
2. —, «Furtivo», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisoló*, Tecnosaga, 1994.

XXXI de *Los pasos del cazador*

1. GOLIARDOS, «El pájaro bobo», en recital en homenaje a Goytisoló, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <<http://xpv.uab.cat/record/,Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca>> (24 de mayo de 2019).
2. —, «El pájaro bobo», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisoló*, Tecnosaga, 1994.
3. —, «El pájaro bobo», en VV. AA. *José Agustín Goytisoló. Los poemas son mi orgullo*, en VV. AA., *José Agustín Goytisoló. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).

XXXIII de *Los pasos del cazador*

1. CANGREJOS, «Los pasos del cazador», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.

XXXV de *Los pasos del cazador*

1. CANGREJOS, «Nana para negrita», en *Cuando todo suceda*, RockCD Records, 2019.

YO INVOCO

1. MOISÈS, Francesc, «Clarooscuro», en *Quattuor Sepharadis Voces*, Embajada de España en Bélgica, 2005.

#### YO QUISE

1. GOLIARDOS, «Yo quise», en recital en homenaje a Goytisoló, Cambrils, 8 de mayo de 1992, Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <http://xpv.uab.cat/record/,Danainfo=.adefCyfhGkj3,SSL+25194?In=ca> (24 de mayo de 2019).
2. —, «Yo quise», en *Mala cabeza. Poemas y canciones de José Agustín Goytisoló*, Tecnosaga, 1994.
3. —, «Yo quise», en VV. AA. *José Agustín Goytisoló. Los poemas son mi orgullo*, en VV. AA., *José Agustín Goytisoló. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD).

## RESUMEN



El objeto de esta tesis doctoral es estudiar la relación entre la música y la poesía en la obra de José Agustín Goytisolo. La investigación se dirige principalmente hacia el análisis de los recursos rítmicos del poema, partiendo de un corpus de textos que está formado por el conjunto de su obra musicalizada. El importante número de canciones compuestas sobre los poemas del barcelonés evidencia las innegables cualidades líricas de esta parte de su producción poética. La propuesta de análisis que se ofrece en el cuarto bloque, parte central de la tesis, atiende a los aspectos más relevantes de este capítulo del diálogo interdisciplinar.

Organizada en cuatro grandes bloques, los dos primeros constituyen el andamio desde el cual se aborda el estudio de la relación con la música en la poética goytisoliana (capítulos tercero y cuarto): el capítulo primero presenta el marco disciplinar en el que se encuadra la tesis, teniendo en cuenta una selección, afín a los objetivos de este trabajo, de los diversos modelos teóricos revisados; en el capítulo segundo, se expone una visión de conjunto de las relaciones que con el cuarto arte mantuvieron algunos de los compañeros de generación de Goytisolo (Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente), poniéndose de relieve el papel decisivo de la música en la difusión de su obra.

El capítulo tercero, que se desarrolla en la línea de lo que Piette denomina «investigación temática», ofrece un análisis de los elementos más representativos de la alusión musical en la poética goytisoliana. Fundadas en la evocación de la música y el canto, estas referencias no se sustentan en la representación de la obra musical, sino más bien en una recreación, abstracta y siempre integrada en la construcción poética, de la música o de la presencia melódica de la voz. Su encarnadura no es, por lo tanto, sonora, sino que parte más bien de una contemplación metafísica. En Goytisolo, son manifestaciones que conectan con la vertiente más popularista de su obra y con la dimensión más amplia, universalista —y, por qué no decirlo, filantrópica— de su creación poética. Ambos son elementos motrices en la asunción de la poesía por parte de la música.

El cuarto capítulo se ha organizado en diez secciones, en las que se ha realizado un escrupuloso estudio estilístico de los textos del corpus a la luz de las musicalizaciones (189 piezas clasificadas en números romanos). En paralelo, se exploran también —a partir sobre todo de epistolarios y recortes de prensa— las relaciones profesionales y de amistad entre José Agustín Goytisolo y los intérpretes y



compositores que han escrito la historia de la música popular en lengua castellana durante los últimos sesenta años, así como la difusión de su poesía a través de la música.

## ABSTRACT



The purpose of this doctoral thesis is to study the relationship between music and poetry in the work of José Agustín Goytisolo. The research is directed mainly towards the analysis of the rhythmic resources of the poem, starting from a corpus of texts that is formed by the set of his musicalized work. The important number of songs composed on the poems of the Barcelonian poet shows the undeniable lyrical qualities of this part of his poetic production. The analysis proposal offered in the fourth block, the central part of the thesis, addresses the most relevant aspects of this chapter on interdisciplinary dialogue.

Organized in four large blocks, the first two constitute the scaffolding from which the study of relationships with music in Goytisolian poetics is approached (chapters three and four): the first chapter presents the disciplinary framework in which the thesis is framed, taking into account a selection —related to the objectives of this work— of the various theoretical models reviewed; in the second chapter, an overview of the relationships that some of Goytisolo's generation companions had with the fourth art (Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente) is provided, highlighting the decisive role of music in the dissemination of his work.

The third chapter, which is developed along the lines of what Piette calls "thematic research", offers an analysis of the most representative elements of musical allusion in Goytisolian poetics. Founded on the evocation of music and song, these references are not based on the representation of the musical work, but rather on a recreation —abstract and always integrated in the poetic construction— of the music or of the melodic presence of the voice. This incarnation of music is not, therefore, sound, but rather starts from a metaphysical contemplation. In Goytisolo, these references are manifestations that connect with the most popularist aspect of his work and with the broader, universalistic —and, why not say, philanthropic— dimension of his poetic creation. Both are driving elements in the assumption of poetry by music.

The fourth chapter has been organized into ten sections, in which a scrupulous stylistic study of the corpus texts has been carried out in the light of the musicalizations (classified in Roman numerals). In parallel, the professional and friendship relations between José Agustín Goytisolo and the interpreters and composers who have written the history of popular music in the Spanish language during the last sixty years are also explored —mainly from letters and press clippings—, as well as the dissemination of his poetry through music.



## BIBLIOGRAFÍA



## LIBROS, MONOGRÁFICOS, PÁGINAS, REVISTAS Y PERIÓDICOS

- ABC, «Presencia en España de varios italianos indeseables. Entre ellos, se encuentra el editor señor Einaudi», *ABC*, 9 de enero de 1963, p. 43.
- ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953.
- ALARCOS LLORACH, Emilio, *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1969.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Alberto, «La adúltera del cebollero» (El Rinconcillo, Córdoba, 03/2002), *Corpus de Literatura Oral (CLO)*, 0367r. Disponible en: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0367r-la-adultera-del-cebollero>> (9 de diciembre de 2019).
- ALVARADO TENORIO, Harold, «Jaime Gil de Biedma, el poeta social de los años 50», *El Tiempo*, 14 de enero de 2020 (entrevista publicada originalmente en el suplemento literario *La Libertad de Barranquilla*, 22 de mayo de 1984). Disponible en: <<https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/entrevista-al-escritor-jaime-gil-de-biedma-451786>> (8 de octubre de 2020).
- AMCC (Asociación Madrileña de Compositores), «Grupo de Música Contemporánea del RCSMM», 17 de noviembre de 2014. Disponible en: <<http://amcc.es/coma/coma14/grupo-de-musica-contemporanea-del-rsmmm-2/>>.
- , «Fuensanta Morcillo y Albert Nieto», 13 de diciembre de 2018. Disponible en: <<http://amcc.es/coma/coma18/13-dic-fuensanta-morcillo-y-albert-nieto/>> (28 de octubre de 2020).
- ARMISÉN, Antonio, «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», en *Pensamiento literario español del siglo XX*, 4, Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullà (eds.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010.
- ATERO BURGOS, Virtudes, «"La adúltera del cebollero", un romance erótico-festivo en la tradición oral gaditana», *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, n.º 3, 1986, pp. 5-18.
- AYALA GALLARDO, Francisco Javier, «Goytisolo y Goliardos: canciones que son poemas que son canciones», en Ana Abello, Daniele Arciello y Sergio Fernández (eds.), *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica*, León, Universidad de León, 2019, pp. 131-148.
- , «Fundamentos estructurales del verso libre en *Taller de arquitectura*, de José Agustín Goytisolo», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación, Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 131-155.
- , «De la elegía a la sátira. La metáfora musical en tres poemarios de José Agustín Goytisolo», en *Disidencias en la literatura hispánica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2021, pp. 39-47.
- , «El versolibrismo en la poética del Medio Siglo. Entre la modernidad y la tradición», en Inés González Cabeza, Érika Redruello Vidal y Raquel de la Varga Llamazares (Eds.) *Más allá de la página: nuevos ensayos sobre ficción hispánica*, León, Universidad de León, pp. 117-132.
- BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.



- BAENA, Enrique, *Metáforas del compromiso (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra, 2007.
- BATLLÓ, José, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 1968.
- BEINHAUER, Werner, *El español coloquial*, versión española de Fernando Huarte Morton, Madrid, Gredos, 1978.
- BÉLIS, Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999.
- BENET, Vicente J., «Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre», *Archivos de la Filmoteca* 69, abril 2012, pp. 141-153.
- BERGAMÍN, José, *Esperando la mano de nieve (1978-1981)*, Madrid, Turner, 1982.
- BERMANI, Cesare, *Una storia cantata, 1962-1997: trentacinque anni di attività del nuovo canzoniere italiano*, Istituto Ernesto de Martino, Milán, 1997.
- , «El Nuevo Cancionero Italiano, la canción social y el “movimiento”», en Nanni Balestrini y Primo Moroni, *La horda de oro (1968-1977). La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006, pp. 102-121.
- BIGOT, Claude Le, «La responsabilidad de la forma o la piedra de toque del compromiso poético», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. “Recordando a Blas de Otero (1979-2009)”*: actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 83-104.
- BLESA, Túa, «La poesía de Jaime Gil de Biedma, leída desde “Canción final”», *LIX-LX*, 2002.
- BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel, *Práctica filmica y vanguardia artística en España 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- BONET, Joana, «Aute y Gil de Biedma: una historia de Manila», Barcelona, *La Vanguardia*, 8 de agosto de 2015. Disponible en: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20150808/54435707854/aute-gil-de-biedma-historia-manila.html>> (19 de octubre de 2020).
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1970.
- BROWN, Calvin S., «The Relations between Music and Literature as a Field of Study», *Comparative Literature*, 22, 2, pp. 97-107.
- BUSTAMANTE, Fernanda, *Redes transatlánticas: José Agustín Goytisolo y su relación con Cuba y sus letras (1966-1999)*, Tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, *El baile andaluz*, Barcelona, Noguer, 1957.
- , «Goytisolo: acusación de la realidad», *El espectador*, Bogotá, 5 de noviembre de 1961.
- , *Cádiz, Jerez y los Puertos*, Barcelona, Noguer, 1963.
- , *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona, Lumen, 1975.
- , «Prólogo», en Félix Grande, *Memoria del Flamenco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- , *Andalucía*, Barcelona, Lunwerg, 1989.
- , «Prólogo», en Pierre Lefranc, *El Cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
- , «Copla flamenca: fuentes cultas y populares», en Pedro Manuel Piñero (coord.), *De la canción de amor medieval a las Soleares: profesor Manuel Alvar «in memoriam»*, Sevilla, Universidad de Sevilla y la Fundación Machado, 2004.
- CAMBRA, Lali, «30 autores recuerdan a José Agustín Goytisolo en un libro», *El País* (19 de marzo de 2000). Disponible en:

- <[https://elpais.com/diario/2000/03/19/catalunya/953431650\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/03/19/catalunya/953431650_850215.html)> (16 de enero de 2020).
- CARABAÑO, Iván, *Nanas para un niño recién soñado*, Madrid, Exlibris Ediciones, 2007.
- CARRILLO-LINARES, Alberto, «Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)», *Ayer*, 87, 2012, pp. 195-224.
- , «Surcos de esperanza y gritos de libertad. Música contra el franquismo», *Historia Social*, n.º 73, 2012, pp. 80-99.
- CASTELLET, José María, *Veinte años de poesía espanyola (1939-1959)*, Barcelona, Seix-Barral, 1960.
- CASTRO, Susana, «Susana Castro. Innovación para el folclore cuyano», *San Juan al Mundo*, 12 de mayo de 2020. Disponible en: <<https://www.sanjuanalmundo.com/articulo.php?id=3464>> (12 de mayo de 2020).
- CELAYA, Gabriel, *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1975.
- , *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 1979.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro, «Flores del árbol de la publicidad. La poesía publicitaria en España», *Circulations publicitaires*, n.º 18, mayo de 2016.
- CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro. Tractado de musica teórica y pratica* (ed. facsímil de la de Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), Bologna, Forni editore, vol. 2, 1969.
- CHAILLEY, Jacques, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- , *Compendio de Musicología*, Madrid, Alianza, 1991.
- CHAPPLE, Gerald, FREDERICK, Hall y SCHULTE, Hans (eds.), *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Ninetenth Century*, Lanham, University Press of America, 1992.
- CHATAIGNÉ GÓMEZ, Ismael, *Literatura y música en José Manuel Caballero Bonald* (tesis doctoral), Universidad de Sevilla, 2017.
- CLAUDÍN, Víctor, *Canción de autor en España (Apuntes para su historia)*, Madrid, Júcar, 1981.
- CLO = CORPUS DE LITERATURA ORAL (2017): Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.
- COTONER CERDÓ, Luisa, «La presencia de la mujer en la poesía de José Agustín Goytisolo», *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, n.º 16, enero de 2011, pp. 145-160.
- CROCE, Benedetto, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923.
- DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*, R. Barce Benito (trad.), Barcelona, Idea Books, 1999.
- DALMAU, Miguel, *Los Goytisolo*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- DALMONTE, Rossana, «Relaciones entre música y poesía», en *Música y literatura. Estudios comparativos y semilógicos*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- DEBICKI, Andrew P., *Ángel González*, Madrid, Júcar, 1989.
- DEHENNIN, Elsa, *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea: Poemas y ensayos*, Leiden, Brill, 2009, pp. 332-333.
- DIEGO, Gerardo, «Elasticidad y espiritualidad del ritmo», en VV. AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967.
- DOGANA, Ferdinando, *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonético*, Milán, Angeli, 1983.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2016.

- DONOVAN, Siobhán y ELLIOT, Robin (eds.), *Music and Literature in German Romanticism*, New York, Cadmen Books, 2004.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984.
- EDGEcombe, Rodney S., «Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue», *Mosaic*, 26, 1993, pp. 1-20.
- EL CIERVO, «José Agustín Goytisolo. “La originalidad es el estilo del escritor”», *El ciervo*, Pliego de poesía 110, julio-agosto de 1996, pp. 21-24.
- EL SOL, «Escuchando a Paco Ibáñez», *El sol*, 14 de abril de 1991, p. 2.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas», *Entymema* VI, 2012, pp. 118-191.
- ESCRIBANO, Juan Bautista, HERNÁNDEZ, Cayetano y SOTO, José María, *Guerra y revolución: música española, 1788-1833*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2016.
- ETZION, J. & WEICH-SHAHAK, S., «The music of the judeo-spanish romancero: stylistic features», *Anuario Musical*, 43, pp. 221-256.
- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús, «Sonata Ángel González para violonchelo», *Campo de Agramante: Revista de Literatura*, n.º 7, primavera-verano 2007, pp. 13-30.
- FLEURY, Jean-Jacques, *La nueva canción en España*, 2 vols., Barcelona, Hogar del Libro, 1978.
- FOUCE, Héctor y PECOURT, Juan, «Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, 2008.
- FREIXAS, Margarita, «“Un conejo dos conejos / tres conejos con el alba”, la canción popular y el itinerario en *Los pasos del cazador*», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación*, *Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 105-130.
- FRUTOS, Eugenio de, «Ritmo quebrado, ritmo fluyente», en VV. AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967.
- FUBINI, Enrico, «Lenguaje y semántica de la música», en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, C. Guillermo Pérez de Aranda (trad.), Madrid, Alianza, 1994, pp. 53-64.
- , «Semántica y formalismo», en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, C. Guillermo Pérez de Aranda (trad.), Madrid, Alianza, 1994, pp. 65-73.
- , «Significado y estructura de la música», en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, C. Guillermo Pérez de Aranda (trad.), Madrid, Alianza, 1994, pp. 75-86.
- , «Indeterminación y estructura en la vanguardia musical», en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, C. Guillermo Pérez de Aranda (trad.), Madrid, Alianza, 1994, pp. 131-147.
- GALANTE GARRONE, Margot, LIBEROVICI, Sergio y STRANIERO, Michele L., «Canti della Resistenza spagnola 1940-1961», *Il Contemporaneo*, 40 (septiembre de 1961), pp. 139-155.
- GARCÍA CALERO, Jesús, «Mauricio Sotelo: “La poesía de Valente se me reveló como un espacio absolutamente musical”», *ABC*, 18 de julio de 2001, pp. 40-41.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- GARCÍA GIL, Luis, *Serrat, cantares y huella*, Lleida, Milenio, 2011.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Madrid, Cátedra, 2018.
- GARCÍA MATEOS, Ramón, «Poesía popula-poesía culta: los cantes de ida y vuelta. El ejemplo de José Agustín Goytisolo», *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*, Universitat de les Illes Balears, 2005, pp. 99-115.
- , «*In media res*. Nueva aproximación a *Claridad* de José Agustín Goytisolo», en VV. AA., *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007 (Libro CD), pp. 61-93.
- , «Letra y música: Blas de Otero y la canción de autor», en Araceli Iruvreda y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 369-390.
- GARCÍA NAHARRO, Fernando, «Cultura, subcultura, contracultura: "Movida" y cambio social (1975-1985)», *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 301-310.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX. Propuestas teóricas y metodológicas», *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, n.º 4, 2017, pp. 127-136.
- GIL, Bonifacio, *Cancionero popular de Extremadura*, Badajoz, Colección Raices, 2 vols., 1998.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- GÓMEZ, Antonio, «¿Es posible el folklore?», en Víctor Claudín, *Pueblo que canta*, Madrid, AMP y Zero, 1983, pp. 23-31.
- , «Paco Ibáñez. La carpa, utopía y necesidad», *Memoria músico-festiva de un jubilado tocapelotas*. Disponible en: <<http://aplomez.blogspot.com/2013/04/paco-ibanez.html>> (23 de mayo de 2019).
- GÓNGORA, María Eugenia, *Antología de poesía medieval*, Chile, Andrés Bello, 1986.
- GONZÁLEZ, Ángel, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Para que yo me llame Ángel González», *Anthropos*, 109, 1990, pp. 19-29.
- , «Prólogo», en *La música y yo*, Madrid, Visor, 2002.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (ed.), *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols., Madrid, Grupo Zero y Ediciones de la Torre, 1984-1987.
- , *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, 2 vols., Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006.
- , *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!*, Madrid, Ediciones Autor, 2010.
- , «Canción y literatura. Base de datos: Jaime Gil de Biedma», *Cantemos como quien respira*, 13 de marzo de 2011. Disponible en: <<http://fernandolucini.blogspot.com/search/label/Jaime%20Gil%20de%20Biedma>> (20 de octubre de 2020).
- , «Carátulas con historia. Pedro Ávila, "El hombre nuevo cantando"», *Cantemos como quien respira* (blog), 21 de marzo de 2011. Disponible en: <<http://fernandolucini.blogspot.com/2011/03/caratulas-con-historia-pedro-avila-el.html>> (14 de octubre de 2020).

- , «Caballero Bonald, premio Cervantes 2012-2: del sello discográfico “Pauta” y otras colaboraciones», *Cantemos como quien respira*, 23 de abril de 2013. Disponible en: <http://fernandolucini.blogspot.com/search/label/Jos%C3%A9%20Manuel%20Caballero%20Bonald> (16 de octubre de 2020).
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Manuel, *El sentido de la obra musical y literaria: aproximación semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- GOYTISOLO, José Agustín, *Claridad*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1961.
- , *Algo sucede*, Madrid, El Bardo, 1968.
- , «En el Xanadú», *Casa de las Américas*, año IX, n.º 49, julio-agosto de 1968, pp. 94-95.
- , «La noticia», *Casa de las Américas*, año IV, n.º 51-52, noviembre 1968-febrero 1969, p. 44.
- , *Del tiempo y del olvido*, Barcelona, Lumen, 1977.
- , *Palabras para Julia y otras canciones*, Barcelona, Laia, 1980.
- , *Bajo tolerancia*, Barcelona, Lumen, 1983.
- , *El lobito bueno*, Barcelona, Laia, 1983.
- , *El prícipe malo*, Barcelona, Laia, 1983.
- , *La bruja hermosa*, Barcelona, Laia, 1984.
- , *El pirata honrado*, Barcelona, Laia, 1984.
- , *Cuentos para niños de José Agustín Goytisolo*, Barcelona, Edebé, 2003.
- , *Contes per a infants de José Agustín Goytisolo*, Asunción Carandell (trad.), Barcelona, Edebé, 2003.
- , *Poesía completa*, Carme Riera y Ramón García Mateos (eds.), Barcelona, Lumen, 2011.
- GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Turín, Einaudi, 1950.
- GRIBENSKI, Michel, «Littérature et Musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations», *Labyrinthe*, n.º 19, 2004/3, pp. 111-130.
- , «Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives)», *Fabula/les colloques: Littérature et musique* (Jornada de estudio 21/03/2009, Paris, ENS, T. Picard (coord.), 2010. Disponible en: <https://www.fabula.org/colloques/document1254.php>) (22 de julio de 2020).
- GUARNER, J. L., «Bofill resucita “Esquizo” y entierra en Venecia la Escuela de Barcelona», *La Vanguardia*, 14 de septiembre de 1991, p. 33.
- HERRERO, Ángel, *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal* (ed. electrónica Espagrafic), Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- HESSELBACH, Robert, «Sobre la complejidad sintáctica del español coloquial: teoría y empirismo», *Vox Romanica*, 73, 2014, pp. 83-100.
- HOLLANDER, John, *Images of Voice: Music an Sound in Romantic Poetry*, Cambridge, Heffer, 1970.
- IBÁÑEZ, Paco y RIBALTA, Xavier, *La cançó d'avui i de sempre...*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996.
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAKOBSON, Roman, «Linguistics and Poetics», en *Style in Language*, Thomas A. Sebeok (ed.), New York and London, MIT, 1960, pp. 350-377.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, «Quince cartas de Gil de Biedma a Caballero Bonald», *Campo de Agramante*, n.º 5, 2005, pp. 17-54.

- , «Tratado de Urbanismo, de Ángel González», *Cahiers d'études romanes*, n.º 19, 2008, pp. 75-89.
- JONA, Emilio y STRANIERO, Michele L., *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Turín, CREL, 1996.
- JOSA, Lola y LAMBEA CASTRO, Mariano, «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los siglos de oro», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (New York, 16-21 de julio de 2001), Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coords.), vol. 2, 2004, pp. 311-326.
- JULIÀ, Jordi, «Métrica y creación en la poesía de José Agustín Goytisolo: inspiración, modelo y juego intertextual», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación*, *Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 75-104.
- JURADO, Miquel, «Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo. Cantautor y poeta», *El país*, 13 de marzo de 1994, p. 36.
- KERMAN, Joseph, «The State of Academic Music Criticism», en *On Criticizing Music*, Kingsley Price (ed.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981.
- KOLLER, Hermann, *Musik und Dichtung im Alten Griechenland*, Bern, Francke, 1963.
- KRAMER, Lawrence, «Música y poesía: Introducción», en *Música y literatura. Estudios comparativos y semilógicos*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- LANGER, Susanne K., *Feeling and Form*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1953.
- LANZ, Juan José, *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2009.
- , «Palabras de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 39-62.
- LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona, Labor, 1989.
- LA VANGUARDIA, «Recordando a Julia», en «Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo, el encuentro de dos voces en el teatro Borràs», *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1994, p. 37.
- LEDESMA, Dámaso, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino*, Madrid, Imprenta Alemana, 1907.
- LESSING, Gotthold E., *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Berlin, 1766.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Il crudo e il cotto*, Milán, Bompiani, 1966.
- LIBEROVICI, Sergio y STRANIERO, Michele L., *Canti della nuova resistenza spagnola, 1939-1961*, Turín, Einaudi, 1962.
- LLORT LLOPART, Victoria, *La memoria de las musas. Aspectos metodológicos del comparatismo interartístico*, Barcelona, Tizona, 2011.
- LOOSELEY, David, *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg Publishers, 2003.
- LÓPEZ BARRIOS, Francisco, *La Nueva Canción en castellano*, Madrid, Jucar, 1976.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1983.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, «Los sonetos de Ángel González: tradición literaria y experiencia», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, 2014, pp. 61-83.

- LUNA ALONSO, Ana, «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor–versionador e intérprete de Georges Brassens, VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española): Cádiz, 11-13 de febrero de 1998, vol. 1, 2000, pp. 205-212.
- LURIA, Alexander R., *El cerebro en acción*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1984.
- , *Sensación y percepción*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1987.
- MACCHIARELLA, Ignazio, *Voces de Italia*, Madrid, Akal, 2003.
- MACHADO, Antonio «De un cancionero apócrifo», *Poesía y prosa*, (eds.) Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, 1988.
- MANRIQUE, Diego A., «El disquero desconocido», Madrid, *El País*, 22 de abril de 2013. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2013/04/22/actualidad/1366583016\\_081917.html](https://elpais.com/cultura/2013/04/22/actualidad/1366583016_081917.html)>.
- MANSOUR, Mónica, «Estructuralismo y semiótica como instrumentos de la crítica. Un poema de Jaime Sabines», *El escritor hispanoamericano frente a sus críticos*, Toulouse, 1983, reprod. como «Estructuras rítmicas y ritmo semántico en la poesía (Un poema de Jaime Sabines)», *Texto Crítico*, núm. 29, Salapa, Veracruz, mayo–agosto de 1984, pp. 159–172.
- MARTÍN ESCOBAR, M<sup>a</sup> Jesús y CARBAJO MARTÍNEZ, Concha, *Cancionero Infantil de la Región de Murcia*, Universidad de Murcia, 2009.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, «Música y pintura en la poesía de Ángel González», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, 2014, pp. 127-151.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, *Lírica hispánica*, Madrid, Castalia, 1966.
- MAYHEW, Jonathan, *Lorca's legacy: essays in interpretation*, New York, Routledge, 2018.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión, «El pájaro pinto (Arroyo de la Luz, Cáceres, 10/1952)» *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 de agosto de 2019). Disponible en: <<https://musicatradicional.eu/es/piece/28799>>.
- MERSMANN, Hans (ed.), *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*, New York, Dover Publications, 1972.
- MILLARES, Selena y BINNS, Hamish, *Al son de los poetas. Lengua y literatura hispánicas a través de la música*, Madrid, Edinumen, 2002.
- MORENO SÁEZ, Francisco (coord.), *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández, 1976-2010*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2010.
- MORRIS, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Rafael Grasa (trad.), Barcelona, Paidós, 1985.
- MUNÁRRIZ, Jesús, *Viva voz (Canciones)*, Granada, Diputación de Granada (Colección Maillot Amarillo), 2002.
- , «Algunas pinceladas conmemorativas sobre Blas de Otero y un poema nuevo para él», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 351-368.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, «En torno al verso libre», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo XXV, Bogotá, 1970, p. 84-87.
- , *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.

- NERUDA, Pablo, *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra*, Comisariado del Ejército del Este (Ediciones Literarias), 2.<sup>a</sup> ed., 1939.
- NOSKE, Frits R., *The Signifier and the Signified. Studies on the Operas by Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987.
- ORREGO-SALAS, Juan, «Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción chilena», *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 33-34, 1985, 5-13.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.
- PARDO, Carlos, «Wagner en Carrefour: efectos secundarios del simbolismo musical», en *Malos tiempos para la épica. última poesía española (2001-2012)*, Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.), Madrid, Visor, pp. 79-92.
- PASTOR COMÍN, Juan José, «Estructuras musicales en la obra poética de José Ángel Valente: de Schenker a Guillaume de Machaut», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º extra 6, 2018, pp. 360-372.
- PAYERAS, María, «La poética de Ángel González», *Mayurqa. Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, nº 19. Palma de Mallorca, 1979-1980.
- , *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Tenerife, La Página Ediciones, 2009.
- , «La materia del canto: poesía y canción en José Agustín Goytisolo», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación, Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 53-73.
- PIETTE, Isabelle, *Littérature et Musique, contribution à une orientation théorique 1970-1985*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1987.
- PINO ESTIVILL, Ester, «La recepción crítica de Roland Barthes en España y en Argentina», en Claude Coste & Mathieu Messenger (dir.), *Revue Roland Barthes*, nº 2, octubre 2015, «Barthes à l'étranger». Disponible en: <[http://www.roland-barthes.org/article\\_pino\\_estivill.html](http://www.roland-barthes.org/article_pino_estivill.html)> (24 de septiembre de 2020).
- PIÑERO, Pedro M. y ATERO, Virtudes, *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado, 1987.
- POCH OLIVÉ, Dolors, «José Agustín Goytisolo y su generación: estilo de poesía y estilo de recitado», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación, Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 25-51.
- POLANYI, Michel, *The Tacit Dimension*, Gloucester, Peter Smith, 1983.
- PRÉVERT, Jacques, *Textes et poèmes mis en images par Gabriel Lefebvre*, Tournai, La renaissance du livre, 2002.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- , «La gracia increada de Claudio Rodríguez», *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, n.º 7, julio de 2006, pp. 104-108.
- , «La canción de autor y las exequias de la poesía social», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. "Recordando a Blas de Otero (1979-2009)": actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 391-404.



- PRING–MILL, Robert D. F., «Cantas – Canto – Cantemos: las canciones de lucha y esperanza con signos de reunión e identidad», *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 34, 1983, pp. 318-354.
- , «La toma de conciencia en la poesía de compromiso hispanoamericana», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Antonio Vilanova Andreu (coord.), vol. 1, 1992, p. 33-54.
- RIERA, Carme, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- , *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- , *El gran libro de las nanas*, Barcelona, El Aleph Editores, 2009.
- , Carme Riera, «Blas de Otero en Barcelona: Jaime Gil de Biedma, tras los pasos “del oso del húngaro”», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. “Recordando a Blas de Otero (1979-2009)”*: actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 275-290.
- RIERA, Carme y PAYERA., María (eds.), *1959: de Collioure a Formentor*, Madrid, Visor, 2009.
- RÍOS RUIZ, Manuel, VELÁZQUEZ-GAZTELU, José M.<sup>a</sup> y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «Caballero Bonald y el flamenco», en VV. AA., *Actas del VIII Congreso-homenaje José Manuel Caballero Bonald*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2006, pp. 47-75.
- RIVA, Sabrina, «“Palabras para Julia” y la canción latinoamericana», *Mitologías hoy*, n.º 9, verano 2014, pp. 216-228.
- RIVERO, Ángel, «Goytisolo: me va mejor la poesía», *Revolución y cultura*, n.º 4, La Habana, abril de 1984, pp. 34-39.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Gredos, 1976.
- , «Música y literatura en la Grecia antigua», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. III, 1980, p. 130-137.
- RODRÍGUEZ KEES, Damián, *Liliana Herrero: vanguardia y canción popular*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2006.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor, «Entrevista a José Agustín Goytisolo. En Cuba me gusta todo hasta que me empujen las guaguas», *El caimán barbudo*, diciembre 1986, pp. 12-13.
- ROMANO, Marcela, «A voz en cuello: La canción “de autor” en el cruce de escritura y oralidad», en Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari (eds.), *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994, p. 55-68.
- , «Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez», *Celehis*, IV, n.º 4-5, 1995, pp. 323-331.
- , «La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico)», *Ínsula*, n.º 671-672, 2002, pp. 13-15.
- , «En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez (coords.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. “Recordando a Blas de Otero (1979-2009)”*: actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 405-430.
- , «Ut Musica Poiesis: de la melodía esencial a la canción popular en Valente y Gil de Biedma», en Carme Riera y Francisco Javier Ayala (coords.), *Música y palabras en la poesía de José Agustín Goytisolo y la de su generación*, *Prosemas: revista de estudios poéticos*, n.º 5, 2020, pp. 157-181.

- ROSSELL, Antoni, «Paco Ibáñez: de la literatura i la seva música (de la teoria a la pràctica)». Disponible en: *ARC*, «Història de la literatura cantada: Paco Ibáñez», pp. 7-9, <apliense.xtec.cat/arc/node/30144>.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Cantar y contar: poesía española cantada en Francia a comienzos de los años setenta», en *Desde ambas laderas. Culturas entre la tradición y la modernidad*, María Luisa Sotelo, Dolores Thion Soriano-Mollá, Luis Beltrán y Rosa de Diego (coords.), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015, pp. 261-273.
- RUWET, Nicolas, «Función de la palabra en la música vocal», en *Música y literatura. Estudios comparativos y semilógicos*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- SALAUN, Serge, «La canción de protesta: quelques mécanismes de base», *Discours et idéologie*, 1, París, Séminaire de PUER d'Etudes Ibériques, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1981, pp. 111-119.
- SALMON, Alex, «25 años de "Palabras para Julia"», *El Mundo*, 28 de noviembre de 1990, p. 35.
- SANABRIA ACERO, Juliana, «Un cazador cazando perdió un pañuelo», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas. Disponible en: <<https://musicatradicional.eu/es/piece/28119>> (24 de mayo de 2019).
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo, «José Agustín Goytisolo y la revolución cubana», en *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2005, pp. 173-184.
- , «Rescate de una antología: España canta a Cuba», *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, 2010, pp. 346-364.
- , *Liturgias utópicas. La Revolución cubana en la literatura española*, Madrid, Verbum, 2012.
- SANTOS, Margareth, «Paisaje, historia y poética urbana en José Agustín Goytisolo», *Recial*, vol. 10, n.º 16, 2019.
- SERRAHIMA, Lluís, «Ens calen cançons d'ara», *Germinàbit: circular de la Unió Escolania de Montserrat*, n.º 58, enero de 1959, p. 15.
- SERRANO, Rodolfo «La venganza de Luis Pastor», *El País*, 9 de junio de 2000. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2000/06/09/madrid/960549870\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/06/09/madrid/960549870_850215.html)> (23 de mayo de 2019).
- SCARANO, Laura, «Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción», *CELEHIS: Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*, 20 (22), 2011, pp. 219-239.
- SCHER, Steven Paul «Notes Toward a Theory of Verbal Music», *Comparative Literature*, 22, 2, 1970, pp. 147-156.
- , «Literature and Music», en J. P. Barricelli y J. Gibaldi (eds.), *Interrelations of Literature*, New York, MLA, 1982, pp. 225-250.
- SCHLOEZER, Boris de, *Introduction à J. S. Bach. Essai d'Esthétique Musicale*, Paris, Gallimard, 1979.
- SORIANO, Antonio, «La mémoire orale des émigrés espagnols», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 3-4 (L'Espagne, 1900-1985), juillet-décembre 1985, pp. 103-105.
- SPRINGER, George P. «Language and Music: Parallels and Divergencies», en Morris Halle (coord.), *For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, La Haya, Mouton de Gruyter, 1956.
- STEFANI, Gino, *La competenza musicale*, Bologna, Clueb, 1982.

- TALENS, Jenaro, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978.
- TEJADA, José Luis, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (poesía primera 1920-1926)*, Madrid, Gredos, 1977.
- TERÁN, Roberto, *Javier Aguirre, la primera negación*, Ed. Montserrat Santalla Gasco, Colección Perspectiva en corto, 2014.
- TINNELL, Roger D., *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March, 1998.
- TORREGO EGIDO, Luis, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1999.
- TORRES BLANCO, Roberto, «"Canción protesta": definición de un nuevo concepto historiográfico», *Cuadernos de historia contemporánea*, n.º 27, 2005, pp. 223-246.
- TORRES, Rosana, «José Agustín Goytisolo y María Lavalle interpretan poesía contemporánea», *El país*, edición impresa del viernes 25 de abril de 1997. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1997/04/25/cultura/861919213\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/04/25/cultura/861919213_850215.html) (16 de enero de 2020).
- UTRERA, M.<sup>a</sup> Victoria, «Ritmo y sintaxis en el verso libre», *Rhythmica: Revista española de métrica comparada*, n.º 1, 2003, pp. 303-334.
- , «Carta a mi madre de Juan Gelman», *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, n.º 12, 2014, pp. 195-209.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres, II*, J. Hytier (ed.), Paris, Gallimard, 1960.
- VIDAURRE, Carmen V., «Aproximaciones analíticas a las letras del bolero: un enfoque literario», en César Portillo, Vicente Garrido y Jorge A. Chamorro, *El bolero: historia musical, estructurta y discursos performativos*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005, pp. 53-69.
- VILARÓS, Teresa M., *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- VIRALLONGA, Jordi, *José Agustín Goytisolo. Vida y obra*, Madrid, Literarias/Prodhufi, 1992.
- VIVANCO, Luis Felipe, «La poesía del futuro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 186 (junio 1965), pp. 464-479.
- VV. AA., *España canta a Cuba*, París, Ruedo Ibérico, 1962.
- , *Tempestades de amor contra los cielos. Homenaje a José Agustín Goytisolo*, (coord. Ramón García Mateos), Cambrils, Trujal Ediciones, 2000.
- , *El grupo poético del 50, 50 años después*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000.
- , *José Agustín Goytisolo. III Congreso Internacional Cambrils '05*, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2007. Incluye el CD titulado *Los poemas son mi orgullo*.
- , *Cancionero tradicional de la comarca de Las Villuercas, Ibores y Jara* (coord. Felipe Sánchez Barba), Cáceres, APRODERVI, 2008.
- , «Colliure, 1959», *Ínsula*, 745-746, enero de 2009.
- , *El gran libro de las nanas*, Carme Riera (ed.), Barcelona, El Aleph Editores, 2009.
- WINN, James Anderson, *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven, Conn., and London, Yale University Press, 1981.
- WEST, Martin L., *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

## CORRESPONDENCIA Y DOCUMENTACIÓN PERSONAL (FONDO JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO)

- GoyC\_1053 / ALBERTO FAVERO [carta mecanografiada a José Agustín Goytisoló, Buenos Aires, 25 de abril de 1972], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_1054 / ALBERTO FAVERO [carta mecanografiada a José Agustín Goytisoló, Buenos Aires, 21 de mayo de 1972], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_1055 / ALBERTO FAVERO [carta mecanografiada a José Agustín Goytisoló, Buenos Aires, 28 de julio de 1972], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_3665 / AMANCIO PRADA [carta mecanografiada (2 folios) a José Agustín Goytisoló, Madrid, 3 de abril de 1986], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_0072 / CARLOS BOUSOÑO [carta manuscrita a José Agustín Goytisoló, Madrid, 26 de enero de 1959], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_0001 / JAVIER AGUIRRE [carta mecanografiada a José Agustín Goytisoló, Madrid, 27 de enero de 1970], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_0158 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, [borrador de cinco poemas mecanografiados: «Los seres humanos», «La oferta y la demanda», «Tallarines para el recuerdo», «La voz y la palabra» y «En tiempos de ignominia» (4 folios)], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_0165 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, [recopilación de poemas para enviar a TV3 con anotaciones de Asunción Carandell: «Escuchad defensores», «En tiempos de ignominia», «Sobre la temporada en Barcelona», «Quiero todo esto», «Desde tu marcha nada cambió» (7 folios mecanografiados)], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_0176 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, [borrador de un conjunto de poemas del libro *Los pasos del cazador* (veintiún folios y medio)], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_0219 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, [borrador del poema «¡Ay pobre José!»], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_0282 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, [borrador manuscrito del poema «Cuba qué linda es Cuba»], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_0395 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, [dos folios mecanografiados con el título «Escuchando a Paco Ibáñez»], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_0408 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, [cuatro folios mecanografiados dirigidos al periodista Xavier Campreciós. Borrador de un artículo de opinión de *El periódico*, titulado «Recuerdo de Rafael Alberti»], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_0608 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO [tres folios mecanografiados y sin fechar dirigidos a Fernando Baeta y Manuel Llorente para ser publicados en el suplemento de Cultura de *El mundo*], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.

- Goy\_0732 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO [borrador del poema «XXXV»: «Duérmete, perra mía» de Los pasos del cazador], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_1208 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO [letra impresa de la canción «Deja la flor»], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_3473 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO [denuncia presentada ante el Juzgado n.º 2 de Barcelona por los malos tratos recibidos en Elche por parte de la Policía Armada, 23 de mayo de 1976], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_3753 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO [carta manuscrita a Júlia Goytisoló del 25 de junio de 1971], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyP\_0051 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO [recorte de prensa titulado «Escuchando a Paco Ibáñez» y publicado en el periódico *La calle*, n.º 59 (1979, p. 46)], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyP\_0618 / JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO [recorte de prensa titulado «Escuchando a Paco Ibáñez» y publicado en el periódico *Avui* (1993, p. 8)], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_0110 / JUAN CÁNOVAS ORTEGA [carta a José Agustín Goytisoló del 13 de septiembre de 1995], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_0111 / JUAN CÁNOVAS ORTEGA [carta a José Agustín Goytisoló (finales de 1995)], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_2166 / MARÍA LAVALLE Y JUAN DIEGO [Guion del espectáculo «Nos queda la palabra» (45 folios)], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_2167 / MARÍA LAVALLE Y JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO [Guion del espectáculo «Al conjuro de las horas quemadas» (44 folios)], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goy\_2169 / MARÍA LAVALLE Y JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO [Guion del espectáculo «Al conjuro de las horas quemadas» (48 folios)], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_3871 / MARÍA LAVALLE [carta manuscrita a José Agustín Goytisoló del 11 de abril de 1997], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_3872 / MARÍA LAVALLE [carta manuscrita a José Agustín Goytisoló del 18 de marzo de 1997], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_3873 / MARÍA LAVALLE [carta manuscrita a José Agustín Goytisoló del 3 de marzo de 1997], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyP\_0659 / MIQUEL JURADO, «Paco Ibáñez y José Agustín Goytisoló. Cantautor y poeta», *El país*, 13 de marzo de 1994, p. 36, Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_2150 / PACO IBÁÑEZ [nota a José Agustín Goytisoló], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GoyC\_0303 / RAMÓN GARCÍA MATEOS [carta mecanografiada de dos folios a José Agustín Goytisoló, Reus, 21 de febrero de 1980], Fondo Personal José Agustín Goytisoló, Universitat Autònoma de Barcelona.

