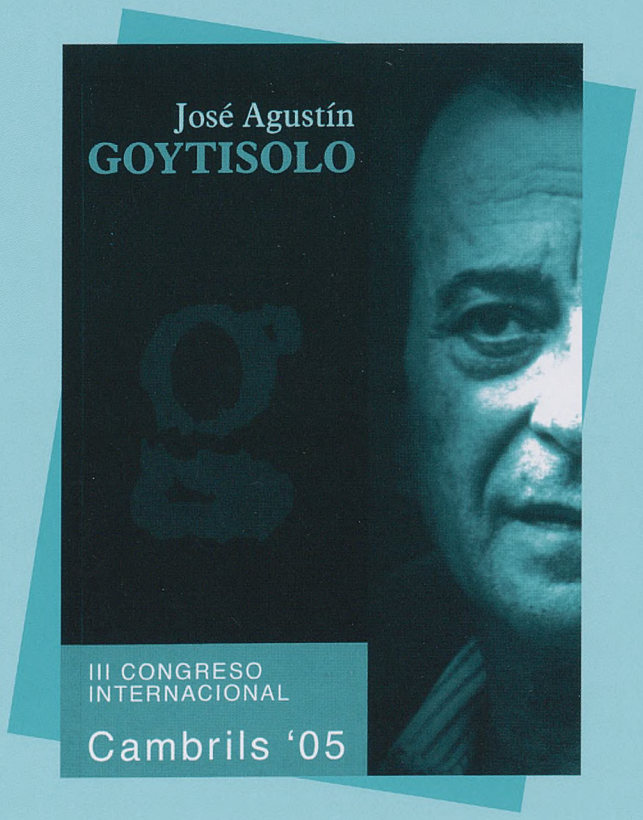
JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: ENCUENTRO CON *Una decisión irrevocable*[1]

Marcela Romano



Hace unos dos años se publicó en catalán y en castellano el libro *Vull tot això. 79 desitjos per canviar el món,* en edición de Rosa Badia. Este libro solidario, vinculado a la campaña «Cap nen sense joguina» de Ràdio Barcelona, a la cual se destinan los beneficios de la venta, reúne los buenos y rebeldes deseos de setenta y nueve personas que, desde el campo artístico e intelectual, suman su voluntad

1 El presente trabajo es una reelaboración de la conferencia homónima leída en las *Jornadas "Recordando a Jose Agustin Goytisolo: un homenaje"*, Centro de Arte Moderno de Madrid, 16 y 17 de febrero de 2017.

a la expresada por José Agustín Goytisolo en el célebre aunque irregular poema "Quiero todo esto" incluido en su edición final en *Sobre las circunstancias* (1983-1990). Un largo texto desde el cual -citaré solo algunos versos- se decía, por ejemplo, con inocultable actualidad:

[...]
Quiero ver a la gente uno por uno [...]
Quiero que me amnistíen por todo lo que pienso hacer de ahora en adelante [...]
Quiero que una persona de fiar escoja mis camisas y nunca se equivoque [...]
Quiero que el socialismo vaya sin más directamente al grano
Quiero aprender inglés en 15 días
Quiero saber con precisión exacta la verdadera forma del universo [...]
Quiero que las *croissants* siempre estén calentitas y sabrosas [...]
Quiero saber si el papel higiénico de la Real Academia limpia, fija y da esplendor [...]
Quiero que se sepa que el presidente de USA barre para su casa de una manera descarada
Quiero amor.[...]
Quiero que Manolo no se quede calvo [...]
Quiero volver a merendar en la terraza con mis primas y tìa Catalina [...]
Quiero que Dios exista [...]
Quiero bailar el rock [...]
Quiero que se eliminen las condiciones objetivas ya que por culpa de ellas sale todo mal [...]
Quiero ser bueno. [...]
Quiero que no vuelvan los buenos tiempos [...]
Quiero que cada pueblo tenga el gobierno que no se merezca [...]
Quiero sardinas en escabeche y pan tostado con aceite y sal [...]
Quiero que no me maten la ilusión [...]

Quiero todo esto.
Yo no puedo seguir viviendo así:
es una decisión irrevocable

(482 y ss.) [2]

Los versos elegidos entre otros reconstruyen en mi caso y en el de muchos una particular percepción de José Agustín Goytisolo, desplegada en un abanico

2 Este texto y otros son citados de la edición definitiva de la poesía goytisoliana, a cargo de Carme Riera y Ramón García Mateos, señalada en nuestra Bibliografía.

de matices que son los de su poesía y los de su figura de escritor. El imperativo de *dejar escrito lo que pasa*, eje de una poética que lo vuelve el más evidentemente "social" dentro de su promoción, se asienta en el territorio doble de la esfera pública y la privada: los grandes relatos de la Historia y la amena u hostil cotidianidad, las utopías y el desdén ante las instituciones y las hegemonías, los pequeños placeres domésticos, la exhibición de una rebelde "anomalía", la autoexigencia moral, la orfandad física y metafísica, la ironía, la ternura, la mirada demoledora del satírico. El libro que los replica, amplía y actualiza, *Quiero todo esto*, exhibe, por su parte, la necesidad de sus demandas, que nunca prescribieron, que siguen visibles con la fuerza de *una decisión irrevocable*. Una voz que no cesa de escucharse y de contestarse, una voz que se reproduce en canciones –para adultos y para niños-, que aparece anónima, como José Agustín quería, en manifiestos partidarios y en declaraciones de organizaciones obreras, una voz que siempre tiene algo para decirnos, en singular y en plural.

Integrante del celebrado dúo de "el oso y el húngaro", la feliz analogía con la que sus amigos de la Escuela de Barcelona definían su amistad y su fraternidad intelectual con Blas de Otero, fue efectivamente nuestro autor el que quizá mejor tendió lazos entre ambas promociones de poetas "sociales" de la posguerra española. Asimismo, su estancia de dos años, entre 1949 y 1950, en el Colegio Mayor Hispanoamericano "Nuestra Señora de Guadalupe" de Madrid lo puso en rápido contacto con Valente y Caballero Bonald pero también con nombres latinoamericanos como Julio Ramón Ribeyro, Enrique Lihn, Ernesto Cardenal, Eduardo Cote Lemus, Jorge Gaitán Durán, Rafael Gutiérrez Girardot, entre otros, a través de los cuales el barcelonés trabaría una indeclinable afinidad electiva por la literatura y las novedades intelectuales y políticas venidas desde la otra orilla (Bustamante Escalona, 2016: 19).

La diversidad de tonos y perspectivas alrededor de las cuales ancla su producción da cuenta de una indagación permanente en el oficio de poetizar y de un ir y venir infatigable dentro de sus versos y también fuera de ellos, como lector y traductor. A las dos disposiciones dominantes de la escritura goytisoliana (la elegía y la ironía) se suman, al frente y al sesgo, la mirada urbana del paseante en su ciudad natal y en otras y el afecto genuino por la poesía tradicional. Esta última es reelaborada por José Agustín a lo largo de toda su producción pero en *Los pasos del cazador* (1980) esta operatoria se vuelve protagónica, mediante la reescritura no sólo de unos ritmos -ecos ligeros, dulces, entrañables- sino también de un imaginario contrainstitucional, jocoso y carnavalesco, donde las "tretas del débil" (De Certeau) funcionan como tácticas de supervivencia de los sectores subalternizados, entre ellos las mujeres, como veremos unas páginas adelante.

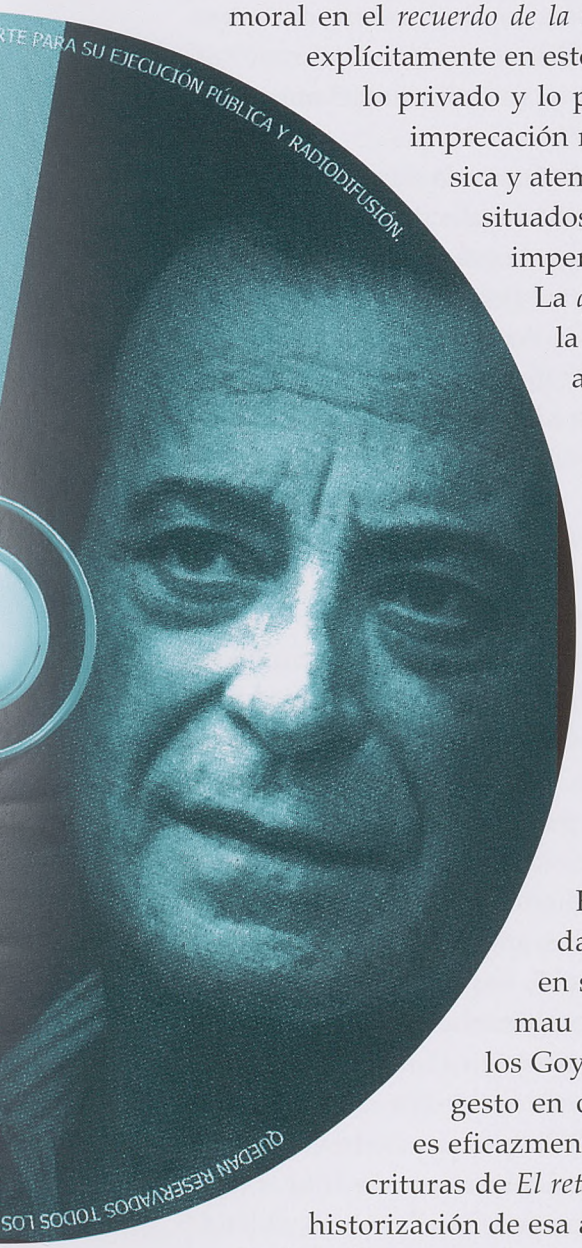
Un escenario polivalente y hojaldrado, entonces, se pone de manifiesto en sus versos, incesantemente escritos, reescritos y publicados a su vez en libros y colecciones "otras", distintas entre sí. En esta transformación consciente, José Agustín hace suyas la "homeóstasis" y el "agonismo" que destacaba Walter Ong (1987) en su paradigma de las tecnologías orales: esto es, la adaptabilidad acorde con los entramados sociohistóricos donde los textos actúan y se resignifican; y, al mismo tiempo, su funcionamiento heterónomo, en este caso, en el borde entre arte y manifiesto.

La autofiguración de un sujeto minorizado ("huérfano", "rey mendigo", "príncipe derrotado", "niño solo") es compensada, entonces, por una férrea toma de posición progresista marcada por su voluntad civil, en un amplio sentido. Ello conforma de manera distintiva una imagen de escritor visibilizada en su activismo de izquierdas, su labor como articulista y la especial popularidad lograda por la musicación de sus textos, de la mano de Paco Ibáñez y otros cantautores. Así el lector enriquece su asentimiento por la "credibilidad" de esta toma de posición dentro del campo artístico, en una recepción de ida y vuelta, textual y contextual. No hay asunto de la humanidad que haya escapado a la perspicaz labor de su pluma. Parafraseando la conocida expresión: nada de lo humano le fue ajeno.

Un recorrido "interior" nos permite elegir sumariamente, en esta oportunidad, dos calas, a mi juicio bien representativas de lo expuesto, cuyos variados talantes, lejos de desencontrarse, se complementan y potencian: la voz elegíaca y las escenas del y sobre el amor, lugares ambos de la intimidad existencial y metafísica en donde juegan, prodigiosa y armoniosamente, lo privado y lo público.

El talante elegíaco (quizá el más poderoso, porque desanda su obra en la superficie y, sobre todo, en sus cimientos, incluyendo la mueca de la sátira) ocupa especialmente dos de sus libros claves: *El retorno* (1955/1986) y *Final de un adiós* (1984), dedicados a Julia Gay, madre del poeta, muerta trágicamente en

Barcelona por un bombardeo fascista en la Guerra Civil. Allí se expone el *ethos* de una voz cuya orfandad suscita a un tiempo la compasión lectora, la meditación moral en el *recuerdo de la muerte* y la condena política, delineada oblicua o explícitamente en estos versos: una retórica de los "afectos" que articula lo privado y lo público con el "movere" del género elegíaco, cuya imprecación no se dirige solo a la muerte como entidad metafísica y atemporal, sino también a unos responsables históricos situados y que hacen de esta travesía un alegato político imperiosamente convocante del asentimiento del lector. La *querula voce* (decían los tratadistas del Quinientos), la quejumbrosa voz del personaje poético resulta aquí la entrada apropiada para la reconstrucción de una tonalidad que nos remite a una estirpe elegíaca tan antigua como eficaz a la hora de reponer los matices de una despedida que, dijimos, entrecruza con notable acierto la subjetividad intima con la colectiva, gesto común, por lo demás, en varios de los poetas españoles del 50.



El retorno, publicado inicialmente en 1955, vio su edición definitiva en 1986, mientras *Final de un adiós* sale a la luz en 1984, como una entrega compacta en la que Carme Riera ve la continuación del largo proceso de duelo y despedida que el poeta escribe, dijimos, a la madre muerta. En ambos, la también pública imagen de orfandad–que José Agustín enhebró impenitentemente en sus declaraciones públicas y a la que Miguel Dalmau concedió un lugar destacado en la biografía de los Goytisolo- y que, según lee bien Riera (45), habilita el gesto en ocasiones autocompasivo de la elegía romántica, es eficazmente regulada -desde el inicio y en las distintas reescrituras de *El retorno* y particularmente en *Final de un adiós*- por la historización de esa ausencia en un contexto mayor (el de otras ausencias). A ello se suma la depuración retórica provista a veces por cierto distanciamiento antipatético y la inclusión de una coloratura meditativa que, además del Romanticismo, acercan esta *querula voce* al recogimiento de los siglos áureos. El talante elegíaco, en suma, espiga un triple pacto: con un sujeto reflexivo, que

orienta nuestro pensar sobre la muerte, el sentido de la vida, la memoria; con un sujeto en duelo íntimo, a la intemperie, atravesado por la pérdida; y con un sujeto beligerante, ya protagónico en *Final de un adiós*, contra los vencedores que encarnaron, con nombre y apellido, la muerte familiar y muchas otras muertes. Los tres, invitándonos como lectores, alternativa y complementariamente, al pensamiento, a la congoja y a la indignación.

Ese sujeto con el que asentimos desde la reflexión nos la asegura en ocasiones, especialmente en *El retorno*, a partir de la restricción enunciativa, el tono lacónico, despojado, en voz baja: una primera persona que se esfuerza por abreviar su dicción a la palabra leve, mínima, para apuntar, por mediación de la privacidad, a la experiencia universal sobre la muerte y los muertos. Así leemos, por ejemplo, en el poema segundo de ese libro, "Cae la muerte" (36): "Quiero pensar en cómo cae/ la muerte/ sentado en esta losa"; y, ya en *Final de un adiós*, dos versos memorables con los que se va cerrando el volumen: "La evocación perdura/ no la vida" ("Y claridad su reino", 531).

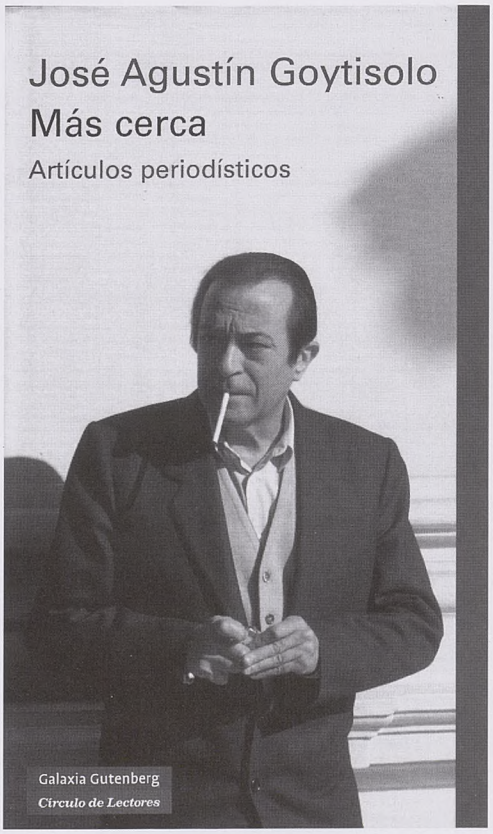
El *memento mori* presentado excede, sin embargo, la reflexión moral: es este "exceso" lo que posibilita el desplazamiento hacia un sujeto otro, ensimismado en su orfandad, entre la *erlebnis* y la *erfahrung* (LaCapra, 2006: 218) y que, sobre todo en *Final de un adiós*, levanta el tono acercándose a la elocuencia tumultuosa de la elegía romántica. En este sentido, es útil detenerse, incluso desde el primer poema de *El retorno*, en la modalización discursiva para escuchar literalmente otra temperatura tonal, cruzada con la meditativa, y construida a partir de un repertorio léxico que el locutor va "liberando" al principio con mesura y luego de modo radical, dando lugar a una escritura casi física, corporal (Maingueneau, 2002: 100). Este repertorio se inscribe dentro de la dicción "patética", en nominativos, verbos y epítetos de gran carga emotiva, unidos, entre otros recursos, al uso de deícticos de proximidad temporal y espacial ("esta", "aquí"), a las repeticiones y paralelismos sintácticos intensificadores y al protagonismo de un "yo" portador de un "dolorido sentir". Advertiremos rápidamente en *El retorno* este cruce: palabras como "odio", "humilla", continúan la fuerza semántica de expresiones como "tempestades de amor contra los cielos" (I: 35), "porque aterra caer por la pendiente" (III: 37), verso que recuerda las agitadas aliteraciones románticas (concretamente, Espronceda) y también los sonetos del primer Garcilaso reescribiendo al sombrío Ausias March. El texto VII da cuenta, en el cruce de lo público y lo privado, de la coexistencia de un *ethos* asimismo desdoblado y complementario: "Por los bastardos/ por los sucios criados de la muerte/ por lo altivos adoradores del dios de las batallas/ por los melancólicos por los hijos del hipo..." (41).

Según apunta Carme Riera sobre la elegía goytisoliana "en principio, encontramos más similitudes con el tono de imprecación impío de plantos y endechas medievales que con la consolación cristiana" devenida con el Mester de Clerecía y el Renacimiento (18). Por otra parte, la incriminación puebla, como bien acota Diez Taboada y ya anticipamos, el torrente declamatorio de las elegías románticas, en especial las de tema civil o "patrióticas" escritas por los emigrados liberales o bien en contra del "enemigo" invasor. Así en *Final de un adiós* el poema "Exiliado", uno de los predicados con que el huérfano se autodesigna: "porque yo era tan solo/ un exiliado en su propio país/ en una tierra triste/ oscura oscura/ más oscura que las camisas negras italianas" (503). O "Amapola única", que dice: "me armé de orgullo y además/ de odio hacia las banderas de aquel crimen/ de asco a sus uniformes y a sus cantos/ de falso alegre paso de la paz" (504).

Esta connivencia de campos asegura la filiación goytisoliana con su talante "engagé", disparado por el trauma personal de la pérdida. La señalada instancia meditativa (voz *moral*) se relaciona con la patética (voz *huérfana*), y ambas reponen junto a esa voz *social* una singular "melancolía" que es tanto íntima (la madre muerta) como civil (las otras muertes, el triunfo del fascismo, la pérdida de las utopias colectivas, etc.): una multiplicada espectacularidad del "luto" (Benjamin, 1990:131-2), forjada por el fin de la esperanza redentora de las "obras" y los designios de un "destino" implacable, impuesto, en simultáneo, a la vida personal y a la colectiva.

Hay que decir, sin embargo, que el equilibrio de tonos -entre la retracción y la expansión- se mantiene en ambos libros merced a otra escena que recurre al tópico de la dulce "memoria del bien perdido", la Arcadia infantil donde aparece el tradicional "elogio del muerto" en poemas de neto corte meditativo, solidarios del tono "cándido" de la elegía renacentista. Allí el hablante inscribe su palabra en el cronotopo irreductible de una intimidad familiar donde reina la ausente, aludida por mediación de una *descriptio puellae* en clave eminentemente sensorial. Como ha advertido Luisa Cotoner, asistimos al diseño de una "belleza imperecedera, pero inalcanzable ya, plasmada en la memoria utópica del poeta a través de dos sensaciones fundamentales: la luminosidad y la fragancia" (2010: 158). Muchos son los poemas que ejemplificarían esta "dulce" tonalidad, pero citamos aquí un fragmento del quizá más bellamente evocador, "El jardín era sombra", de *El retorno*: "Yo recuerdo tus ojos/ cuando hablabas del aire/ porque el cielo venteaba en tus pupilas./ Yo recuerdo tus manos –hace frío–/ arropándome al lecho como copos/ de nieve enamorada." (52).

No obstante, y al margen de estas escenas arcádicas, en Goytisolo el término del dolor no admite ni siquiera la *consolatio* de su escritura. Escribir la pérdida, para el barcelonés, es seguir actualizando el duelo, insistir en la herida, mantener viva la crueldad del antiguo dolor infantil, sufrir "la desesperación de no olvidar" (*Final de un adiós*, "Remedio al peor mal": 509). A diferencia de otras elegías modernas, donde la *consolatio* es la narración de la ausencia, ésta ha servido solo de momentánea catarsis, y nos muestra, una y otra vez, la orfandad estructural de la voz –devenida



finalmente en autoelegía- y el implacable juicio contra el fascismo, porque la muerte de Julia Gay excede el territorio de la intimidad y al mismo tiempo vuelve a éste con la carga de no haber encontrado, en vida del poeta, la definitiva y justa reparación histórica. Nada parece suficiente para alcanzar una memoria reconciliada con el pasado. Hay que huir, hay que olvidar, hay que cesar de decir esa muerte: "...y me iré a otro lugar/ a una región/ sin tiempo ni memoria/ en la que todo esté por comenzar" (*Final de un adiós*, "Sin tiempo ni memoria": 532).

Si en el amor filial de los libros referidos "la evocación perdura/ no la vida", los poemas amorosos *strictu sensu* combinan el tono elegíaco con una poderosa intervención de los cuerpos y sus llamados sensoriales, sin dejar fuera la crítica a las costumbres burguesas ni a los resabios de la moral nacionalcatólica. El permanente posicionamiento de José Agustín como intelectual resistente lo lleva a cuestionar las instituciones –la Iglesia, las "fuerzas del orden", la familia, el matrimonio-, rémoras conservadoras potenciadas por el Régimen, cuyo imaginario pervive décadas después de muerto Franco. En este contexto Goytisolo escribe *La noche le es propicia,* de 1992, poemas que en rigor constituyen uno solo: el relato épico-lírico del encuentro casual entre un hombre y una mujer casada, quienes durante una noche vivirán una experiencia de amor signada por el goce y la melancolía. Pero aquí lo interesante no es solo el tema sino la perspectiva. La mayor parte de los poemas adoptan una focalización intradiegética que se adentra en el deseo femenino, protagonista de la historia. Si bien la voz poemática es una tercera persona, ésta ingresa en la respiración de la protagonista y se pone literalmente a su lado, permitiéndonos explorar como lectores en los pliegues de un sentir corporal y emocional, como se sabe, muchas veces silenciado.

Varias son las "malmaridadas" que habitan anteriormente sus versos, y también las jóvenes deseantes que inauguran su sexualidad. El tono serio y también la perspectiva demoledora de la sátira acompañan estas representaciones, como en el caso de "Katheleen", la joven norteamericana del *american way of life* que encuentra un amante ocasional en Málaga. La distancia descriptiva del narrador ahonda en la sátira desde el seco relato de los acontecimientos: "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" ("Katheleen", de *Bajo tolerancia,* 249).

El distanciamiento resulta también uno de los rasgos de la enunciación poética de *La noche le es propicia,* aunque en otro sentido. Esto ha sido observado, por ejemplo, por Almudena del Olmo, quien advierte sobre los dispositivos adoptados para desafiar la posibilidad de una lectura autobiográfica del texto, a partir de una decisión que "resulta determinante para la configuración ficcional" del mismo (1999: 80). La estrategia enlaza, según la autora, diversos artilugios: los epígrafes de Barral y Gil de Biedma (sumados a la dedicatoria a Pedro Salinas), el desplazamiento locutivo hacia un "narrador" en tercera persona, las voces de la tradición y "la mayor relevancia otorgada a la perspectiva femenina que no es más que otra forma de distanciamiento que Goytisolo pone al servicio del análisis de la pasión amorosa" objetivada "como entidad poemática", desde una perspectiva que aleja al hablante "de la propia naturaleza genérica del autor" (del Olmo, 1999: 81).

En efecto, asistimos como lectores a una puesta en escena, a la *performance* de un encuentro amoroso mediado por un narrador *voyeur* –alternado con el cantor lírico- que no sólo observa actos sino consciencias y sensaciones. Si los mencionados epígrafes de Barral y Gil de Biedma sobre la *invención de identidad* poemática ya planifican una bitácora para nuestro viaje, es la tradición, a nuestro juicio, la gran mediadora en favor de la literatura y de sus propios mundos posibles y alternativos. La tradición de la poesía erótica, en una pluralidad de representaciones elegidas libremente dentro de un vasto tejido coral en función de lo que se quiere escribir, como querìa Eliot: una "noche esplendente" donde "el tiempo no tenía/ sospechas de ser él", suspendido por la peripecia amorosa (*La voz a ti debida,* del maestro Salinas); la "espesura" de un *topos* privativo de los amantes (Juan de la Cruz); un cuerpo que ha encontrado a su "alfarero" (Neruda); la importunidad del amanecer (la albada); el ya mencionado motivo tradicional de la malmaridada; los inciensos poderosos del Rubén más decorativo y enigmático: el "hábito" del Amor de los poetas de Cancionero; y, finalmente, el personaje masculino desahuciado, el "rey mendigo" que habita las propias páginas del autor. Todas ellas, referencias más o menos directas a unos versos "precursores" que nos hacen leer entre líneas una operación de escritura que enmascara, en puridad, una operación de lectura (y de autolectura). En un movimiento de triangulación que nos reenvía a su vez a otros volúmenes, recuperamos devociones generacionales como el Baudelaire de la ciudad moderna y de la noche canalla, opuesta al orden burgués, proliferante de contraseñas y *argots,* tugurios, arrabales, "hoteles de una noche" –allí Eliot y, por supuesto, Gil de Biedma- donde cuerpos anónimos escriben el deseo o sus perversiones. Noche "propicia" aquí, "amable/ más que la alborada", primera luz que separa a los amantes (lejos de la unión mística del final del *Cántico* y la canción VI), y que iguala el *largo lamento* del "alba" al de los poetas elegíacos de amores imposibles o contrariados. En este caso particular, un amor incapaz de subsistir por la sola condición de su esencial –aunque intensa- precariedad.

Algunos ejemplos pueden ilustrar nuestras anteriores postulaciones. El primero de los poemas, "Bajo la sombra" (583), incorpora desde el comienzo la iniciativa femenina: "Ya salían/ cuando se puso junto a él./ En la calle le habló muy quedo". La decisión de ir "de buelo" por parte de la mujer (o sus alegorías) está presente en el texto del *Cantar de los Cantares* como en los de Juan de la Cruz. Aquí la transdiegetización supone, como en todo el libro, la secularización del motivo, que se reduce, dijimos, a un encuentro amoroso de dos seres comunes, a la noche, en un cuarto de hotel. No obstante, es en el intersticio, en el pliegue planteado por una voz y otra –la del texto místico, la del poema goytisoliano- donde este inter-

cambio de modos de contar el amor se refuerza en su ambigüedad. Una historia cualquiera, amparada por el precedente espiritual que sobrevuela nuestra lectura, se reviste entonces de una sacralidad que, en el diálogo intertextual, deviene pagana, al reinterpretar en clave terrenal lo que muchas lecturas "desviadas" del carmelita infirieron de igual modo o parecidos.

"La casa sosegada" (584) se titula el segundo poema del libro, y el significado parece aquí literal: "Entraron en un bar: es un momento:/ y se va hacia el teléfono/ [...] La amada/ dejaba ya su casa sosegada". Esta intensidad de lectura ayuda a definir el relato del deseo aquí presentado como un estado *del cuerpo* que es también el *del alma*. La anulación de las fronteras impuestas por el dogma católico permite pensar, en consecuencia, una política de los cuerpos en la cual se pondera el placer y, sobre todo, el placer de la ocasionalidad, y se lo trascendentaliza. La "ocasión" deviene "epifanía", autodescubrimiento definitivo –no en vano la multiplicidad de espejos presentes en el poemario-, que, luego del final, decidirá las suertes encontradas de ambos protagonistas.

Las múltiples referencias sanjuanistas se complementan con otras resonancias ya mencionadas orquestando una suerte de ritmo corpóreo (traducido en elecciones métricas, saltos gráficos, aliteraciones, repeticiones, episodios cancioneriles) en el que conviven varios volúmenes de la biblioteca goytisoliana. Pero baste aquí concluir que este *ethos* deseante nos ha revelado un camino alternativo a los de la historia oficial: el camino de los cuerpos, y sobre todo, de sus desvíos. Desde la intimidad de sus rituales nos habla a todos, invitándonos a una confidencia que se dice al oído pero también se instala en los portavoces de la plaza pública: consciencia colectiva de los hábitos y los *habitus* de una intimidad regulada que busca, desde la moral del pensamiento y también la de las formas, la coartada para sus rutas disidentes y alternativas.

• • •

Estas y otras muchas *decisiones irrevocables* dan cuenta en mi opinión de una condición fundamental de la obra de José Agustín Goytisolo y de su éxito: su credibilidad, la coherentización entre vida y literatura, entre la realidad de la persona y la ficción de su personaje poético. Esa credibilidad viene acompañada también por un efecto de cercanía: leemos sus poemas como asistiendo a una conversación con su autor, mano a mano, de la cintura para arriba y de la cintura para abajo (como decía Gil de Biedma). Es decir, nos *identificamos*, palabra que causa repulsión en algunos ámbitos académicos en los que la buena poesía sólo es aquella difícil, que parece difícil. En este sentido, vale la pena subrayar que dicho efecto de

proximidad en Goytisolo es, por supuesto, un trabajo, un artilugio calculado que entraña al menos dos rasgos decisivos dentro de su proyecto creador. Por un lado, la idea absolutamente moderna de que el sujeto que habita la poesía es, lo insinuamos, un "personaje" poético construido del mismo modo que en la novela o el drama, esto es, una ficción. En el caso de José Agustín una ficción que se le parece, como a Jaime Gil de Biedma se le parece *Jaime Gil de Biedma*, pero de eso se trata el desafío: leer esta poesía como poesía, arte, símbolo, lenguaje sobre la vida pero una vida de una naturaleza distinta, en el que no caben interpretaciones lineales ni exégesis autobiográficas, aunque se esconda siempre la tentación de convocarlas. Por otro lado, este personaje arrastra en su lúcida y trabajosa composición una segunda figura de escritor, la del poeta-lector. En sus textos, a lo largo de su vasta obra, aparecen los volúmenes de una nutrida biblioteca en la que destacan sus devociones y complicidades: la propia literatura española y comarcana en sus dilatadas historias, la literatura clásica, la europea moderna (especialmente la italiana) y, de modo particular, adelantamos, la literatura hispanoamericana. Con esos nombres ponderados arma y desarma José Agustín su apuesta metapoética, insistente y sublevada desde el primero hasta el último de sus versos, porque en ellos exhibe, también, la polémica tenaz con su campo artístico. En primer término, contra los "celestiales" (*Salmos al viento,* 1960), los mendaces poetas oficiales de la primera posguerra; y luego, y antes, y ahora todavía, contra todos los demás que hacen e hicieron resonar los violines "evasivos" (en su opinión) de un paradigma estético transhistórico al que José Agustín se opone contundentemente allí donde toma la palabra. Difícil, por lo mismo, resulta olvidar ese retrato temprano, en rigor un autorretrato de autor al margen de la *polis* pero comprometido visceral y definitivamente con ella, a partir de una intacta *decisión irrevocable*:

> Ésta es la historia caballeros
> de los poetas celestiales historia clara
> y verdadera y cuyo ejemplo no han seguido
> los poetas locos que perdidos
> en el tumulto callejero cantan al hombre
> satirizan o aman el reino de los hombres
> tan pasajero tan falaz y en su locura
> lanzan gritos pidiendo paz pidiendo patria
> pidiendo aire verdadero.
>
> (63)

Bibliografía

Goytisolo, José Agustín, 2009. *Poesía Completa,* edición, prólogo y notas de Carme Riera y Ramón García Mateos, Barcelona: Lumen.

Badía, Rosa (ed.), 2016. *Vull tot això. 79 desitjos per canviar el món.* Barcelona: Angle Editorial.

Benjamin, Walter, 1990, "Melancolía" en *El origen del drama barroco alemán.* Madrid: Taurus.

Bustamante Escalona, Fernanda, 2016. *Redes transatlánticas: José A. Goytisolo y su relación con Cuba y sus letras (1966-1999).* Tesis doctoral inédita dirigida por Carmen Riera y Beatriz Ferrús. Departamento de Filología Española, Facultad de Filología y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona.

Cotoner Cerdó, Luisa, 2010, "La presencia de la mujer en la poesía de José Agustín Goytisolo", *Lectora,* 16: 145-160.

Dalmau, Miguel, 1999. *Los Goytisolo.* Barcelona: Anagrama.

Del Olmo, Almudena, 1999, "*La noche le es propicia,* de José Agustín Goytisolo". En *Zurgai. Dedicado a José A. Goytisolo* (Monográfico), julio: 80-85.

Diez Taboada, María Paz, 1977. *La elegía romántica española.* Madrid: CSIC.

De Certeau, 1999. *La invención de lo cotidiano.* México: Universidad Iberoamericana/ ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

LaCapra, Dominick, 2006. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica.* Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.

Maingueneau, Dominique, 2002. "Problèmes d'ethos", en Practiques Nº 113/114, junio, 67-112 (Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi).

Ong, Walter, 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* México: FCE.

Riera, Carme, 1998. *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poética de J. A. Goytisolo,* Barcelona: Anthropos.

Romano, Marcela, 2017, "*Ethos* deseantes. Políticas del amor en Francisco Brines y José Agustín Goytisolo". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos.* Monográfico Proyecto "La poesía como documento histórico: direcciones de la lírica posmoderna en España". Vol. V, n.º 2 (verano 2017): 217-235.

—— (en prensa), "*Querula* voce: el ethos elegíaco en José A. Goytisolo", en Florencia Calvo y Gloria Chicote (coords.) *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos.* Bs. As.: Instituto de Filología "Dr. Amado Alonso- UBA, 2017.