

Querula voce: el *ethos* elegíaco en José Agustín Goytisolo

Marcela Romano
CELEHIS-UNMdP

*¡Oh absurdo y extraviado
rey mendigo que nota en las espaldas
el frío de su noche a la intemperie
(...) mientras busca las luces de una casa
que sabe que no existe !*

JAG. *El rey mendigo*

I

Nuestro trabajo intentará abordar el territorio de la elegía en la obra de José Agustín Goytisolo (1928-1999) en dos de sus libros claves: *El retorno* (1955/1986) y *Final de un adiós* (1984),¹ dedicados a Julia Gay, madre del poeta, muerta trágicamente en Barcelona por un bombardeo fascista en la Guerra Civil. Nuestro análisis se detendrá en 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*, la quejumbrosa voz del personaje poético resulta aquí la entrada apropiada para la reconstrucción de este particular *ethos* cuyos “tonos” nos remiten 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 íntima con la colectiva, gesto común, por lo demás, en varios de los poetas españoles del 50.

Este nuevo escenario, que interroga las matrices compositivas de la poesía social de la primera posguerra, es advertido tempranamente por José Ma. Castellet, incluso antes de la propia antología autocorrectiva de 1964, *Un cuarto de siglo en la poesía española*. A tres años de la publicación de *Veinte años de*

¹ En adelante, *ER* y *FA*, respectivamente.

poesía española, en donde liquidaba el catalán la tradición "simbolista" en pos de otra "realista", Castellet introduce en España la polémica marxista sobre la "representación" que habían protagonizado Lukács y Brecht. En su comunicación inédita, "Cuatro notas para un coloquio sobre realismo", leída en Madrid en 1963, revisa el utillaje retórico del realismo lukácsiano -ceñido a conceptos como "tipicidad" y "totalidad"- y, en su intención de incorporar positivamente el "arte nuevo", abre el debate sobre el realismo haciendo uso de los aportes de Gramsci, el citado Brecht y Lefebvre. Este marco de autoridad lo lleva, finalmente, a justificar la necesidad histórica de la nueva poesía española que se está escribiendo por entonces, la cual indaga en la cotidianidad y en la privacidad como un lugar de transformación social: "Es en el terreno de lo cotidiano -el trabajo, el ocio, la conducta social- donde el hombre se aliena y sólo a través de una renovación de la vida cotidiana puede desalienarse" (Castellet, 7). En encuentros más tardíos los propios actores de la renovación han señalado su temprana voluntad formalista, la tendencia metafísica y el cultivo de la intimidad, el gesto irónico, la opción por el "conocimiento" y una concepción más problemática del referente histórico. Es en este punto donde reconocen para sí ya sin vergüenza y sin ambages jirones de la tradición romántica que, en apariencia había sido marginada por la "tradición realista". El notable giro "íntimo" evidenciado desde el principio por algunos (el caso de Brines, marginal absoluto de la poesía social, es un ejemplo) propicia la indagación de la privacidad a menudo cruzada con el espacio público. En la España de las primeras décadas franquistas, este cruce permite la emergencia, tanto en poesía como en narrativa, de los llamados "niños de la guerra", figuras que ponen en valor la experiencia, la biografía personal y el ámbito de lo privado como *espacio de memoria*. Entre el trauma y el desencanto pudoroso de la ironía, este espacio de memoria construye sobre los hechos de la Guerra una mirada lustral, repuesta muchas veces en relatos desde el recuerdo del adulto que se es, y otras arrastrada por una orfandad todavía vibrante en el presente de la voz. No existe ya en estos poetas la posibilidad de territorializar utopías (con la excepción de Valente), de modo que el "medio siglo" se vuelve, en general, un coro "élego" entonando en simultáneo un variado repertorio de ausencias, que van desde

la insuficiencia del decir hasta las muertes propiamente dichas. En este sentido, José Agustín Goytisolo recorre todos los timbres posibles de esta tonalidad, pero, como anticipamos, es en los dos libros mencionados donde el “caso lamentable” se centra en la desaparición física, violenta, de una figura familiar decisiva.

II

La conceptualización de la elegía ofrece desafíos en su andadura histórica sumamente eficaces a la hora de comprender las variables de una “estructura de sentimiento” epocal (Williams) que en sus discursos excede lo meramente formal para anidar, más apropiadamente, en la elaboración de un “tono”. Entre la vieja elegía griega funeral (repuesta en la Edad Media) y la moderna elegía (que recoge operatorias de la elegía erótica latina, la renacentista, la barroca y la romántica) advertimos ya a finales del siglo XVI un “incierto devenir” (López Bueno: 133) que marea a los preceptistas, dada la creciente *contaminatio* con otras formas coetáneas en la misma y enjundiosa práctica poética, según se ha reconocido en importantes ensayos como los de la citada Begoña Lopez Bueno, Yolanda Novo y Jordi Juliá.² Los especialistas coinciden en señalar en estos años intersticiales la *varietas* de versificación y de argumentos, la injerencia teórica decisiva de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (1580) y “la fuerte y progresiva desestabilización de sistemas de todos los géneros, mayores y menores” (Novo: 1121) ya en las primeras décadas barrocas. Así y todo, relevando la preceptiva de época, algunos observan la persistencia de ciertas matrices discursivas acentuadas por la relectura de la elegía erótica latina y cruzadas, para nuestro interés, con las categorías de “ethos” y “tono” o “estilo”. Para López Bueno la elegía “tiene sus señas de identidad en la lamentación melancólica y nostálgica, que se manifiesta tanto en el tema (la ausencia y la pérdida) como en la *actitud del emisor* (dolorida o “miserable”) y en la *implicación requerida del receptor*” intra y/o extradiegético (136, subrayados nuestros). La “actitud del emisor” y sus efectos requieren una partitura tonal

² Para ser más precisos, Juliá hace un relevamiento histórico desde la elegía griega y llega hasta el siglo XVI, revisando la tratadística italiana, francesa y española.

específica, ya desde el siglo XVI: “estilo cándido, delicado, terso, claro, e ingenuo” (Scaligero); “estilo suave, claro”, una “tonalidad patética” compensada por la “naturalidad” (Robortello) cuya función es “mover a la piedad” (Minturno); estilo “ni muy hinchado ni muy humilde” para esos textos de ausencia (también amorosa) donde hay “quejas continuas y verdadera muerte” (Herrera).³

Este “tono medio”, que disponen también los tratados neoclásicos para el canto élego del siglo XVIII va a ser dislocado (y con éste todo el campo artístico) en el siglo siguiente. En su estudio sobre la elegía romántica española, Ma. Paz Diez Taboada advierte ya desde 1824 “la exaltación y crispación de la expresión” y el gesto de la “autocompasión” (25) como rasgos modales dominantes y, en especial los primeros, presentes en las elegías de tipo heroico y patriótico/ político (31 y 35).

Sin embargo, y volviendo sobre nuestros pasos, resulta crucial para la comprensión de la elegía moderna el fino análisis de Pedro Ruiz Pérez en un artículo de 1996 donde remarca el pasaje, en el siglo XVII, de la elegía sometida a una “estricta codificación générica” (318) al “espacio tonal de lo elegíaco”, aporte definitivo del Barroco a la lírica posterior en su “esencial historicidad” (319). El ensimismamiento del nuevo siglo en su intuición aguda de la muerte y la ya diluida *consolatio* religiosa, conjuntamente con la “pérdida de la ataraxia como ideal renacentista de superación de las pasiones” (322) espigan una nueva subjetividad, revisitada dos siglos después por la “percepción desconsolada de la escisión” romántica (344) y sin duda promotora de la incorporación de la “lírica” como “especie” literaria *per se*. Según concluye Ruiz Pérez:

Lo elegíaco acaba por desplazarse, como elemento distintivo, al tono, que sigue contaminado de la queja y el lamento, pero que, tras su variedad temática, deja paso a un hecho más trascendente: la irrupción definitiva del yo, la expresión lírica de la subjetividad, el sentimiento de la pérdida, el espacio de la memoria, el discurso, en suma, de la melancolía” (325-6)⁴

No obstante, más allá de los límites históricos y pragmáticos abiertos por un género de tan dilatada trayectoria, nos interesa ahora pensar en relación con lo dicho la categoría de “tono”, en este caso el “dolorido sentir” devenido por la meditación –

³ Las referencias a los tratadistas se han extraído de Juliá en el artículo consignado en Bibliografía.

⁴ Fue, ya hace varios años, la Dra. Melchora Romanos quien me orientó en algunos de estos aportes bibliográficos decisivos para la poesía española contemporánea. A ella, siempre, mi agradecimiento.

o la espectacularización- de la ausencia. Mucho puede decirse del tono desde las teorías del lenguaje musical y su inevitable comparación con la praxis poética, el arte de la retórica, la historia de los géneros o “especies”, como vimos, y los pactos virtuales y pragmáticos de la comunicación literaria entre autor y lector, además de su necesaria correspondencia “armónica” con el resto de los niveles significantes del enunciado. Según Kurt Spang, el tono “designa una relación implícita entre lo psíquico y lo físico, entre manifestaciones anímicas y sus repercusiones sensoriales” que encuentra en la clásica “doctrina de los afectos”, redesignada por él mismo como teoría de “los movimientos anímicos”, sus vínculos con la oratoria y el arte de la persuasión. Si “los afectos siempre repercuten en el tono de las exteriorizaciones humanas [...] [tanto reales como fingidas] “son también responsables de las repercusiones [...] sobre los receptores ya que funcionan como [...] catalizadores que inician y mantienen la ‘sintonización’ con la base afectiva y tonal de un mensaje” (368).

En cualquier caso, lo fundamental para decir es que el tono “se oye” y detrás de éste, una voz modalizada a partir de “movimientos anímicos” que espiga, a su vez, un *ethos* retórico/ autorial: un orador *sui generis* (prefigurado por las convenciones específicas del género, en nuestro caso, la poesía), cuya estabilidad persuasiva está garantizada merced a una serie de operaciones discursivas que permiten al lector, según ha expuesto Pere Ballart, depositar su confianza en “una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran” (76). Según ha expuesto con pertinencia Juan Ferraté al hablar de la “justeza en el tono”, “la expresión del poeta es, en efecto, la expresión del lector, mientras dure para él el poema, mientras él, como lector, se lo represente para sí y consigo mismo” (359).

Como seguidamente veremos, el *ethos* elegíaco en José Agustín Goytisolo supone esa “esencial historicidad” de la que habla Ruiz Pérez al entrelazar varias figuras de enunciador, concebido éste desde una perspectiva procedimental: exactamente, una “figura”. La *evidentia* de la que surgen los versos (una muerte privada verificable) es en parte el disparador de la cercanía con el lector, firmante quizá de un primer “pacto autobiográfico” el cual, según el propio autor, debe esmerilarse transformándose en una lectura de los “efectos” y de su semiosis

específica: “El creador, el poeta, no es tan sólo un ser que siente y se conmueve, pues eso le ocurre a todo el mundo, *sino un artífice que sabe hacer sentir y conmover a un público con ese juguete, con ese juego por excelencia que es la obra literaria bien hecha, leída o escuchada.*” (Goytisolo, 1988: 105, subrayados nuestros).⁵

III

ER, publicado inicialmente en 1955, fue el primer libro de José Agustín, merecedor de un accésit del Premio Adonais. Como gran parte de su obra posterior, incesantemente modificada y reescrita, vio su edición definitiva en 1986, pero entre una fecha y otra algunos de sus poemas fueron incrustados en diversas recopilaciones, asimismo reescritos e incluso vueltos a titular de acuerdo con los co-textos en los que aparecieron. Casi al término de este camino, publica *FA* (1984), a juicio de Carme Riera continuación del largo proceso de duelo y despedida que el poeta escribe, dijimos, a Julia Gay, muerta el 17 marzo de 1938, durante un bombardeo de la Legión italiana en la Barcelona de la Guerra Civil.

Ambos libros exponen los matices de un *ethos* poliédrico, íntimo, moral y cívico, que suscita a un tiempo la compasión lectora, la reflexión moral y la condena política. En esta línea puede leerse la matizada poética del mayor de los Goytisolo caracterizada, todavía poeta social, por una marcada voluntad civil, en un amplio sentido. Un poeta de la “ciudad”, que usa el lenguaje de la “ciudad”, y que conforma, de modo más evidente que los restantes “compañeros de viaje” generacionales, una imagen de escritor, un “*ethos* prediscursivo” (Maingueneau: 61) visibilizado en su activismo de izquierdas y en la especial popularidad lograda por la musicalización de sus textos, de la mano de Paco Ibáñez y otros cantautores. Así entonces 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. Por lo mismo, la también pública imagen de orfandad —que José Agustín enhebró impenitentemente en sus declaraciones públicas y a la

⁵ No obstante, no siempre esa distancia entre vida y relato de vida se encuentra garantizada dada, como sugerimos más adelante, la relevancia del *ethos* prediscursivo circulante en torno al autor, que vuelve a veces indecible el estatuto de la voz.

que Miguel Dalmau concedió un lugar destacado en la biografía de los Goytisolo y que, según lee bien Carme Riera (45), habilita el gesto en ocasiones autocompasivo de la elegía romántica, es eficazmente regulada -desde el inicio y en las distintas reescrituras de *ER* y particularmente en *FA*- 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 tonalidad meditativa que, además del Romanticismo, acercan esta *querula voce* al recogimiento de los siglos áureos.

En suma, desde la “dimensión estratégica” que da cuerpo al *ethos* por mediación de diversas operatorias “procedimentales” (Amossy; 2), asistimos al espigamiento de 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 *FA*, 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. Curiosa y posible cifra de la obra completa del barcelonés, estos libros refractan en gran parte de su restante producción y dan cuenta, asimismo, de los muchos talentos de su promoción de pertenencia.

Detengámonos en primera instancia en algunas calas posibles de ese *ethos* elegíaco que repone la contención expresiva de la poesía meditativa, de larga tradición en España. La crítica ha llamado la atención sobre la ausencia del apelativo “madre” o similares a lo largo de todo *ER*, y lo mismo acontecerá en *FA*. La destinataria de *ER* aparece en el primer texto mencionada por su nombre de soltera en la dedicatoria “A la que fue Julia Gay” (ninguno de los Goytisolo usó jamás el apellido materno) y se infiere a través de otros destinatarios (“hermano”), mediante la escenificación evocativa de una infancia definitivamente perdida y en la insistencia luctuosa de la imprecación directa o indirecta a sus “matadores”, muy presente en *FA*.

La elusión u ocultamiento del destinatario elegíaco anuda con el consejo horaciano del “decoro”, al amparar en el borramiento identitario la circunstancia

biográfica para, sin anularla, desviar la atención en dos sentidos: en principio, hacia la experiencia humana general de la pérdida, en la ruta del mejor humanismo clásico; en segundo lugar, hacia el hecho poético, o, mejor, hacia el designativo o nombre poético, cuya pervivencia simbólica más allá de la muerte justifica aquí el título del primer libro: *El Retorno*. Esta generalización pretende, y esto nos interesa especialmente, poner coto al efecto confesional usando, complementariamente, el *dictum* poético del silenciamiento o deformación del nombre de la amada (de largo abolengo en la literatura amorosa, desde la elegía latina, y en cuya historia su uso tuvo diversas justificaciones), porque *ER*, y asimismo *FA* –salvo en los momentos ya indicados, que operan como anclajes referenciales- no explicitan la naturaleza de esa relación amorosa.⁶ Esta indefinición resulta bien interesante si recordamos las ya mencionadas dificultades que los tratadistas europeos afrontaron para establecer un *identikit* formal y argumental de la elegía, cuya práctica fue avanzando en la combinación de muertes físicas y amores desencontrados. La ambigüedad señalada se intensifica, al menos en la primera bitácora lectora de los no avisados, con el epígrafe de Eliot, extraído de "La figlia che piange", un poema de amor con el que se cierra su *Prufrock and Other Observations* (1917), epígrafe al que luego se suman los atributos de la *donna angelicata* conferidos a la ausente, siempre blanca, siempre iluminada y luminosa en el recuerdo, como veremos más adelante.

Estas vacilaciones alertan la lectura y ponen en marcha un doble proceso de distanciamiento: de lo particular a lo general (y aquí, dijimos, la *doxa* del *docere* clásico) y, singularmente, de la vida a la poesía, a partir de la exhibición de las mencionadas convenciones literarias, mostrando sutilmente el artificio que actúa como dique de la efusión sentimental y obligándonos, por tanto, a pactar con una voz que "siente pensando", como querría Unamuno. Complementariamente, ese sujeto con el que asentimos desde la reflexión nos la asegura en ocasiones, especialmente en *ER*, a partir de la restricción enunciativa, el tono lacónico, despojado, en voz baja: una primera persona que, si bien no puede trasladar la

⁶ En el siglo XVI es, particularmente Scaligero, según la lectura de Juliá, quien marca la progresiva identificación del deudo de la elegía funeral con el *exclusus amator* de la elegía amorosa (312).

objetividad doctrinal de las primeras Coplas manriqueñas ni la paremia de los epigramas, se esfuerza por abreviar su dicción a la palabra leve, mínima, en un discurso que parece 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 *ER*, “Cae la muerte” (36): “Quiero pensar en cómo cae/ la muerte/ sentado en esta losa”; y, en el mismo libro, los poemas IV (38) -referencia a los muertos, en clave becqueriana-, el IX (43), que repone la metáfora barroca del teatro de la vida y, ya en *FA*, dos versos memorables con los que se va cerrando dicho libro : “La evocación perdura/ no la vida” (531).

El *memento mori* aquí 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*,⁷ y que, sobre todo en *FA*, levanta el tono acercándose a la elocuencia tumultuosa de la elegía romántica. En este sentido, es útil detenerse, incluso desde el primer poema de *ER*, 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.⁸ 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 este cruce: palabras como “odio”, “humilla”, continúan la fuerza semántica de expresiones como “tempestades de amor contra los cielos” (*ER*, I:

⁷ Los vínculos entre trauma y experiencia son estudiados por Dominick Lacapra, quien se reapropia de estos conceptos de Benjamin para pensar el impacto del trauma y su superación, posibilitada por el relato *a posteriori* (2006). Ello se relaciona con su propia lectura de Freud y sus definiciones de “duelo” y “melancolía”, esta última en “relación mimética con el pasado que resulta regenerado o revivido como si estuviera absolutamente presente en lugar de representado en la memoria” (2008: 61). La compasión que despierta este personaje poético goytisoliano puede entenderse por su posicionamiento funámbulo entre *erlebnis* y *erfahrung*, entre melancolía y duelo, y parece dar cuenta en un punto de la imposibilidad del *relato*, es decir, de la poesía, de instaurar esa reparación.

⁸ Mainguenau habla con propiedad del tono “que se vincula con una doble figura del enunciador”, sea tanto su “carácter”, como por su “corporalidad” (100).

35), “porque aterra caer por la pendiente” (*ER*, III: 37), verso que recuerda las agitadas aliteraciones románticas (concretamente, Espronceda) y también los sonetos del primer Garcilaso reescribiendo al sombrío Ausias March.

Este otro *ethos* a la intemperie solicita especialmente nuestra atención a partir de una decisión tomada por Goytisolo en 1973 por la cual, como hiciera Juan Ramón respecto de la ortografía española, privilegia el efecto de oralidad por sobre las normas de la lengua escrita mediante la eliminación de la coma en su idiolecto gráfico y sonoro. Nos interesa esta decisión porque la eliminación de las comas desata la materialidad física del “tono” (Maingueneau: 100), intensifica el ritmo pulsional del poema, deja oír la respiración de su ansiedad emotiva e imprime una particular fuerza rítmica, muchas veces caótica, en la que se cruzan, a menudo, el desamparo del huérfano con la diatriba contra los “matadores” que, a diferencia del *planto* medieval, ya no son, dijimos, la Muerte, sino asesinos de carne y hueso. El texto VII de *ER* 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
por los engendrados en una noche de tentación
por los caritativos de las últimas migas
por los dulcísimos usureros de la verdad
por los embaucadores por los infinitos rastros
por los cuerdos de la antigua locura
por los humildes por los mezquinos
por los ciegos
por todos los malnacidos de la tierra
estás sólo presente en mi recuerdo. (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 *FA* el poema titulado

“Exiliado”, uno de los predicados con que el huérfano se autodesigna (entre otros, como “rey mendigo”, “príncipe derrotado”, “niño solo”, “niño sin sonrisa”, “hombre derrotado”, “réprobo”, “niño infortunado”), simula, entre dientes, el grito airado: “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 el poema siguiente, “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).

Estos textos configuran un campo de intervención en el que Goytisolo encuentra la filiación con su talante “engagé”, disparado por el trauma personal de la pérdida. De este modo, la 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 utopías colectivas, etc.): una multiplicada espectacularidad del “luto” (Benjamin: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” (158). Muchos son los poemas que ejemplificarían esta “dulce” tonalidad, pero citamos aquí quizá el más bellamente evocador, “El jardín era sombra”, de *ER*:

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.
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. (52)

IV

“Hay que contar las historias para deshacerse de ellas”, sentencia Vázquez Rial en el prólogo a la edición conjunta de ambos libros, de 1993 (7). Pero es claro en Goytisolo que 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” (*FA*, “Remedio al peor mal”: 509). Por lo mismo la despedida, el “adiós” y su puesta en palabra tienen su “final” en 1984 pero también en 1986, con la edición definitiva de *ER*. 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” (*FA*, “Sin tiempo ni memoria”: 532). Por ello, la elegía en José Agustín Goytisolo se construye como *una casa que no existe*, espacio de memoria insatisfecha y, al cabo, inútil, más allá del retorno, del amoroso encuentro entre la madre y el hijo en los recodos aún así necesarios de

la propia escritura. Escritura en la que, tal vez, los lectores podremos aprender a *hacer cosas* gracias a la ira y a la belleza de estos versos inclementes.

Bibliografía

-GOYTISOLO, JOSÉ AGUSTÍN, 2009. *Poesía Completa*, edición, prólogo y notas de Carme Riera y Ramón García Mateos, Barcelona: Lumen.

-AMOSSY, RUTH, 2000. "El ethos oratorio o la puesta en escena del orador" (extracto de Ruth Amossy. *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris : Nathan. Traducción de Estela Kaliay.

-BALLART, PÈRE, 2005. "Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 14.

-BENJAMIN, WALTER, 1990. "Melancolía" en *El origen del drama barroco alemán*. Madrid : Taurus.

-CASTELLET, JOSÉ MARÍA, 1963, "Cuatro notas para un coloquio sobre realismo", mimeo, conferencia inédita.

-COTONER CERDÓ, LUISA, 2010, "La presencia de la mujer en la poesía de José Agustín Goytisolo", *Lectora*, 16: 145-160.

-FERRATÉ, JUAN, 1982. "Dos poetas en su mundo", *Dinámica de la poesía*, Barcelona : Seix Barral.

-JULIÁ, JORDI, 2004. "Meditación de la ausencia: ideas teóricas sobre la elegía", en Ma. José Vega y Cesc Esteve (dir.). *Ideas de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y Francia)*. Barcelona: UAB.

-LÓPEZ BUENO, BEGOÑA, 1996. "De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género", en López Bueno, (ed.). *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro español. La elegía*. Sevilla: Universidad de Sevilla: 133-166.

-LACAPRA, DOMINICK, 2006. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Bs. As.: FCE.

-----, 2008. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Bs. As.: Prometeo-Eduntref.

-MAINGUENEAU, DOMINIQUE, 2002. "Problèmes d'ethos", en *Pratiques* N° 113/114, junio, 67-112 (Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi).

-NOVO, YOLANDA, 1996. "Apuntes sobre la elegía poética en el primer tercio del XVII", en *Actas Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Vol. 4: 1119-1131.

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

-RUIZ PÉREZ, PEDRO, 1996. "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía", en López Bueno (ed.): 317-367.

-SPANG, KURT, 2006, "Acerca de los tonos en literatura", *Revista de literatura*, Vol. LXVIII, N° 36.

-VAZQUEZ RIAL, Horacio, 1993. "Las *Elegías a Julia Gay* y la universalidad de la poesía de José Agustín Goytisolo", en José A. Goytisolo. *Elegías a Julia Gay*. Madrid: Visor.

-WILLIAMS, RAYMOND, 2009. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.