

Escritura y lectura de una ausencia: sobre *El retorno*, de José A. Goytisoló

por *Marcela Romano*
Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMEN

El retorno, publicado inicialmente en 1956, fue el primer libro de José Agustín Goytisoló cuya edición definitiva data de 1986. Este largo proceso de escritura y reescritura da cuenta de una despedida casi sin término que el poeta escribe a Julia Gay, su madre, muerta trágicamente durante un bombardeo en la Barcelona de la Guerra Civil. Este texto, en puridad una elegía, expone la intemperie de una voz cuya orfandad suscita la compasión lectora y la condena política, delineada, oblicua o explícitamente, por el autor de estos versos: una retórica de los "afectos" que articula lo privado y lo público con el "movere" del género elegíaco, cuya imprecación, esta vez, no se dirige solo a la muerte como entidad metafísica y atemporal, sino mejor a unos responsables históricos situados y que hacen de este "planto", también, un alegato político imperiosamente convocante del asentimiento del lector.

SUMMARY

The return, first published in 1956, was the first book by José Agustín Goytisoló whose last edition appeared in 1986. This long process of writing and rewriting is a farewell almost endless written to his mother, Julia Gay, who died tragically during a bombing in Barcelona in the Civil War. This text, an elegy, exposes an orphan voice which claims for our compassion and, by other way our political conviction: a rhetoric of "affection" that articulates private and public spheres with the "movere" of the elegiac genre, whose oath, this time, is not better directed only to death as metaphysical and timeless entity, but some located historical responsibility, and make this "planto" also an allegation imperiously summoning political assent of every reader.

PALABRAS- CLAVE: Poesía española- El Retorno- José A. Goytisoló- elegía

KEY-WORDS: Spanish poetry-The Return- José A. Goytisoló-elegy

El retorno, publicado inicialmente en 1955, fue el primer libro de José Agustín Goytisoló, 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, José Agustín publica *Final de un adiós* (1984), a juicio de Carme Riera continuación del largo proceso de duelo y despedida que el poeta escribe a Julia Gay, su madre, muerta trágicamente el 17 marzo de 1938, durante un bombardeo de la Legión italiana en la Barcelona de la Guerra Civil. *El retorno*, en puridad una elegía, expone los matices de un *ethos* poliédrico, íntimo, moral y cívico, que suscita a un tiempo la compasión lectora, la reflexión metafísica y la condena política. Una retórica de los "afectos" que articula lo privado y lo público con el "movere" del género elegíaco, cuya imprecación, esta vez, no se dirige solo a la muerte como entidad atemporal e ineluctable, sino mejor a unos responsables históricos determinados y que hacen de este "planto", también, un alegato "situado", imperiosamente convocante del asentimiento del lector.

Un lector que, como diría Bousoño en su *Teoría Poética* al describir su "ley extrínseca del asentimiento", "colabora en la obra literaria *no en cuanto la lee, si no en cuanto que va a leerla*" (60), y cuyo "asentimiento" es pactado en virtud del "contenido anímico en cuanto que éste se percibe como legítimamente nacido en el protagonista poemático que figura ser el autor" (64). Esas

viejas reflexiones de Bousoño son reformuladas por estudios más recientes sobre la categoría de *ethos* retórico/ autorial, centrado en el locutor (en este caso, poético). Un orador *sui generis* (prefigurado por las convenciones específicas del género), cuya estabilidad persuasiva está garantizada merced a una serie de operaciones discursivas que permiten al lector, según ha expuesto Pere Ballart,

levantar un perfil de confianza, encontrar una voz segura y firme, construir, en definitiva, una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran... tal es la cifra hoy del éxito comunicativo de un poema, que descansa más en un componente de adecuación, verosimilitud y credibilidad, esto, es de persuasión, que en cualquier supuesto expresivo que haga de la efusión sentimental o de la imaginación visionaria el puntal simbólico del poema (76).¹

“Adecuación”, dice Ballart, y también “verosimilitud” y “credibilidad”,² palabras todas ellas que parecen remedar a Horacio y su prevención hacia el “parto de los montes” y su desprecio por los poetas enajenados en la “efusión sentimental” o embelesados por su propia “imaginación visionaria”, cuando lo que aquí cuenta, decía el viejo Aristóteles en su *Retórica*, es el “carácter moral” emanado del discurso del orador.

En este sentido, en el marco de las escrituras del 50, y, en especial en el de la Escuela de Barcelona, 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” (entre otros, Maingueneau: 61) visibilizado en su activismo progresista y en la especial popularidad lograda por la musicalización de sus textos, de la mano de Paco Ibáñez y otros cantautores. En este punto, 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 Goytisolo 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 Carme Riera (1998: 45) habilita en *El Retorno* el gesto ampuloso de la elegía romántica y la autocompasión, es eficazmente regulada –desde el inicio y en las distintas reescrituras del libro- por la historización de esa ausencia en un contexto mayor (el de otras ausencias). A ello se suma la depuración retórica provista en ocasiones por cierto distanciamiento antipatético y la inclusión de una tonalidad meditativa que, además del Romanticismo, acercan este poemario al recogimiento de la elegía manriqueña y a las cavilaciones morales del Barroco. En suma, en *El retorno*, 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; con un sujeto en duelo íntimo, a la intemperie, atravesado por la pérdida; y con un sujeto beligerante contra los vencedores que encarnaron, con nombre y apellido, la muerte familiar, pero también, dijimos, 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

¹ El “hoy” al que alude Ballart está acompañado en su artículo por ejemplos de poetas posteriores (Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero, Carlos Marzal, Álvaro Salvador, Vicente Gallego y otros) pero que tienen con los poetas del cincuenta (Ángel González, Goytisolo y, sobre todo, Gil de Biedma) coincidencias tonales y mediaciones enunciativas.

² En esta línea las reflexiones de Ballart parecen confluir con la “doctrina de los afectos” que desarrolla Kurt Spang a propósito del “tono”. En su artículo, este autor trae algunas precisiones útiles para nuestro trabajo: “Por lo general, *ethos* suele designar una predisposición humana positiva y constante, comparable a lo que hoy llamaríamos buen carácter o también rectas convicciones que mueven preferentemente a afectos tenues y equilibrados. El *ethos* es lo que caracteriza para Quintiliano el ‘vir bonus dicendi peritus’, En cambio *pathos* es el equivalente de la pasión y los afectos fuertes y violentos como predisposición del alma en el sentido de lo que mueve y excita al hombre a reacciones vehementes e incontroladas” (392).

obra completa del barcelonés, este libro anticipa gran parte de su producción posterior (con la exclusión del gesto protagónico de la ironía) y da 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 el poemario. La destinataria de esta elegía aparece 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”), o mediante la escenificación evocativa de una infancia definitivamente perdida. Esta elusión u ocultamiento del destinatario elegíaco –al modo de Valente en *No amanece el cantor* (1992) o de Brines en *Elegías a M.B.* (2010)- 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 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, y en cuya historia su uso tuvo diversas justificaciones), porque el libro –salvo los momentos ya indicados, que operan como anclajes referenciales- no explicita la naturaleza de esa relación amorosa. La ambigüedad 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 en *El retorno* a la ausente, siempre blanca, siempre iluminada y luminosa. 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 a partir del tono lacónico, despojado, en voz baja: una primera persona que, si bien no puede trasladar la objetividad doctrinal de las primeras Coplas manriqueñas, se esfuerza por restringir su dicción a la palabra leve, mínima, en un discurso que, en el principio del libro sobre todo, 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, titulado “Cae el odio”:

Para guardar el odio
para embeberme en la contemplación
de lo que más humilla
he venido hasta aquí.
Quiero pensar en cómo cae
la muerte
sentado en esta losa.

El *memento mori* aquí presentado excede, sin embargo, la reflexión moral. La generalización de la experiencia –asegurada hasta ahora por la ausencia del “tú” que más tarde poblará intensamente de angustiosas interrogaciones el poemario- no inhibe una simultánea, aunque todavía oblicua aquí, alusión a la muerte familiarmente próxima. En este sentido, es útil detenerse, incluso desde el primer poema, 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.³ 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”. Si leemos el poema citado advertiremos rápidamente este cruce: palabras como “odio”, “humilla”, continúan la fuerza semántica de expresiones anteriores como “tempestades de amor contra los cielos” (I), y posteriores y reiteradas: “porque aterra caer por la pendiente” (III), por ejemplo, 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. Decía el barcelonés al respecto, en comunión con su proyecto creador: “El sistema de puntuación pertenece a la escritura. La poesía, ya en su origen y naturaleza, es un hecho del habla, anterior a la escritura. La ausencia de puntuación es una transgresión, una libertad a un código establecido e insuficiente”. (conversación con Carme Riera, 1998, reproducida en Riera y García Mateos: 13).

Al margen de la relatividad de esta convicción (la lengua oral también hace pausas) 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 del libro parece dar cuenta, en el cruce de lo público y lo privado, de la coexistencia de un *ethos* asimismo desdoblado y complementario. Su título es “Por los bastardos” y dice así:

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)

El equilibrio de tonos, no obstante, se mantiene, y, en ocasiones, su combinación da lugar al tópico de la dulce “memoria del bien perdido”, característico de la elegía amorosa, en la que el hablante inscribe su palabra en el espacio irreductible de la intimidad. Allí probablemente encontramos al sujeto con el que mejor podemos comulgar, en el pacto *ethico* que auspicia, detrás y por delante del dolor, una conversación a puertas cerradas con el lector. Esta voz, que en el libro ya mencionado *Final de un adiós* (1984) asume en su cierre el término de un duelo allí *donde habite el olvido* (ha dicho Bécquer, y repite Cernuda) trae sosiego a otros versos airados mediante una evocación de un pasado feliz, al que somos invitados como espectadores, y, como tales, compartimos desde la recogida memoria de nuestros propios *bienes perdidos*. Así el inevitable poema XVIII, “El jardín era sombra”, con el que cierro mi exposición:

Yo recuerdo tus ojos

³ Maingueneau habla con propiedad del tono “que se vincula con una doble figura del enunciador”, sea tanto su “carácter”, como por su “corporalidad” (100).

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)

Bibliografía

- Goytisolo, José Agustín (2009) [1956], *El retorno*, en *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, coll. « Fac. Linguistique ». Traducción de Estela Kaliay).
- Aristóteles (1994). *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero, Madrid, Editorial Gredos.
- Ballart, Pere. (2005). “Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 14.
- Bousoño, Carlos. (1970). *Teoría de la expresión poética*, Tomo II, Madrid, Gredos.
- Maingueneau, Dominique (2002). “Problèmes d’ethos”, en *PraCtiques* N °113/114, junio, 67-112 (Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi).
- Riera, Carme (1998). *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poética de J. A. Goytisolo*, Barcelona, Anthropos.
- Riera, Carme y García Mateos, Ramón (2009), “Prólogo”, en Goytisolo, J. A. *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen: 7-24.
- Spang, Kurt (2006), “Acerca de los tonos en literatura”, *Revista de literatura*, Vol. LXVIII, N° 36.