

I. JOSE AGUSTIN GOYTISOLO

1928

"Cazador solitario  
cuyo único refugio es la nada o el sueño".  
("Decide tú que vienes desde lejos")

La clara inscripción de la voz poética de José Agustín Goytisolo (Barcelona, 1928) en la corriente de la poesía social, sobre todo con Salmos al viento (1958) y Claridad (1960), su segundo y tercer libro, respectivamente, propicia el empleo de varios recursos estilísticos comunes a dicha corriente, tales como el uso del lenguaje coloquial, la técnica narrativa y la apelación directa al destinatario del discurso.<sup>258</sup>

En Salmos al viento, las sátiras se presentan, en ocasiones, a través de la voz impersonal del narrador-cronista, dirigida a un público, lo cual objetiva el discurso y lo dramatiza, creando, además, lazos de complicidad entre narrador y oyentes:

Mirad a los amantes  
en la agradable umbría del jardín

O

Los amantes se aman, señoras y señores  
con seriedad anónima.

("Idilio y marcha nupcial")<sup>259</sup>

En "Vida del justo", la voz narradora retrata al personaje satirizado -don Claudio, un funcionario prototípico- en distintos momentos de un día cualquiera. Dentro del esquema narrativo del poema, el personaje satirizado llega a transformarse en protagonista del discurso y sus palabras se nos transmiten en estilo directo:

Bien, de acuerdo, de acuerdo. Despachemos  
ahora los asuntos. Denegada

<sup>258</sup>Los dos libros aludidos están reunidos, junto con el primero de Goytisolo, El retorno (1955), en Años decisivos, Colliure, Barcelona, 1961. Conviene señalar que El retorno, de tono elegíaco y neorromántico, lleva como epígrafe -al igual que el primer poemario de Carlos Barral- un verso de T.S. Eliot, procedente de Burnt Norton. Carme Riera ha llamado la atención sobre el temprano contacto de los poetas catalanes con la obra de T.S. Eliot, gracias a la labor traductora de Juan Ferrater, quien traduce The Waste Land al catalán en 1955. Cfr. La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 138. La mencionada crítica ha estudiado con suficiente detalle el componente social en la obra de J. A. Goytisolo. Cfr. ibid., pp. 281-301, entre muchas otras.

<sup>259</sup>Años decisivos, pp. 49-51.

la autorización para morir de frío. Que salga en primera página. Señorita, pronto, artículo sobre nuestra adhesión a todo lo que signifique algo establecido.<sup>260</sup>

En "Autobiografía", la voz que habla en primera persona, relatando su vida, denota a una persona anónima que, aunque pueda identificarse con el poeta, está concebida con bastante distanciamiento a fin de satirizar a un prototipo generacional, o sea, a los llamados "niños de la guerra":

Cuando yo era pequeño  
estaba siempre triste  
y mi padre decía,  
mirándome y moviendo  
la cabeza: hijo mío,  
no sirves para nada.<sup>261</sup>

La última composición de Salmos al viento, titulada "Tríptico del soldadito", se divide en tres partes. En la primera, "el soldadito" habla mediante el sujeto colectivo, el "nosotros", para describir los momentos en los que él y sus compañeros están a punto de partir hacia la guerra. En la segunda parte, la voz impersonal del narrador relata la marcha de los soldados hacia el frente y su entrada en combate, mientras que en la última parte reaparece la voz del soldadito en plural para rememorar, desde el cautiverio, la catastrófica experiencia de la guerra. El esquema narrativo del discurso, la colectivización del sujeto poemático y la ausencia de un interlocutor específico, evocan la técnica eliotiano en "Journey of the Magi" y la cernudiana en "La adoración de los Reyes Magos". La composición viene a constituir, por lo tanto, una aproximación significativa al género del monólogo dramático. Este hace su primera aparición en Algo

---

<sup>260</sup>Ibid., p. 62.

<sup>261</sup>Ibid., p. 655.

sucede (1968), cuarto poemario de J. A. Goytisolo. Se trata de la composición titulada "Aporto nuevos síntomas", que transcribimos a continuación:

También llegan los sueños  
pavorosos, las noches  
llenas de escalofrío y largos gritos  
repetidos en calles que conozco,  
en casas sin portal y sin portero,  
en ventanas sin rostro,  
y oigo el jadeo de mi propio miedo  
confundirse en la almohada  
con la respiración de mi mujer,  
y es entonces, entonces  
cuando vuelvo a vivir todos mis crímenes,  
todas mis ignominias,  
el perro que maté en un descampado  
la danza vientre arriba  
de los lagartos que alcancé a balines,  
el ojo amoratado de un amigo,  
el retrato de boda amenazante  
junto al lecho furtivo, tantas cosas  
que, cuando estoy despierto, me dan risa,  
pero que pesan dentro, en esos sueños  
pavorosos, doctor, como le digo.

La fidelidad formal al género del monólogo dramático es completa: una ocasión muy bien evocada, un interlocutor definido y un personaje distanciado del autor que habla de acuerdo con su papel de paciente angustiado. El propósito paródico-satírico del discurso es más que obvio, mas el "asunto" satirizado no resulta fácil de precisar: ¿un cierto tipo social?, ¿la "mala conciencia"?, ¿una sesión psicoanalítica?.

Exceptuando el último verso, el poema nos presenta a un individuo que habla - aparentemente a solas- de sus pesadillas y del terror que le inspira la llegada de la

noche. La perspectiva angustiosa y tremenda del hablante se transforma luego en ridícula al revelar éste la índole insignificante de sus obsesiones. Este cambio repentino en la perspectiva del hablante provoca una respuesta cómica y desenfadada en el lector, quien, al final del poema se ve totalmente sorprendido por el viraje súbito del discurso, producido por el último verso.

Este juego de perspectivas, así como la intención paródica del discurso, asegura el distanciamiento entre poeta y hablante, y, curiosamente, desactiva la dialéctica identificación-distanciamiento entre éste y el lector, puesto que la "manipulación" al que éste se siente sometido tras la lectura del poema le induce, en una obligada segunda lectura, a aproximarse al discurso con más atención, es decir, críticamente.

En "Carta a mi hermano",<sup>262</sup> la forma del monólogo dramático epistolar ayuda a objetivar la fuerte inspiración autobiográfica del discurso. Sin embargo, la ausencia de un mecanismo proyectivo que camuflle la identidad del "yo" poemático (el propio poeta), así como la de su destinatario (su hermano Juan), despojan totalmente la forma del monólogo dramático de su dialéctica inherente y acentúan, en cambio, el carácter confesional del discurso.

La modalidad epistolar del monólogo dramático se vuelve a intentar en "Piazza Sant'Alessandro, 6"<sup>263</sup> con una variación interesante. El carácter autobiográfico del discurso es tan acusado como lo es en la composición anterior, mas existe una voluntad distanciadora que se manifiesta en las abundantes referencias al marco escénico del discurso, lo cual dota la composición de una dimensión narrativo-dramática:

Querida Carmen, hoy  
no me importa que digan los periódicos  
que prosigue la huelga de estudiantes  
o que ataca el Viet-Cong,  
pues ahora,

---

<sup>262</sup>Ibid., pp. 22-24.

<sup>263</sup>Ibid., pp. 43-44.

hace muy poco tiempo -tan sólo  
unos minutos-  
ha comenzado a llover -es importante,  
el agua sucia empieza a resbalar  
por las paredes, forma  
charcos brillantes, cae saliva  
de los coches parados en la calle,  
y los toldos se combaran por el peso  
del agua, y es posible  
que dure algunas horas el chubasco  
y yo estoy en un bar lleno de gente  
con humo y mal olor de bocadillos,  
y bebo mi segundo  
gin-tonic de la tarde, y me he tragado  
dos librium, ya lo ves, llevo la cuenta,  
y como te decía  
ya no me importan nada las noticias  
ni la gente que corre, ni la vida.

La forma de dirigir el discurso-misiva a un destinatario explícito propicia- como en la composición anterior -la exteriorización de los sentimientos y las reflexiones del personaje poemático. Por otra parte, las referencias situacionales del discurso iluminan el contorno que envuelve al hablante. Ello hace que la crítica social vertida en la composición discurre mediante soportes objetivos, al no estar totalmente pendiente del juicio subjetivo del personaje (como en "Carta a mi hermano"). Dicho de otro modo, los componentes confesional (subjetivo) y social (objetivo) del discurso se ayudan a equilibrarse mutuamente mediante la yuxtaposición y la interacción, como suele ocurrir en muchas composiciones de Barral y Gil de Biedma, así como en el plantearimiento del tema social a manos de otros colegas generacionales.

Otra variación significativa del discurso-misiva, frecuente, por otra parte, en los poetas sociales -y en la poesía de Gloria Fuertes en particular-, se encuentra en la

composición titulada "Pierre, le maquis", que cierra el poemario.<sup>264</sup> La última estrofa de dicha composición nos da la clave de esa inspiración epistolar del discurso:

Pedro Antón, Pierre, escucha,  
no sé si aún estás vivo.  
Pero si un día lees o te cuentan  
lo que ahora escribo aquí, quiero que sepas

La inspiración epistolar se inscribe dentro del procedimiento narrativo que caracteriza la composición. El hablante va narrando su conato de localizar a "Pierre, le maquis", exiliado en la región vasca de Francia. La denuncia política que rige el discurso se refleja hábilmente mediante el destino patético del "maquis", antaño héroe de la resistencia antifranquista:

tan sólo entiendo que hace más de un año  
empezó a beber fuerte,  
que hablaba más que nunca de la guerra,  
que se reía solo y maldecía  
jurando en castellano,  
y que le detuvieron  
un Catorce de Julliet [sic], cuando orinaba  
las flores y coronas  
del monumento de la Resistencia.<sup>265</sup>

A partir de Bajo tolerancia, el poeta publica "fundamentalmente antologías temáticas de su obra anterior con el añadido de poemas inéditos", para decirlo con

---

<sup>264</sup>Ibid., pp. 86-87.

<sup>265</sup>La perspectiva que configura el tiempo transcurrido desde la fecha de composición del poema hasta ahora -período de profundas transformaciones en la realidad política, económica y social española- refuerza el carácter histórico (documental) del discurso y vuelve curioso ese paralelismo soterrado entre "los maquis" y los separatistas armados vascos, a quienes el poeta parece rendir homenaje. Por ello, el poema constituye un ejemplo elocuente de la influencia que el transcurso del tiempo puede tener en los presupuestos ideológicos del discurso poético, bien envejeciéndolo e invalidándolo, bien modificándolo sensiblemente, como en el caso en cuestión. Significativamente, el mecanismo objetivador del discurso, cuyo propósito esencial -con mucha probabilidad- es esquivar la censura del momento, sigue salvaguardando la validez estilística de la composición contra su absoluto anacronismo.

palabras de J. L. García Martín.<sup>266</sup>

En temática y en muchos rasgos estilísticos el séptimo libro de J. A. Goytisolo, Taller de arquitectura<sup>267</sup> estaba ya anticipado en las secciones tercera y cuarta de Bajo tolerancia, tituladas "Por los dominios de la arquitectura" y "Fragmentos de un diario de trabajo", respectivamente. De las conversaciones que el poeta mantenía con Ricardo Bofill, y de su participación en las actividades del "Taller de Arquitectura" de Barcelona -según se nos explica en la nota preliminar del libro- "fui acumulando una serie de imágenes y temas que luego expresé en muchos de los poemas aquí reunidos".<sup>268</sup> Y, a continuación, se añade: "Este libro, por tanto, debe mucho al esfuerzo, a la cooperación y a las realizaciones de los miembros del Taller de Arquitectura. No puedo, entonces, dar las gracias a mis compañeros, porque algunos de estos poemas son, en cierto modo, tuyos". Traemos a colación estas palabras porque creemos que muchos aspectos del nuevo poemario -estilísticos, temáticos y tonales- no se pueden apreciar en su verdadera dimensión sin tener en cuenta la íntima relación entre el Taller de Arquitectura barcelonés y el libro al que da nombre.<sup>269</sup> Así, el tono ilusionado y utópico, las visiones iconoclastas e irreverentes, el lenguaje con sus subidas alucinatorias y sus registros coloquiales -llevados en ocasiones a extremos ciertamente chocantes-, así como la perspectiva "dialéctica" y la andadura discursiva del verso, se explican, en gran medida, por la experiencia de formar parte del Taller, que, en palabras del poeta, "parecía muy modoso y tranquilo exteriormente, pero en el que se incubaba una ambición, una osadía y una pasión por el riesgo que únicamente suelen hallarse entre los fundadores de una secta religiosa o en los miembros de un comando terrorista".<sup>270</sup>

Donde mejor se evidencia la inspiración arquitectónica del libro es en la parte

<sup>266</sup> La segunda generación poética de posguerra, op. cit., p. 189.

<sup>267</sup> Lumen, Barcelona, 1977.

<sup>268</sup> Ibid., "El porqué".

<sup>269</sup> Las opiniones críticas acerca del libro fueron bien dispares cuando éste se publicó. Como indicio de dicha disparidad, cfr. las reseñas de Miguel d'Ors en Nuestro Tiempo, 275, mayo 1977, pp. 155-157, y de Pilar E. Mingote en Reseña, 107, julio-agosto 1977, p. 17.

<sup>270</sup> Taller de arquitectura, "Nota preliminar", s.p.

inicial, "Relato compuesto de poemas y fragmentos de un diario de trabajo", ya que la primera composición, significativamente titulada "Sinopsis helicoidal", será "deconstruida" verso a verso para "construir", a base de éstos, los poemas siguientes, que van, a su vez, ensamblándose en una especie de "relato" cuyo propósito es el de reflejar "la historia de la humanidad en relación con el urbanismo".<sup>271</sup> Dentro de este marco, el poeta empieza su "relato" adoptando la voz divina, en una parodia genesiaca, ciertamente insólita. Leamos el poema:

Después de construir los cielos y la tierra y otras cosas  
y mientras mi espíritu flotaba sobre las aguas  
hice un ser a mi imagen y semejanza  
vi que aquello era bueno y descansé feliz.

Pero no todo resultó correcto  
ya que pronto mi imagen se multiplicó  
empezó a insolentarse y pelear y armar ruido  
y también a fisgonear y preguntarse  
sobre aquel mundo llano como tabla de mesa.

Entonces conseguí que la tierra se volviese redonda  
girando en torno al sol  
pero mis semejantes continuaron dudando y blasfemando  
y no tuve más remedio que crear todo un cosmos  
ordenado y caótico  
para que se asustaran y fuesen más humildes  
y me dejaran de una vez en paz.

Ahora ya veo que esto no ha sido suficiente  
y estoy preparando algo realmente espectacular  
a base de grandes explosiones galácticas de luz y de energía  
mas si ni de este modo consigo que se callen

---

<sup>271</sup>La segunda generación poética de posguerra, op. cit., p. 191.

he pensado en suicidarme y dejar a esos cabrones solos para que arreglen su ridícula bola como les dé la gana.<sup>272</sup>

Estamos, sin duda, dentro de los límites del monólogo dramático: proyección dramática de la voz poemática, perspectiva extraordinaria y planteamiento estratégico del lenguaje. La ausencia del interlocutor, justificada por la autosuficiencia de la mente divina, aproxima la composición más al "monólogo interior" que a nuestro género. Por otra parte, la exageración de la perspectiva extraordinaria consecuente con una proyección dramáticamente inverosímil, y la inspiración paródica del discurso, que desemboca finalmente en un humor despiadado, acaban con la dialéctica inherente a todo monólogo dramático, puesto que el lector capta enseguida la dualidad del lenguaje y reacciona ante el discurso de un modo bastante afín a la respuesta que le provocarían un chiste de mal humor o una mentira descomunal, es decir que no se activa en él lo que Coleridge denominó como The suspension of disbelief, necesaria para la inmersión del lector en el texto. Sin embargo, la habilidad del poeta respecto al aprovechamiento dramático del lenguaje se manifiesta sobradamente y el propósito paródico del discurso se logra de principio a fin.

La actitud apostólica que informa muchos poemas de Taller de Arquitectura recuerda el estilo empleado en Salmos al viento, aunque el "mensaje" ha cambiado ahora de índole, en el sentido de desprenderse de sus obvias y estrechas implicaciones sociopolíticas, a favor de una visión más humanística, cívica y totalizadora, sin que ello suponga la traición de los presupuestos ideológicos anteriormente defendidos.<sup>273</sup> El "vosotros" al que la voz poemática se dirige en varias composiciones puede denotar a los hipotéticos lectores, como es de costumbre en la poesía social, mas la génesis de muchos poemas, fraguados al calor de experiencia del Taller, abre la posibilidad de concretar a esos lectores genéricos en aquellos "compañeros de trabajo" con los que el poeta convive y discute durante muchos años.

---

<sup>272</sup>Ibid., p. 14.

<sup>273</sup>La ideología marxista-leninista se traslucen a lo largo del libro, y el nombre del líder bolchevique Vladimir Illich Lenin, se cita así en la composición titulada "En el Xanadú", a la que aludiremos más adelante.

Esa nueva posibilidad de lectura justificaría así el tono "didáctico" de muchas composiciones, pero permite, además, asignar a los sujetos apelados mediante el "vosotros" la función de interlocutor y, lo que es más significativo, percibir a hablante e interlocutores dentro de una "situación dramática", lo cual objetivaría la perspectiva biográfica del discurso y minimizaría las connotaciones peyorativas del tono dialéctico ya aludido. Dicho en otras palabras, la estrategia distanciadora/objetivadora antes detectada en la poesía de Gil de Biedma y Barral (convertir el "yo" poemático en "sujeto" mediante su ubicación en un texto definido) se vuelve aquí más anecdótica y real que inventada o imaginativa.

La conclusión que sacamos de todo esto -dando un salto incómodo en detrimento de la coherencia expositiva de nuestro argumento, ya que estamos dentro de una lectura posibilista- es la meritoria adecuación que J. A. Goytisolo hace de los presupuestos de su estética del compromiso, por un lado, y del mecanismo de "la poesía de experiencia" y, dentro de ésta, del género del monólogo dramático, por otro. La experiencia subjetiva que Gil de Biedma y Barral objetivan mediante, entre otras cosas, los soportes estilísticos del género del monólogo dramático es, con respecto a Taller de arquitectura, esencialmente colectiva, lo cual revitaliza las implicaciones sociales -o, si se prefiere, pedagógicas, aleccionadoras, didácticas- del monólogo dramático, puestas de relieve en la época victoriana y en la generalidad de la poesía social española.

La composición que mejor sustenta el argumento arriba esbozado es la que "reconstruye" el verso "Nada resuelve que te finjas cínico".<sup>274</sup> Si leemos la composición sin saber nada del trasfondo anecdótico de la sección, procederemos inmediatamente a asignar la voz poemática al poeta y el "vosotros" a los hipotéticos lectores, de acuerdo con la estilística de la poesía social, mas si tenemos en cuenta dicho trasfondo, la composición quedará adscrita al género del monólogo dramático: el "yo" poemático sería un personaje que se dirige a sus interlocutores contextuales. En este último caso, la configuración de la situación dramática correspondería a la imaginación del lector. Pero como nosotros ya sabemos a qué atenernos -gracias a los datos que nos proporciona el poeta en la nota preliminar antes aludida- podemos proceder a leer el comienzo y

---

<sup>274</sup>Ibid., pp. 23-24.

el final del poema en cuestión:

Os aterra pensar  
qué será de vosotros cuando la inmensa máquina  
haga todo el trabajo

Cuadrícula

Cuadrícula

Cuadrícula

hasta llenar millones de fichas perforadas.

y

En fin

Vosotros mismos

tengo prisa.

Los amigos me esperan en el cocktail  
que el municipio ofrece a una urbanista neozelandesa  
que convivió seis años con los orangutanes.

¿Dónde está mi camisa color fucsia?

¡Ah humanidad cretina  
rey mendigo!

La superposición discursiva, o, si se prefiere, la confusión de varios ejes argumentativos -propia del planteamiento sinóptico que caracteriza el "relato"-, así como la despersonalización de la voz poemática, cambia, aunque no en lo esencial, el enfoque del discurso en la composición siguiente.<sup>275</sup> La voz que habla en el poema dirigiéndose a un público contextual asume la perspectiva de un ideólogo izquierdista que da un discurso a sus "camaradas" sobre la evolución de la civilización humana y acerca de la nueva estrategia que se ha de implantar:

#### Los argumentos clave

---

<sup>275</sup>Ibid., pp. 29-30.

para lograr la venta de esta idea  
van de la dignidad de la persona  
hasta la ecología o el destino del cosmos  
pasando por romáticas alusiones veladas  
de un retorno a la tierra  
a los orígenes.

En fin  
el resto del programa ya se sabe  
adaptarse a distintas realidades sociales y políticas  
ser pragmático a la hora de actuar  
aunque invocando siempre principios e ideas.

Esa perspectiva adoctrinadora se inscribe dentro de otra más amplia, propia de un director empresarial que se dirige a los "accionistas" para explicarles la nueva estrategia de venta:

La solución es fácil y hasta parece absurda  
pero funcionará: se trata de venderles  
en pequeñas porciones el suelo y el espacio troceados  
para que así se sientan iguales a nosotros  
construyan sus cobijos en cuadrícula  
formen familias y nos defiendan esto.

La superposición discursiva se pone de manifiesto en los dos versos que cierran el poema:

Y esto es todo señores accionistas.  
Camaradas: termina la sesión.

La visión que informa el discurso poético en esta composición es sorprendentemente liberal y atópica, en contra de lo que cabría esperar de un poeta "comprometido" como lo es J. A. Goytisolo. La equiparación de las perspectivas

ideológica y empresarial comporta una crítica feroz -propia de un George Orwell- contra el adoctrinamiento ideológico, así como contra la explotación capitalista del hombre. Las ideas se venden como los útiles, en este caso inmobiliarios:

Los argumentos clave  
para lograr la venta de esta idea

La visión liberal y humanista del discurso se pone de manifiesto, además, en la descalificación -mejor autodescalificación- del mensaje adoctrinador y explotador por el propio hablante, que desenmascara la base elitista e incluso "cosificadora" latente bajo sus palabras:

La solución es fácil y hasta parece absurda  
pero funcionará: se trata de venderles  
en pequeñas porciones el suelo y el espacio troceados  
para que así se sientan iguales a nosotros  
construyan sus cobijos en cuadrícula  
formen familias y nos defiendan esto

La visión utópica o la fe en la bondad y en la felicidad del hombre primitivo se evidencia asimismo al comienzo del discurso:

Escuchad: estos hombres ya olvidaron  
que la tierra fue suya como el agua o el aire  
y no quedan señales ni contratos de su antiguo dominio  
que no hayan caducado

Las perspectivas ideológicas y empresariales superpuestas en el discurso del hablante llegan a fundirse con otra tercera que transmite la crítica urbanística, vigente en todos los fragmentos del "relato":

Sí: trabajaron bien pero en desorden  
se fueron agrupando alrededor de centros comerciales

o de zonas fabriles vertiginosamente  
y esos asentamientos  
que si hace tiempo fueron necesarios  
para emplear su fuerza ¡qué admirable!  
ahora son peligrosos porque ahí sobra tiempo  
y ocasión de pensar y de soliviantarse.

Este "montaje" de varias perspectivas y la dialéctica dramática que ello implica, puesto que el poeta se proyecta en ellas a la vez que se distancia de ellas continuamente, así como la asignación del discurso a un hablante que va revelando la visión politemática del conjunto delante de un público concreto, demuestran que nos hallamos ante una modalidad ciertamente compleja y ambiciosa del monólogo dramático; modalidad, por otra parte, espléndidamente afín al modo de poetizar de J. A. Goytisolo. Porque lo que ciertamente impera en esa modalidad del género es la objetivación de ciertas visiones de índole colectiva (ideológicas, en el sentido amplio) previa su transmisión al receptor. Estamos, pues, dentro del terreno de la estética del compromiso del arte, definitoria del quehacer poético de J. A. Goytisolo, pero en una parcela bastante avanzada, o si se prefiere evolucionada, donde la comunicación del mensaje emplea soportes dramáticos y recurre a la multiplicidad de perspectivas, propias del discurso poético poscontemporáneo, en vez de depender de fórmulas simples, consabidas, por lo demás, por todos los denostadores de dicha estética.<sup>276</sup> Esta voluntad de "superar los límites de la poesía social", al decir de J.L. García Martín,<sup>277</sup> estaba ya clara desde Salmos al viento. No obstante, ello no quiere decir que toda la poesía social de J. A. Goytisolo logre superar dichas limitaciones. Defectos como el prosaísmo, las simplificaciones tanto reflexivas como estilísticas, el carácter conceptual del discurso, unidos a cierto tono de exacerbación anímica, coexisten con lo intimista, lo maniáticamente sentimental.<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup>A este respecto, la lección de Brecht parece bien asimilada por J. A. Goytisolo, tanto como por Carlos Barral en su 19 figuras de mi historia civil ...

<sup>277</sup>Cfr. La segunda generación poética..., op. cit., p. 194.

<sup>278</sup>Cfr., Jorge Rodríguez Padrón, "La vuelta de José A. Goytisolo", Cuadernos Hispanoamericanos, 309, marzo 1976, pp. 461-464, y Manuel Vázquez Montalbán, "Goytisolo, un poeta de perfil", prólogo a Palabras para Julia, Laia, Barcelona, 1980, pp. 7-10.

El empleo del monólogo dramático como soporte adecuado a la transmisión de ideas y de enseñanzas supone, en el ejemplo sintomático que estamos analizando, una inevitable pérdida del componente caracterizador del personaje y de su interlocutor, o, lo que es lo mismo, del tratamiento interiorizante e individualizador, en favor de la tendencia a la generalización. Esto quiere decir que la dialéctica identificación-distanciamiento, inherente al género del monólogo dramático, queda desactivada, de modo que la dramatización del discurso ha de entenderse aquí como mecanismo estratégico cuyo propósito primordial es la comunicación y la implantación de ideas, en vez de la proyección/dramatización de estados anímicos o de experiencias líricas. La reacción del lector, por consiguiente, se vuelve mucho más crítica e intelectiva que empática.

Teniendo en cuenta el contexto de la experiencia del Taller de Arquitectura, dentro del cual se inscribe el presente poema, como el anterior, el propósito comunicativo-didáctico del discurso parece dimanar de la particularidad del contexto de dicha experiencia. Si imaginamos, de nuevo, al poeta en plena faena de exponer sus puntos de vista a sus colegas del Taller, tendremos un cuadro a varios niveles que aclara los múltiples desdoblamientos del discurso:

El tono irónico en "Crónica de asalto"<sup>279</sup> proviene de la despersonalización de la voz del poeta mediante su proyección en el sujeto plural que va narrando el asalto "urbanístico" de unos "delincuentes" a la ciudad, en el sentido de transformar su fisonomía arquitectónica, tras burlar todos los "resortes" y las "ordenanzas" que velan por la seguridad y el sentido común, propio de la vida urbana. Como ocurre en las composiciones anteriores, el discurso se proyecta en dos ejes (la crónica del asalto y la transformación urbanística), y se enfoca, además, desde distintos puntos de vista (el del ciudadano alarmado, el de la investigación policiaca, y el del poeta que se mofa de todo el asunto, manifiesto en el tono irónicamente alarmista del cronista). La inspiración irónica del discurso dimana también de la inversión de los términos, puesto que el enfoque desde el que se nos presenta a "los enloquecidos salteadores de ciudades" es paradójicamente simpática, muy en la línea de la tradición folklórico-romántica de ensalzar a los proscritos sociales (corsarios, bandoleros, pícaros, etc.) que desafían las normas cívicas de la respetabilidad y de la autosuficiencia pequeño-burguesa. Acordémonos de las palabras con las que el poeta se refería al programa del Taller: "muy modoso y tranquilo exteriormente, pero en el que se incubaba una ambición, una osadía y una pasión por el riesgo", etc. Es, precisamente, esa osadía y pasión por el riesgo lo que el poeta quiere transmitirnos en lo tocante al programa urbanístico del Taller y a sus ilusionados miembros:

Ah taimada época de bolígrafos y pagos aplazados  
que acoges igualmente en tu apacible pecho de poliéster  
el honorable trabajo de los pulcros y rasurados ejecutivos  
y la perfidia de los enloquecidos salteadores de ciudades.

[...]

¿Pero es posible que todos los resortes dejaren de funcionar a un  
tiempo  
y que las cintas magnetofónicas recogieron tan sólo los compases  
de una música muerta y no las voces húmedas  
de aquellos delincuentes de pantalón vaquero y ojos turbios?

---

<sup>279</sup>Taller de arquitectura, pp. 43-45.

El caso es que llegaron con lápices y rollos de película  
y daban caramelos a los niños bebieron y fumaban  
extraños cigarrillos con filtros de colores que una muchacha pulida  
sacaba de su bolso mientras medían y fotografiaban.

En la ya aludida composición titulada "En el Xanadú"<sup>280</sup> el poeta asume el punto de vista de un "nuevo Tiresias", cuya voz premonitoria va sucediéndose a través de los siglos, alertando a los humanos sobre la inminencia del Apocalipsis:

Soy  
uno tan sólo en el espacio pero  
un millar en el tiempo.

y:

Como nuevo Tiresias me limito  
a esperar que suceda lo que vi:  
nadie podrá evitarlo no hay señal  
en el cielo estrellado

Luchas pactos  
victorias imposibles esperanzas  
furor de humanidad que se rebela  
como hormiguero al que aplastará un pie  
distraido y enorme.

El nombre de Tiresias, así como la visión apocalíptica aquí expresada, evocan el célebre poema eliotiano, The Waste Land, y más concretamente su sección III: "The Fire Sermon". Muy en la línea del mencionado monólogo dramático de T. S. Eliot está también la yuxtaposición de las referencias mitológico-cósmicas, por un lado, y las

---

<sup>280</sup>Ibid., pp. 46-48.

subjetivo-contemporáneas, por otro. Sin embargo, existe en la composición de J. A. Goytisolo una curiosa estrofa donde la voz poemática, hablando sin revestimiento mitológico, intenta justificar las visiones nihilistas y la confusión temporal planteadas en el discurso:

No penséis  
que todo fue un mal sueño: un cigarrillo  
de marihuana es poca explicación  
para tanta certeza.<sup>281</sup>

"Canción de un escriba egipcio de la VI dinastía"<sup>282</sup> constituye un ejemplo del monólogo dramático que se inspira en la historia del antiguo Egipto. El escriba habla dirigiéndose a su amigo el arquitecto a fin de animarle en un período de depresión anímica. La forma y las obras realizadas no bastan para que el amigo artista se sienta satisfecho. De ahí que le diga:

Ahora ya han transcurrido varios años  
trabajas duramente duermes mal  
está siempre nervioso y hostigándonos  
gritas como una perra  
te sofocas lo mismo que un esclavo  
tienes prisa y temor de estar envejeciendo  
porque ansías más gloria y más poder  
a pesar de que el mismo Faraón te ha llamado  
para que construyamos su palacio en el río.

---

<sup>281</sup>La alusión al narcótico es "poca explicación", pero no del todo descartable, a nuestro modo de ver, en la dilucidación de la naturaleza "alucinatoria" del discurso. El recurso a los estupefacientes por los escritores es asunto de sobra conocido con relación a ciertos períodos de la literatura moderna. Lo que cabría destacar es el hecho de que la alusión a la droga por el personaje poemático concuerda muy bien con la inspiración iconoclasta que informa el poemario, y más concretamente la sección relacionada con la experiencia del Taller. Dicha alusión, además, se inscribe dentro de la tradición del "poeta maldito", revitalizada por algunos miembros de la generación del medio siglo, sobre todo por Gil de Biedma, Carlos Barral y Angel González, amén de J. A. Goytisolo.

<sup>282</sup>Ibid., pp. 86-87.

No obstante, el hablante termina por manifestar su amistad y su estima para con su interlocutor:

Pero eres un artista todavía  
por eso te soporto quede claro.

No se advierte una perspectiva extraordinaria o un plateamiento estratégico en el discurso del hablante. El empleo del monólogo dramático y la inspiración en la historia parecen tener el propósito de resaltar el papel innovador del arquitecto urbano como artista genuino y, al alimón, plasmar, en un acto de homenaje, la relación de amistad que unió al poeta con Ricardo Bofill durante su común trabajo interdisciplinar en el Taller. De acuerdo con esto, las implicaciones biográficas parecen evidentes, tanto con la estrofa citada como en la siguiente:

Nos hicimos amigos y muy pronto  
ya estabas explicándome tus primeros proyectos  
para cambiar la forma de las calles y edificios  
y para ello buscaste las manos más expertas  
contratando geómetras  
y dibujantes suaves como cisnes  
y me encargaste a mí  
que tradujera en signos mis sueños y obsesiones  
y te ilustrara sobre el arte antiguo.

En su obra posterior a Taller de arquitectura<sup>283</sup> el poeta seguirá empleando el monólogo dramático, de forma ocasional y de acuerdo con los modelos anteriores señalados, si bien a éstos se añade el modelo acusadamente lírico, producto de un desdoblamiento dramático del "yo" del poeta.

De Del tiempo y del olvido cabe señalar las siguientes composiciones: "La

<sup>283</sup> Compuesta por los libros siguientes: Del tiempo y del olvido, Lumen, Barcelona, 1977; Palabras para Julia, Laia, Barcelona, 1980; Los pasos del cazador, Lumen, Barcelona, 1980; A veces gran amor, Laia, Barcelona, 1981; Sobre las circunstancias, Laia, Barcelona, 1983; Final de un adiós, Lumen, Barcelona, 1984 y El rey mendigo, Lumen, Barcelona, 1988.

decisión", "Recordando a Henry Miller", "Si todo vuelve a comenzar", "Sobre la temporada en Barcelona", "Bolero" (variaciones sobre el género afines a las Gil de Biedma) y "Orden de registro" (estilísticamente afín a "Aporto nuevos síntomas", de Algo sucede, y que constituye "una bella instantánea de la época franquista", en palabras de José Luis L. Aranguren").<sup>284</sup>

De Sobre las circunstancias destacaremos "Lo importante" (estilísticamente próximo a "Crónica de un asalto") y "A Hans Magnus le roban la maleta" (procedente de Bajo tolerancia e interesante por ser tratable como parodia al género).

De El rey mendigo, "El emperador alza la copa", modelo histórico emparejable con "Canción de un escriba egipcio de la VI dinastía". Este último libro se divide en dos partes. La primera recoge composiciones muy próximas al género del monólogo dramático, en el sentido de que el poeta se dirige, con su "yo" explícito, a un interlocutor definido (histórico, mitológico, bíblico, literario, etc.). Se trata de un recurso fácilmente confundible con nuestro género. Sin embargo la falta de una voluntad proyectiva/objetivadora por parte del poeta respecto del "yo" poemático, así como la inspiración sensiblemente lírica del discurso, distancian esa modalidad del puro monólogo dramático. Dicha modalidad, originaria de la poesía cernudiana, se da con bastante frecuencia en la obra de otros compañeros de generación, particularmente en las de Enrique Badosa y Fernando Quiñones, y suele tener como propósito la evoación-homenaje a personajes por los que el poeta siente afinidad y admiración.

El recurso de la autoapelación, resultante del desdoblamiento del "yo" poético, y la conversión de éste en personaje poemático mediante un "él" testaferro -recursos, por lo demás, frecuentes en la poesía cernudiana- constituyen rasgos estilísticos definitorios de las composiciones recogidas en la segunda parte del último poemario de J. A. Goytisolo. De modo que si el monólogo se dramatiza en las composiciones de la primer parte de El rey mendigo mediante la apelación evocativa a seres ajenos, ese monólogo se vuelve un diálogo con el "yo" mismo en las composiciones de la segunda parte del libro en cuestión.

<sup>284</sup>Prólogo a Final de un adiós, op. cit., p. 15.

Estos recursos, sumados al tono nostálgico y reflexivo correspondiente a la etapa de la aproximación a la vejez, acentúan la inspiración lírico-intimista del último poemario, y ahondan, bellamente, en aquella línea individualista que venía desarrollándose desde El retorno, de forma paralela, y a veces subterránea, a la preocupación social y comprometida de la poesía de J. A. Goytisolo, "Cazador solitario" por definición propia.<sup>285</sup>

De lo expuesto hasta aquí sobre la poesía de J. A. Goytisolo se puede deducir que el monólogo dramático ocupa un lugar destacable en su repertorio estilístico. Tras ensayar procedimientos próximos al género del monólogo dramático en su primera etapa, representada en Años decisivos, el poeta empieza a emplear dicho género a partir de Algo sucede. La variedad de los ejemplos del monólogo dramático que se han registrado hasta el final de Taller de arquitectura demuestra el interés del poeta por el género; interés que contrasta, curiosamente, con la absoluta ausencia de alusiones crítico-teóricas por parte de Goytisolo al género en cuestión.

Por otra parte, la aportación particular del poeta catalán en lo tocante al empleo del monólogo dramático reside en el éxito de adecuar el género a las exigencias de la estética del compromiso, en el sentido de aprovecharlo para dramatizar y objetivar la transmisión de mensajes, sean estos ideológicos o individuales, a los lectores. Con ello el poeta no sólo logra superar ciertas limitaciones estilísticas de la poesía social de sus coetáneos mayores, sino que también consigue robustecer los presupuestos críticos, e incluso políticos, de dicha poesía, más allá de su debilitamiento en la lírica española posterior a la década de los años sesenta (o al menos en la de sus compañeros de generación, si se prefiere).

---

<sup>285</sup> Taller de arquitectura, op. cit., p. 38.