

ETHOS DESEANTES: POLÍTICAS DEL AMOR EN FRANCISCO
BRINES Y JOSÉ A. GOYTISOLO¹

DESIRING ETHOS: POLICIES OF LOVE IN FRANCISCO BRINES AND JOSÉ
A. GOYTISOLO

MARCELA ROMANO

Universidad Nacional de Mar del Plata /CELEHIS

troppomare10@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo se centra en algunos tramos de la poesía amorosa de Francisco Brines y de José Agustín Goytisolo, publicada (escrita o reescrita) a partir de 1986. Ambas voces espigan un *ethos* poético (Ballart 2005) cuyas *performances* deseantes transcurren entre la celebración del goce y la elegía, movimientos que invitan al lector a un pacto de confianza donde la persuasión del "orador" es eficaz en la medida en que asiente con la experiencia "común" o las expectativas de lectura habituales y las desvía, para enriquecerlas en perspectivas: en uno y otro caso, estas escrituras son diseñadas como un entramado polémico que pugna por contravenir las prácticas y representaciones del amor todavía dominantes dentro del imaginario español de la Transición y las décadas posteriores.

PALABRAS CLAVE: Francisco Brines; José Agustín Goytisolo; erotismo; política; ethos

ABSTRACT: This work focuses in love poems by Francisco Brines and Jose Agustín Goytisolo, published (written or rewritten) from 1986. Both voices glean a poetical *ethos* (Ballart 2005) which desiring performances pass between the celebration of the enjoyment and the elegy, movements that invite the reader to a confidence agreement where the persuasion of the "speaker" is effective in the measure in which it agrees with the "common" experience or the habitual expectations of reading and turns them aside, to enrich them in perspectives: in one and another case, these writings are designed as a polemic studding that

¹ El presente artículo ha sido realizado dentro del marco de "Direcciones estéticas de la lírica posmoderna en España (continuación). La poesía como documento histórico", proyecto de Investigación del MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España), código FFI2013-43891-P. Varios de los ejes planteados se desarrollan asimismo como resultados del proyecto "La cuestión del *ethos* retórico/autoral en el discurso literario español", CELEHIS, UNMDP, Argentina, código 15/F521.

fighters to contravene the practices and still dominant representations of the love inside the Spanish imaginary of the Transition and later.

KEYWORDS: Francisco Brines; José Agustín Goytisolo; Eroticism; Politics; Ethos



Nos interesamos, por lo general, y con mayor ardor, por lo que se nos deja entender sin haber deseado decirlo.

Marc Bloch, *Introducción a la historia* (1949)

En un artículo de muy reciente aparición, Leonor Arfuch aborda el estado de la cuestión del llamado “giro afectivo” (*affective turn*) en las Ciencias Sociales, para lo cual establece su relación con estudios y tendencias previas a esta *mainstream* emergida sobre todo en la academia anglosajona: así el “espacio biográfico” (sus propios ensayos), el “giro subjetivo” (Beatriz Sarlo) y el “giro autobiográfico” proporcionado desde el ámbito de la literatura. Esta operación comparativa intenta salvar importantes diferencias entre las revisiones previas y las teorizaciones hoy dominantes, e incluso entre estas últimas entre sí. Atenta a la mediatización de una “sociedad afectiva” en la que la “ideoogía” política ha sido reemplazada por la “emocionología”, su artículo desandarà posiciones –desde las neurociencias hasta las Ciencias Sociales y las Humanidades– para responder (y responderse), en términos de prácticas culturales, “si este giro emocional supone un capitalismo más humano, de mayor sensibilidad o se trata, una vez más, del apogeo del individualismo y de la cultura del hedonismo” (2016: 245). Reacción al “giro textual”, terreno fértil del psicoanálisis y el postestructuralismo, ciertas corrientes del *affective turn* vienen a reponer, por mediación de la neurobiología, la primacía del afecto “como previo a intenciones, razones, significados y creencias. El afecto como común a lo humano y lo no humano –otros animales– pre–subjetivo, visceral, corpóreo...” (2016: 249). Una hermenéutica, en definitiva, en la que la autora adivina, con toda razón, un nuevo “determinismo” o “esencialismo” ahistóricos. Su afán aquí es entonces:

... poner en contrapunto estas dos posiciones, por un lado las “anti–intencionales” o “pre–discursivas”, por el otro las que articulan lo corporal, lo discursivo y lo social, para analizar tanto sus implicancias teóricas en cuanto al abordaje de fenómenos contemporáneos, como sus consecuencias políticas. (Arfuch 2016: 254)

Ello la lleva a recomponer dos genealogías enfrentadas o semienfrentadas de posiciones divergentes en las que no nos detendremos aquí.² No obstan-

² Baste mencionar la progresión que Arfuch realiza desde posturas más “duras” como la de Brian

te, lo interesante de su novísimo aporte consiste en separar aguas, y sobre todo, poner en valor una agencia en donde nociones concomitantes (subjetividad, cuerpo, afectos, sentimientos, emociones, y, agregamos, intimidad, privacidad) superan el mero impulso atávico intraducible al lenguaje –impulso sin el cual nuestro propio trabajo carecería de objeto– y, también, el territorio unipersonal, para establecer filiaciones de ida y vuelta con la esfera colectiva.

En este sentido, hablar de los sentimientos, aquí específicamente del amor, y del modo en que estos *son narrados, escritos y cantados*, nos lleva a incursionar necesariamente en la noción de *intimidad*, entendida por distintas disciplinas en su cualidad de microcosmos desde donde, privilegiadamente, pueden entenderse las grandes modulaciones de la historia. El desplazamiento de los enfoques heurísticos desde las *ideas* hacia las *mentalidades*, desde la *Historia* a las *historias*, desde las *grandes gestas* hacia la modesta pero productiva *invención de cotidianidad* (De Certeau 1999), habilita un reposicionamiento que legitima el *voyeurismo* como práctica lectora de lo real, en la que los “documentos históricos” se vuelven varios, perturbadores e impensados. La intimidad, la privacidad, son herramientas a través de las cuales los cuerpos y sus hábitos, las almas y sus mundos difícilmente reductibles, la economía de la piel y los afectos dan cuenta de unas “estructuras de sentimiento” (Raymond Williams, 1980), puntas del hilo que ayudan a desplegar la siempre compleja trama de la ideología.

Así también lo intuyeron algunos autores españoles del 50, luego de los fervores sociales de la primera posguerra, y lo teorizaron y poetizaron de modo riguroso y consciente los “otros sentimentales”, sus herederos granadinos de los 80 (Luis García Montero, Javier Egea y Alvaro Salvador, iluminados a su vez por los lúcidos escritos de Juan Carlos Rodríguez y su utillaje marxista y psicoanalítico). En el linaje peninsular, sin embargo, todas estas deudas confluyen, prioritariamente, en el magisterio de Antonio Machado, como primer referente de una “nueva sentimentalidad”:

Los sentimientos cambian a través de la historia y aún durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son sustituidos por otros [...]. Nada tan voluble y tan vario como el sentimiento. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos. (Machado 1997: 1017–1018)

Hay que agregar que la intimidad, así concebida, no solo es mudable históricamente, sino que, cuando *se escribe*, y más, cuando *es escrita desde la literatura* resulta un *cuarto propio* que hay que reorganizar a partir de un decorado de enseres, mobiliarios y adornos multiformes y encimados recibido como

Massumi, pasando por Antonio Damasio, hasta llegar a opiniones cercanas a las suyas propias como las de Ruth Leys, Sarah Ahmed y Lauren Berlant. Ciertas notas de José Luis Pardo podrían incluirse en los primeros escalones de esta progresión pues en su libro parece afirmar que la intimidad se dice solo desde el silencio y el grito de dolor o de placer (1996: 42) pre o paralingüísticos. Por su parte, en contraposición con lo irreducible individual, estas palabras de David Le Breton: “No existe nada natural en un gesto o una sensación” (1992: 9).

herencia. Los “signos memorables” de los que hablaba Barthes en sus *Fragments*, los *topoi* del amor vividos en la epifanía de las palabras a los que se refiere luminosamente Agamben en sus reflexiones sobre la poesía trovadoresca, dan cuenta de otra relatividad –la noción de *bivocalidad* bajtiniana– inscripta por lo demás, en todos los lenguajes, dentro y fuera de la literatura: ¿quién dice “yo amo” cuando alguien dice “yo amo”?

Esta pregunta, puede inferirse, atañe también a la historia. Apela a los usos de la lengua y del arte como patrimonios colectivos y mudables, según las épocas y las geografías. Responderla supone bucear, por ejemplo, en la poesía, comprendiendo esta práctica dentro del variopinto archivo documental del que podría valerse la Escuela de los *Annales*, y definido en las siguientes palabras por uno de sus fundadores, Marc Bloch: “La diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. Todo cuanto el hombre dice o escribe, todo cuanto fabrica, cuanto toca puede y debe informarnos acerca de él” (1949: 55). De modo parecido lo enuncia Francisco Brines:

Todo en literatura es terreno de la realidad. La fijación por la palabra [...] es por sí misma invención de realidad [...] Me importa la poesía en cuanto me importa la vida. De ahí que me importe la individualidad, ya que desde ella experimento la vida. Soy, por todo ello, un poeta de la intimidad [...]. Es solo un problema de elección de la mejor perspectiva, y si interesa a algún lector es por la cercanía que hay entre todos los hombres. Los poetas, al hablar de sí mismos, siempre están hablando de los demás. En este sentido, puede ser más social Juan Ramón Jiménez que Neruda: la respuesta está en el lector. (Provencio 1996: 154)

De los signos de esos “testigos sin saberlo” (Bloch 1982: 52), “huellas” que la historia deja en otros “documentos”, nos ocuparemos en el presente estudio, centrándonos en algunos tramos de la poesía amorosa del propio Brines y de José Agustín Goytisolo, publicada (escrita o reescrita) a partir de 1986. En el primer caso, la escena brineana ensaya el registro del homoerotismo que, desde una militancia no explicitada como tal, opone a la persistente moral nacional–católica y burguesa un humanismo emancipatorio afincado en las libertades individuales, la tolerancia, la autonomía moral y ética por encima de todas las coerciones sociopolíticas. En el segundo caso, José Agustín Goytisolo nos introduce con su libro *La noche le es propicia*, de 1992, en las pulsiones del deseo femenino, a partir de un hablante focalizado, en términos narratológicos, “con” la mujer protagonista de una noche de amor clandestina, en la cual la trama erótica convoca las tradiciones del amor, entre otras San Juan de la Cruz, Pablo Neruda y Pedro Salinas. Ambas voces espigan un *ethos* poético (Ballart 2005) cuyas *performances* deseantes transcurren entre la celebración del goce y la elegía. Ambos movimientos invitan al lector a un pacto de confianza donde la persuasión del “orador” es eficaz en la medida en que asiente con la experiencia “común” o las expectativas de lectura habituales y las desvía, para enriquecerlas en perspectivas: en uno y otro caso, estas escrituras son diseñadas como un entramado polémico –no referido, insistimos, directamente como tal– que pugna por contravenir las prácticas y representaciones del amor todavía dominantes dentro del imaginario español de la Transición y las décadas posteriores.

1. BRINES, ENTRE LA ELEGÍA Y EL CANTO DE LOS CUERPOS

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
[...] dejando solo la verdad de su amor,
la verdad de sí mismo.

Luis Cernuda, *Los placeres prohibidos*

En la poética de Francisco Brines (Valencia, 1932) puede advertirse, pese a su dilatada extensión, una red de *insistencias* contrapuestas hiladas con maestría. Los jirones de la vida y sus derrotas ocupan privilegiadamente el escenario de la obra brineana, en la que el tiempo, la ausencia del dios, el olvido y el engaño son los personajes fundamentales. En este drama hay contrapuntos, sin embargo, constituidos como espléndidos antagonistas: los *ojos* y los cuerpos *deseados* pero también vividos con intensidad agónica, y esa cuna insobornable que es la naturaleza mediterránea de la finca natal: Elca.

Espacio compensatorio frente a la “duradera vida del silencio”, el imaginario amoroso –homoerótico, en pureza– de tradiciones concurrentes es en Brines la “memoria del bien perdido”, como se escribía en Garcilaso, a la vez que pulsión deseante, física y metafísica, “lecho en donde reparamos/ la sed de la belleza de la forma,/ que es solo sed de un dios que nos sosiegue” (“El más hermoso territorio”, en *El otoño de las rosas*, Brines 1997: 456).³ A los ineludibles referentes clásicos presentes en esta travesía brineana se suman de manera decisiva, como para otros autores del 50, la lectura de Cernuda y Cavafis –este último leído por primera vez en las traducciones de Valente en 1964–.⁴ La queja elegíaca, el amor platónico y los asomos esporádicos a la *boue* pandémica se complementan con el penetrante sensualismo de la cultura mediterránea (donde resuena asimismo el cercano Juan Gil–Albert con su poemario *Las ilusiones*). Más tardíamente, en *El otoño de las rosas*, de 1986, despunta el prodigio de un orientalismo traído de la mano de las heterodoxas eróticas “a lo divino” de Juan de la Cruz, la poesía hispanoárabe y el bíblico *Cantar de los Cantares*. Estas lecturas alternativas, algunas venidas tan de lejos, conforman un sistema de creencias también alternativo, dijimos, a la moral nacional–católica y burguesa, mediante la reposición del goce,⁵

³ De aquí en adelante citaremos de la edición de la poesía completa de Brines incorporada a nuestra bibliografía.

⁴ Una anécdota entrañable que no puedo dejar de mencionar: me cuenta Brines que, cuando Valente tradujo estos poemas, pidió inmediatamente la opinión del valenciano, y Brines, afable y también convencido, le contestó: “Pepe, son tus mejores poemas” (entrevista en Valencia, 16 de marzo de 2014). Creo que esta respuesta debe haber gustado mucho a Valente, para quien la traducción era, efectivamente, una nueva creación, una “transcreación” en la expresión de Haroldo de Campos.

⁵ La elección de estos referentes es, por supuesto, deliberada. Como en otras ocasiones, Brines hace uso de una/s tradición/es que le sirven para poner en escena su propio ideario estético y moral. De este modo le decía a Jesús Fernández Palacios: “Lo deseable es [...] que el poeta que escriba sea tan afortunado y lúcido que pueda elegir él mismo la tradición que le conviene; en ella habrá de apoyarse para encontrar su voz más personal” (1982: 32). Detrás de estas palabras, que reivindican la libertad de encontrar los propios lares frente al rígido concepto de “legado” tradicional impuesto e inevitablemente heredado, están, claro, Eliot y Cernuda.

a la vez que exhibe la apuesta más “política” de Brines en defensa, como asegura Christine Arkininstall, de unos cuerpos “disidentes” (1993: 14).⁶

En relación con lo expuesto es David Pujante quien, en un reciente artículo, nos ofrece una puntillosa revisión del *eros* en la poética brineana, destacando la distinción entre “poemas de amor” (entendidos como escenas elegíacas o del deseo esencializado) y “poemas del deseo y del gozo”. Al primer grupo atribuye los veintisiete textos distribuidos en los distintos libros del autor, en homenaje a D.K. (tradicional enmascaramiento del nombre del/a amado/a que Brines utilizará como título de un poemario que los reúne, publicado en 1986) en los que reconoce “un importante ingrediente de idealización, intemporalmente arraigada en el recuerdo del amor perdido o imposible, y que se integra con la otra gran tradición occidental, la de la poesía petrarquista” (2013: 249) y, agregamos nosotros, romántica.⁷ De este modo, el diseño de la figura del amado dialoga, según Pujante, con Beatrice o Laura, a las que se suman las Filis y Lisis de los poetas áureos españoles. Esta poesía, que para el crítico parece mantenerse exenta de “toda causalidad”, enlaza en nuestra opinión también con la elegía clásica, anteriormente referida, y sus reescrituras posteriores, para adscribirse al vario-pinto espacio de la meditación brineana: una poesía del pensamiento que aúna reflexión y emoción, dentro de la cual el tiempo y la memoria constituyen los vectores fundamentales de la *passio amoris* que es, en lo sustancial, y como dice Brines en el Prólogo del libro de 1986, “el lamento de la elegía” (1986: 8). El *ubi sunt* de los cuerpos vuelve incluso en libros más tardíos, como *La última costa*, de 1995: “¿En qué oscuro rincón del tiempo que ya ha muerto/ viven aún,/ ardiendo, aquellos muslos? [...] La vida es el naufragio de una obstinada imagen/ que ya nunca sabremos si existió,/ pues solo pertenece a un lugar extinguido” (“La piedad del tiempo”, Brines 1997: 505).

Más ocasionalmente, esta meditación amorosa ahonda en su virtualidad conceptista, disponiendo una escenografía retórica de carácter marcadamente especulativo. Así el poema “Causa del amor” (publicado en *Palabras a la oscuridad*, de 1966, y recogido veinte años después en *Poemas a D.K.*). Cito la última estrofa:

La verdad de mi amor sabedla ahora:
la materia y el soplo se unieron en su vida
como la luz que posa en el espejo
(era pequeña luz, espejo diminuto);
era azarosa creación perfecta.

⁶ De este modo se ha pronunciado el propio autor, homologando el acto sexual con el de la creación poética, definiéndolos como “transgresión constante de los tabúes y convencionalismos más poderosos. El acto sexual ha roto repetidamente barreras de clases, razas, edades y aún de los sexos mismos [...] en una imperiosa necesidad de afirmar la vida en contra de lo que la niega” (Brines 1995: 48).

⁷ En el prólogo de la mencionada colección, Brines refiere austeramente la experiencia amorosa disparadora de dichos poemas a los que ahora él observa como “lector”, deslindando su propia identidad empírica del “protagonista poemático” de aquellos (1986: 8). Esta consciencia de ficcionalización de la experiencia es clave para comprender las dinámicas de distanciamiento elocutivo presentes en la escritura brineana y de las que hemos dado cuenta en otro lugar (Romano 2016).

Un ser en orden crecía junto a mí,
y mi desorden serenaba.
Amé su limitada perfección.

(Brines 1997: 180)

Tres intervalos de versos largos desgranar un discurso clásico explicativo, que sigue el desarrollo lógico del pensamiento. Aquí la “causa del amor” (que parece referir aquella tesis aristotélica de los “primeros principios” derivados de la percepción sensorial, origen de los “universales” por la abstracción de la experiencia), se cruza con el “amor platónico” (esencia y contingencia) en una experiencia de completud singular, la propia, contrastada con otras posibles, negativas: “Mienten los cuerpos, otras veces, un airoso calor”. Y, finalmente, en la tercera estrofa, la conclusión preanunciada: “Un ser en orden crecía junto a mí,/ y mi desorden serenaba./ Amé su limitada perfección”, perfección, claro, asociada al lema paidético del *kalós kai agathós* que vincula lo bello y lo bueno (Gómez Toré 2013: 169). La *dispositio* textual y el discurso despojados, de tono explicativo, dan como resultado un poema de perfecta trabazón y limpidez expresivas, herramientas usuales en Brines, que aquí logra también él la “limitada perfección” de su ademán “clásico” dentro del que conviven, no solo sin contrariarse sino mejor potenciándose, la intensidad de una vivencia excepcional de carácter subjetivo con esa “constante intelectual” (Sánchez Ibáñez 1990: 16) que han visto sus críticos y que nos alcanza, serena y contundentemente, a todos.⁸

He querido mostrar sobre todo este último ejemplo para ahora ir cerrando con el *eros* poético más interesante, a mi juicio, de la poética de Brines que, de manera oblicua, empieza a delinearse en libros tempranos como *Palabras a la oscuridad* pero que se hace explícito, cuerpo de la vida y cuerpo del poema, en ese libro extraordinario que es *El otoño de las rosas*, de 1986. El amor entre iguales, hasta entonces, tiene lugar en sus versos desde el atajo de un posibilismo evidenciado en diversas operatorias: en principio, la alusión a los personajes y a los sitios de la Grecia clásica. Agrigento, Tera, Queronea, más tarde Bassai –viajes hacia afuera y hacia adentro, como los románticos– son los referentes del vínculo homoerótico, en ocasiones una “épica subjetiva” (la expresión es de Juan Carlos Rodríguez, 1994) alternativa a la épica guerrera. Así “La República de Platón”, monólogo dramático incluido de la temprana plaquette *Materia narrativa inexacta*, de 1965: en el campamento, un viejo general a punto de morir refiere su vínculo con Licio, el amante soldado cuyas “excelsas aptitudes de su cuerpo y su espíritu” (otra vez la “causa del amor”), “harán de él un héroe de los griegos”.⁹

⁸ Susana Cavallo ha estudiado los *Poemas a D.K.* intentando desbrozar las claves de la antigüedad clásica. En su artículo advierte la presencia del Platón del *Simposio* y de *Fedro*, así como las convenciones homoeróticas del joven de excepcional belleza, la idea platónica del amor en su fusión de cuerpo y espíritu, el paso del tiempo, etc. En “Causa del amor”, precisamente, observa la presencia del tema fundamental del *Simposio*, donde “donde Diótima privilegia el amor homosexual masculino estableciendo una jerarquía de pasos o jalones ascendentes para alcanzar la perfección amorosa” (2013: 596).

⁹ Bermúdez Ramiro colige pertinentemente la relación del poema con la obra platónica, ubicando el punto de partida del texto en el libro V 468 b 1 y ss., y con mayor precisión en un diálogo entre

Para José Luis Gómez Toré, la mención del mundo griego resulta una suerte de señal, “especie de contraseña, de guiño secreto, que permite adivinar al lector la identidad homosexual de los amantes” (2013: 164). Ello potencia la libertad de una cultura que “supo ver en el cuerpo y los placeres una vía legítima de realización personal” (2013: 165), sobre todo a partir del periodo helenístico y en Roma, donde la ética, de acuerdo con Gómez Toré, se convierte en “un arte del buen vivir individual, dejando en segundo plano la dimensión social e incluso política” (2013: 171). La misma “épica subjetiva” es replicada en un texto de *Palabras a la oscuridad*, “Versos épicos” merced a la figura del *voyeur*, que trae el recuerdo de la *Eneida* –el episodio de Niso y Eurialo– en una reactualización que exige ser poetizada:

Casi desnudo bajo el fuego del día
miro la solidez del mar, abierta por los brazos
de vigorosos nadadores jóvenes,
a la orilla de Trápani.
Y rodeados de gente indiferente, aquellos dos
de ardientes ojos,
de feliz semblante, recogidos.
¿Y quién cantará el amor sino el poeta?
Desde su soledad el joven extranjero
os observa con luz benevolente,
y agradece a la vida testimoniar vuestra hermosura.
(Brines 1997: 111)¹⁰

Importante es mencionar que como figura del deseo el *voyeur* –nunca mejor representado, porque aquel es postergación, diferición, anhelo– aparece como una identidad recurrente en esta escritura que encuentra, por lo demás, una memorable descripción en un poema del ciclo inglés del mismo libro, “Mere

Sócrates y Glaucón, donde se habla del ritual de aceptación del sujeto amado entre iguales. Según su pormenorizado recorrido, “Brines traslada estas ideas a su poema y nos presenta la relación homosexual entre un guerrero maduro y un joven vista de forma natural y en perfecta consonancia con las relaciones mantenidas por el guerrero con las mujeres escogidas para la procreación de los hijos. Abundando en el tema, de igual forma hay que entender las relaciones entre personas maduras y jóvenes, como es el caso del poema, permitidas y muy favorecidas en Atenas, de las que Platón también se hace eco. Así, no tiene ningún reparo en mostrar en el diálogo mencionado la relación homosexual entre Sócrates y su discípulo Alcibiades. Este tipo de relaciones tenía una dimensión educacional que no existía entre un hombre y una mujer” (2004: 102–103).

¹⁰ Para Gómez Toré, en un excelente estudio sobre este poema, aquí Brines “no solo ha elegido un episodio menor dentro de la *Eneida*, de carácter más lírico que épico, sino que insiste en el bajo registro de su voz poética, muy alejada de los grandes relatos, de las visiones sublimadas del ser humano y su historia” (2003: 156). En sintonía con las ideas de Rodríguez y con lo expuesto por nosotros en el comienzo de este trabajo, “al llegar al final del poema, esta relación dialéctica entre título y texto nos lleva a una sorprendente revelación: contra toda apariencia, estos son en realidad «Versos épicos». No importa que sus personajes no sean personas excepcionales, no importa que su historia sea vulgar, ni siquiera que todo acabe en el desamor y en el fracaso. Brines, que en la sección III de *Palabras a la oscuridad* y en los textos de *Materia narrativa inexacta*, había puesto en cuestión las ideologías que ofrecen al sujeto poético como espacio propio la utopía política, la patria o el Reino de los Cielos, opta ahora por un territorio más frágil pero más hermoso y más verdadero, el del amor y del cuerpo” (2003: 157).

Road" (Brines 1997: 135). En este texto, el *memento mori* quevediano resulta aligerado por la vitalidad de la memoria de los cuerpos jóvenes: "Y ellos llenan mis ojos con su fugacidad" –dice Brines– "y un día y otro día cavan en mi memoria este recuerdo".

Lo oscuro y lo sucio parecen asimismo dulcificarse en la ocasión todavía más fugaz de los amores pandémicos o mercenarios, en los cuales el espacio del amor se reduce casi del todo a la geografía del cuerpo gozado, suprimidos, en ese instante único, la sordidez de los "hoteles de una noche" de los que hablaba Eliot y luego Gil de Biedma. Así la ligereza y levedad de la "Canción de los cuerpos" (*Insistencias en Luzbel*, 1977), versos cortos en los que los cuerpos y, sobre todo, las palabras, "bailan" al compás de la juventud del compañero: "Que no hay felicidad/ tan repetida y plena/ como pasar la noche,/ romper la madrugada,/ con un ardiente cuerpo./ Con un oscuro cuerpo,/ de quien nada conozco/ sino su juventud" (Brines 1997: 352).

La celebración de estos encuentros desemboca finalmente en *El otoño...* de 1986, en la desambiguación de la sexualidad, ya claramente homoerótica. La epifanía amorosa se vuelve definitivamente masculina, entre iguales, y, con ella, fragancias, texturas, humedades, contornos, luces y oscuridades: en suma, "producción de presencia" (Gumbrecht 2005) y "acontecimiento" a partir del cual el *Eros* en su instantaneidad obtura el movimiento impiadoso del tiempo fugaz para retener, como en una fotografía o, mejor, un holograma envolvente de provocaciones físicas, la densidad material de los momentos del amor.

En este nuevo y definitivo capítulo de la poética erótica brineana acuden otra vez los antiguos de la *Antología Palatina*, Calímaco, Catulo, "esa vieja tradición grecolatina –dice Pujante– del amor carnal, promiscuo, del deseo de la belleza y la búsqueda de su goce inmediato, tal y como se muestra en la naturaleza" (2013: 270). Pero también las resonancias sensualistas de la poesía hispanoárabe, el multívoco *Cantar de los Cantares*, excluido durante mucho tiempo de los libros sagrados de Israel y, tras este, ese *deus aesconditus* de los poetas españoles que fue Juan de la Cruz, siempre al borde de la ortodoxia, leído en clave hereje –en sus posibles relaciones con el sufismo islámico– y también homoerótica y de género (Valente y Lara Garrido 1995). Tres magníficos poemas son los que cifran esta nueva dimensión del amor: "Erótica secreta de los iguales", "El más hermoso territorio" y "Huerto en Marrakesh". Los dos primeros, extensos, se escriben en presente: la sucesión temporal, o el pasado evocado e irre recuperable, dejan paso ahora a la "erótica" en tanto afirmación de la presencia, que, a cambio de la elegía, se resuelve en himno, oda, canto, esto es, celebración. Una celebración que se deleita en la morosidad de un recorrido de turgencias y cavidades, invitándonos a reencontrar el sistema figurativo y fragante del *Cantar de los Cantares*. Desde un *crescendo* que no omite la hipérbole, se espacializa el deseo en una geografía humana parecida también a otras eróticas: por ejemplo, la del Neruda de *Los versos del capitán* (1952), vehemente canto al cuerpo de Matilde, la amante oculta, que llevó al chileno a publicar las primeras ediciones del libro como "anónimas".

"Hemos formado un ser, con dos centros iguales/ en donde lo discorde se unifica", se dice en "Erótica secreta de los iguales" (Brines 1997: 400),¹¹ y ese otro antiguo mito, el del andrógino, cuyo fervor "derrota los límites del cuerpo", nos recuerda las trazas del deseo en Bataille, ya que el mismo "supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo" para arribar "a una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí" (Bataille 1992: 188). Esta continuidad –en la disolución de la propia identidad– es sin embargo en los poemas referidos la suma poderosa de pequeños individuos, todos ellos encendidas metáforas de la naturaleza: "cueva humedecida", "fierros canes blancos" (resonancia densamente corporal de las "Nanas..." de Miguel Hernández), "sima nocturna". Esta constelación se despliega mucho más puntillosamente en el poema "El más hermoso territorio" (Brines 1997: 455): "breve sotillo perfumado", "gorrión", "canalillo", "dormido campo", "breve pozo", recodos del cuerpo en que la mano, la lengua, el miembro viril se detienen en una suerte de eternidad, un "vacío de tiempo", se dice en el poema, "donde todo es realizado,/ como quien sorbe luz o ha robado el secreto de la vida". Más breve que los anteriores textos, "Huerto en Marrakesh", que cito completo:

¿Te acuerdas de aquel sur en el rojo verano?
Entré en la breve noche para gozar tu huerto;
rincón de madreSelva, dos pequeños naranjos,
y aquel jazmín tan negro, de tanto olor, rodando
la falda del ciprés que sube al cielo.
Bañó el árbol la luna, y se mojó mi boca.
Y qué cansados luego las aguas y las rosas,
el ciprés, los naranjos, el ladrón de aquel huerto.
Y todo fue furtivo: el alba, luego el sueño.

(Brines 1997: 395)

Aquí otra vez la evocación del pasado, en la Arcadia morena de un cuerpo y de una cultura donde la *cortezía* del amor –pienso en la poesía hispanoárabe y en *El collar de la paloma*– se puebla de humedades, vinos, otra vez aromas como en el bíblico *Cantar*, de metáforas insurgentes: "dos pequeños naranjos", "aquel jazmín tan negro, de tanto olor", despuntando, por lo demás, en ese "huerto" nocturno, mojado y amable que trae la voz de Juan de la Cruz. Pero la acción de recordar, a diferencia de otras elegías, ahora es feliz. El cuerpo rememorado no es llorado en su ausencia sino que ha conquistado el espesor de su presencia, el *eros* que lo afirma en la vida.

Los cuerpos disidentes (Arkinstall 1999) son entonces definitivamente celebrados y, de este modo, instalan en esta fiesta de los sentidos la música provocadora de su doble "desvío". Ellos contestan (sin ironía pero con firmeza) a la

¹¹ El eco de Cernuda es aquí palpable, tanto por la imagen deseante del *voyeur* como por el homoerotismo: "Aunque sin verme desfiles a mi lado,/ huracán ignorante,/ estrella que roza mi mano abandonada su eternidad,/ sabes bien, recuerdo de siglos,/ cómo el amor es lucha/ donde se muerden dos cuerpos iguales" ("Quisiera saber por qué esta muerte", de *Los placeres prohibidos*).

doxa represora y culposa de los imaginarios culturales y religiosos que habitaron la educación moral de muchos, y también, claro está, la de Francisco Brines.

2. GOYTISOLO: LA VOZ *PROPICIA*

Apártalos, Amado,
que voy de buelo
Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*

Poeta–puente entre el grupo de los sociales del 40 y el suyo propio, dada su intensa amistad con Blas de Otero, y también entre los catalanes y los restantes autores que por los 50 ya ofrecían sus novedades en la península, como Valente y González, José Agustín Goytisolo (Barcelona, 1928–1999) resuena en nuestros ojos (y en nuestros oídos) a partir de un *ethos* “poliédrico y multitonal” (Riera y García–Mateos 2009: 11) que recoge temáticas diversas. La voz elegíaca inaugurada con *El retorno* (1956–1986) y que recorre a su vez temperaturas tonales cercanas a la meditación junto con la exaltación romántica en la imprecación política, se conjuga con la sátira, hija de la ironía barroca, y la parodia, cuyas irreverencias son siempre, en un sentido más o menos directo, también políticas.

La polémica, entonces, acompaña el andar de sus versos, incesantemente escritos, reescritos y publicados a su vez en libros y colecciones “otras”, distintas entre sí. La autofiguración de un sujeto minorizado (“huérfano”, “rey mendigo”, “príncipe derrotado”, “niño solo”) es compensada 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, un “ethos prediscursivo” (Maingueneau 2002: 61) o “previo” (Amossy 1999: 98) visibilizado 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 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.

Su permanente intervención como intelectual resistente lo lleva a postular, también, un cuestionamiento a 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 intradiegetica, adelantamos, que se adentra en el deseo femenino, protagonista de la historia. Si bien la voz poemática es una tercera persona, esta ingresa en la respiración de la protagonista y se pone literalmente a su lado, permitiéndonos explorar como lectores en los pliegues de este “voy de buelo”, aquí un sentir corporal y emocional, como se sabe, muchas veces silenciado.

A pesar de que, como asegura Carme Riera en la edición inaugural del libro, con anterioridad a este “el poeta catalán se refiere [o había referido] al tema de manera colateral, alusiva y elusiva” (1992: 4), vale la pena repasar mínimamente algunas opiniones críticas que abordan textos previos a este poemario, si no amorosos, cercanos a este tópico, y también las consecuentes imágenes de mujer que los complementan. En un monográfico de *Ínsula* dedicado a la Escuela de Barcelona, Juan José Manau y Pere Pena destacan el funcionamiento compensatorio del amor y de la caza en la poesía goytisoliana ante el “vacío de la infancia”. Justamente es en *Los pasos del cazador* (1980) donde estos críticos observan que “ambos le devuelven [al personaje poético] una cierta consciencia instintiva, lo único impermeable a la sociedad ciudadana, y capaz de hacer soportables los días y las presiones de la cotidianidad” (1990: 62). Esta “corporeidad”, que en *Los pasos...* recupera las hábiles “tácticas” (De Certeau 1999) de engaño de la malmaritada –quien habla, dicho sea de paso, con su propia voz–, el ludismo y la frescura contrainstitucional de la poesía tradicional,¹² conecta para estos y otros autores (Virallonga, Cotoner) con el imaginario bellamente sensorial de, por ejemplo, *El retorno*, dedicado a Julia Gay, la madre muerta trágicamente durante la Guerra Civil.¹³ En ese “juego vital de intensidades y vacíos” (Manau y Pena 1990: 63) se despliega asimismo, aunque con otros matices, un libro posterior, *A veces, gran amor* (1981–1991), dedicado a los amores ocasionales y epifánicos, los “fugaces amores eternos” que canta Joan Manuel Serrat en una canción incomparable, “Donde quiera que estés” (*Sombras de la China*, 1992), y en los cuales se centra el poemario que seguidamente examinaremos. Pero valen la pena unas palabras de Luisa Cotoner para sellar este perfil goytisoliano, muy bien analizado en un artículo sobre los personajes femeninos fraguados por el autor:

Simpático, sociable y ciclótico, a José Agustín Goytisolo no le gustaba la soledad, ni siquiera la literaria, escribía en cualquier sitio y rodeado de gente. Quizás por eso su extensa obra poética esté tan poblada de personajes variados, entre los que menudean las mujeres. Hay mujeres corrientes de todas

¹² Recomiendo en este sentido el ensayo de Roda Bruce dedicado especialmente a este libro. Según el autor, “Goytisolo observa que, en numerosas ocasiones, la lírica popular medieval celebra, con un hedonismo y un desenfado sorprendentes para la época, unas relaciones amorosas esporádicas que se encuentran al margen de las convenciones religiosas y sociales. En estas canciones se da una tensión entre lo socialmente aceptado y la expresión libre del amor” (1999: 232). Esta oclusión, potenciada en el mundo urbano y capitalista de pertenencia, hace que “Goytisolo busque su paraíso primitivo en la lírica tradicional, en una poesía que todavía no se encontraba totalmente contaminada por el influjo de la Iglesia, una de las bases del mundo burgués del que nuestro poeta intenta huir. *Los pasos del cazador* muestra la cara más alegre y hedonista de la poesía amorosa de Goytisolo. El cazador va encontrando relaciones efímeras y casi siempre felices, relaciones al margen de lo socialmente aceptado que hacen más libres a los amantes (1999: 233).

¹³ En esta voz elegíaca nos hemos detenido en un artículo en prensa, “*Querula voce. El ethos elegíaco en José Agustín Goytisolo*”, de próxima aparición. Pero baste decir que es justamente esa densidad física la que impide, al menos en parte, la *consolatio* ante la pérdida por obra y gracia de la poesía, como suele pensarse en la elegía moderna. Los muy citados versos de *Final de un adiós*, de 1984 (“La evocación perdura/ no la vida”) exponen la ineficiencia simbolizante de la palabra ante el “acontecimiento” único de los cuerpos vivos (además de la ausencia de la reparación histórica, hasta la muerte del poeta, en relación con la Guerra Civil).

las edades y condiciones, que circulan por sus versos como quien anda por la calle, junto a otras más cercanas, que fueron sus amigas, pertenecieron a su entorno o que marcaron su vida de manera muy especial. En casi todas ellas, sin embargo, son perceptibles dos rasgos que las hacen diferentes respecto a las figuras femeninas que pueblan la tradición literaria. En primer lugar porque, desde el punto de vista de la enunciación, la voz poética no se apropia de la mujer convirtiéndola en objeto de contemplación, sino que, en general, es sujeto de la historia en paridad con el poeta. En segundo lugar, porque las mujeres goytisolianas tampoco se ajustan a los "códigos" a los que las ha relegado el discurso patriarcal: tienen vida y voz propia y no funcionan como símbolo de aspiraciones ajenas ni como proyección del imaginario masculino. (Cotner 2010: 146–147)¹⁴

Varias son las "malmaridadas" que habitan 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*, Goytisolo 2009: 249)¹⁵

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

¹⁴ Cotner agrega a continuación que esta misma toma de posición ante las mujeres es sostenida en otras textualidades del poeta, por ejemplo, sus artículos periodísticos. En efecto, dentro de la selección realizada por Carme Riera, la sección denominada "Mujeres" recoge breves escritos editados en *El periódico* entre 1992 y 1993 y gozan en el presente de abrumadora actualidad. El *ethos* del hablante, claramente pro-femenino, rompe con el prejuicio, bastante difundido, de que un discurso emancipatorio de los derechos de las mujeres solo puede ser garantizado por voces del mismo género. El llamado discurso "patriarcal" es abonado, por ejemplo, por escritoras de la narrativa "romántica", *bestsellers* que sostienen financieramente a muchas editoriales, y que reproducen los estereotipos machistas de las relaciones entre los varones y las mujeres, consentidos y reproducidos a su vez, claro está, por las lectoras de dichos libros.

¹⁵ Se ha tomado la edición definitiva de Riera y García Mateos incorporada en nuestra bibliografía. Los poemas serán citados o referidos indicando la página.

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 solo 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 quería 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; 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.

¿Eran entonces necesarios esos epígrafes? La convención de ficcionalidad de la poesía ya en los 90 era casi un asunto dirimido, sobre todo teniendo en cuenta la profundización del gesto en la teoría y en la práctica artística de los poetas “de la experiencia”, con García Montero a la cabeza. Aquella convención, que pone en el centro la “mentira” de una experiencia fabulada, viene aquí en su explicitación, no obstante, a hermanarse con la reescritura de las tradiciones cercanas o distantes como “umbral” para cualquier lectura inocente o en clave confesional, lo cual hace de *La noche le es propicia* una “historia multitudinaria” (del Olmo 1999: 83) a la que asistimos como espectadores pero de la que podríamos ser, o hemos sido, actores.¹⁶

¹⁶ En una reseña del libro, a cargo de Luis Antonio de Villena, se dice que la historia acontece

Ahora bien, leer dicha *composición coral* en *La noche le es propicia*, como en cualquier reescritura, implica interpretar esas presencias no como colecciones de *topoi*, alusiones, tonos, fórmulas y formas métricas susceptibles de ser meramente descriptas y catalogadas en relación con sus fuentes. Deben, mejor, ser leídas como signos vivos cuya productividad semiótica deja ver, junto con el precedente textual canonizado, la vibración de la voz que lo ha elegido para decirse a sí misma, y, con ella (o a pesar de ella), la de un contexto colectivo del que esa voz es también, e inevitablemente, una muestra en escala. Su apropiación debe ser entonces productiva: el hipotexto o sus imaginarios son *usados* como materia flexible, una y otra vez resignificados.

Algunos ejemplos pueden ilustrar nuestras anteriores postulaciones. El primero de los poemas, "Bajo la sombra", incorpora desde el comienzo la iniciativa femenina:

... y la mujer siempre mirando
sin decir nada. Ya salían
cuando se puso junto a él.
En la calle le habló muy quedo.
Se apartaban y caminaron
silenciosos bajo la sombra.

(Goytisolo 2009: 583)

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. De hecho, el primer parlamento del *Cántico* comienza con una voz impetuosa ("¿A dónde te escondiste,/ Amado, y me dexaste con gemido?") cuyo reclamo decide la búsqueda; del mismo modo, en la canción VI o "Noche oscura del alma" se reproduce esa "salida" a partir de la cual se despliegan las tres vías del camino místico. 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 intercambio de modos de contar el amor, también él amoroso, 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, según comentábamos líneas arriba. "La casa sosegada" 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
en ansia y en temores confundida.

"entre un escritor o conferenciante desengañado, en quien no es difícil –a partir del primer texto, *Bajo la sombra*– descubrir al autor" (1992: 5). Interpretaciones como estas validan la operatividad de los epígrafes de los "compañeros de viaje".

Cuando volvió traía nueva luz
en el rostro. La amada
dejaba ya su casa sosegada.

(Goytisolo 2009: 584)

Sin embargo, estos tercetos últimos –el primero, finalizado en un endecasílabo de composición “clásica”– traen, a la vez que el aviso telefónico que sosiega la “casa” familiar, “nueva luz/ en el rostro” y el sosiego del cuerpo –como en el texto de origen– paradójicamente encendido al amor de la “noche iluminada”. Esta intensidad de lectura –que, entendemos, no se nos aparece en lo inmediato sino a partir de sucesivas aproximaciones al texto en un recorrido isotópico de alusiones concurrentes– 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”, auto-descubrimiento definitivo –no en vano la multiplicidad de espejos presentes en el poemario–, que, luego del final, decidirá las suertes encontradas de ambos protagonistas: para él “no hay retorno/ pues sabe que la muerte/ le es propicia/ que ha de hundirse en la sombra/ más profunda/ y que en nada varía / su derrota” (“No hay retorno”, Goytisolo 2009: 618); para ella “el sol alumbra/ la mesa preparada./ Ella se cambia./ tedio otra vez y soledad;/ mas ahora/ sabe de amor y tiene/ una esperanza” (“Llegará sigilosa”, Goytisolo 2009: 419).

Las múltiples referencias sanjuanistas, como en el caso de Brines, se pronuncian y complementan con otras resonancias orquestando una suerte de ritmo corpóreo (traducido en las elecciones métricas, los saltos gráficos, las aliteraciones, las repeticiones, los episodios cancioneriles) en el que conviven varios volúmenes de la biblioteca goytisoliana. Un territorio multiplicado de percepciones exalta el amor en sus aromas, humedades y texturas: las “aguas” pueblan con insistencia el escenario del encuentro; el “vino” asiste, como en Ibn Hazm de Córdoba, al banquete; los rumores del “batir de alas” becqueriano encarnan en el lenguaje inefable del deseo; la piel y sus roces descubren las músicas escondidas, “calladas”, de ambos cuerpos. Especial mención merecen poemas como “Tal si fuera incienso” (Goytisolo 2009: 588), que nos trae la blasfemia modernista de los amores hetairios del Rubén Darío de *Prosas Profanas*, en ejemplos como “Ite missa est”. En el texto referido, cuya poética de la mirada, a la vez metafísica y sensual, convoca también *la voz debida* a Salinas, se ritualiza el deseo en provocativa equivalencia con el prosaico cartel de hotel, aludido en el comienzo: “No molestar”.

No molestar. No estaban para nadie
sino para ellos mismos. [...]
Y se miran y miran
sus ojos y sus cuerpos y ademanes
y el humo que se expande

en espirales tal si fuera incienso
de la celebración.

(Goytisoló 2009: 588)

Y si bien Pablo Neruda es replicado por Goytisoló, ha insistido la crítica, por aquel verso del poema xv en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* ("me gusta cuando callas", a lo que el barcelonés contesta: "me gusta cuando hablas" ["Canción era su nombre", Goytisoló 2009: 586]), el chileno se impone mucho más allá de esta supuesta polémica. Así un texto como "La fuente perdurable" (603) espiga la materialidad y complementación de los cuerpos de "El alfarero", una de las mejores piezas de la escena erótica fraguada por el capitán enmascarado del libro nerudiano de 1952, al que ya aludimos: "Cuando subo la mano/ encuentro en cada sitio una paloma/ que me buscaba, como/ si te hubieran, amor, hecho de arcilla/ para mis propias manos de alfarero" (Neruda, 1980: 17). Goytisoló recupera la imagen y la complementa en ese texto central del libro, en el que confluyen todos los ingredientes tradicionales renovados por el paisaje deseante del catalán, y que para terminar cito completo:

Se estremeció al contacto de las manos
y ofrecía su cuerpo al alfarero
que ella siempre anheló: primero el rostro
después el talle luego las rodillas.

¡Oh sí! Mujer de barro que se vuelve
cántaro de aguamiel vasija húmeda
copa de vino para los desmayos
maceta de albahaca taza honda

cáliz de olor jofaina regalada
pila bajo la fuente perdurable
lamparilla de aceite que alumbrara

noches sin sueño y páginas de un libro
que está por escribir. ¡Oh sí; ser barro!
Barro que ha descubierto a su alfarero.

("La fuente perdurable", Goytisoló 2009: 603)

Tras este recorrido por la obra de Francisco Brines y José Agustín Goytisoló, podemos confirmar los supuestos que se plantearon a modo introductorio en este trabajo. Sus *ethos* deseantes 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 hablan a todos, invitándonos a una confianza "de la cintura para abajo", según susurraba Gil de Biedma, recordando a Baudelaire. En esa conversación, a partir de la cual ambas poéticas se justifican como práctica política, en un amplio sentido, abren la puerta de sus maneras de escribirse y de cantarse, nos muestran el revés de sus tramas, nos descubren sus *hábitos* (y sus *habitus*). Como pensaba Bloch en el epígrafe de nuestro estudio,

se vuelven documentos históricos que “dejan entender” nuestra época quizá “sin haber deseado decirlo” (1949: 52) o queriendo, también, hacerlo.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (1999): “El lenguaje de la muerte. Séptima jornada”. En Fernando Cabo Asenguinolaza (comp.): *Teorías de la lírica*. Madrid, Arco Libros, pp. 105–126.
- Amossy, Ruth (2010): *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París, Presses Universitaires de France.
- Arfuch, Leonor (2016): “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, *DeSignis. Emociones en la nueva esfera pública*, n.º 24, pp. 245–254.
- Arkininstall, Christine (1993): *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Ámsterdam, Rodopi.
- Ballart, Pere (2005): “Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 14. En <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d9j1>> [última visita: 11.04.2017].
- Barthes, Roland (1989): *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI.
- Bataille, George (1992): *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
- Bermúdez Ramiro, Jesús (2004): “Reescritura de fuentes greco-latinas en la poesía de Francisco Brines”, *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. 1, pp. 97–112.
- Bloch, Marc (1982): *Introducción a la historia* [1949]. México, F.C.E.
- Brines, Francisco (1997): *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960–1997)*. Barcelona, Tusquets.
- (1986): *Poemas a D.K.* Sevilla, El Mágico Íntimo.
- (1995): “La certidumbre de la poesía”. En *Selección propia*. Madrid, Cátedra, pp. 13–53.
- Cavallo, Susana (2013): “Poemas a D.K.: emociones a través de la antigüedad”. En Sergio Arlandis (ed.): *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*. Sevilla, Renacimiento, pp. 583–604.
- Cotoner Cerdó, Luisa (2010): “La presencia de la mujer en la poesía de José Agustín Goytisolo”, *Lectora*, n.º 16, pp. 145–160.
- De Certeau, Michel (1999): *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana/ ITESO / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Del Olmo, Almudena (1999): “La noche le es propicia, de José Agustín Goytisolo”, *Zurgai. Dedicado a José A. Goytisolo* (Monográfico), pp. 80–85.
- Fernández Palacios, Jesús (1982): “Francisco Brines o la necesidad de la poesía” (entrevista), *Fin de siglo*, vol. 2, n.º 3, p. 32.
- Gómez Toré, José Luis (2003): “«Versos épicos» de Francisco Brines: hacia una épica del amor y del cuerpo”, *Revista de Filología*, n.º 21, pp. 153–164.
- (2013): “*Et in Arcadia ego*: Grecia y el mundo clásico en la poesía de Francisco Brines”. En Sergio Arlandis (ed.): *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*. Sevilla, Renacimiento, pp. 158–184.
- Goytisolo, José Agustín (2009): *Poesía completa*. Edición, prólogo y notas de Carme Riera y Ramón García Mateos. Barcelona, Lumen.

- (1999): *Más cerca, Artículos periodísticos*. Edición y prólogo de Carme Riera. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2005): *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México, Ediciones de la Universidad Iberoamericana / Departamento de Historia.
- Le Breton, David (1992): *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Machado, Antonio (1997): *Obras. Poesía y prosa*, vol II. Buenos Aires, Losada.
- Manau, Juan José y Pena, Pere (1990): "La identidad, el personaje poético y el amor en José Agustín Goytisolo", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 523–524, julio–agosto, pp. 62–63.
- Maingueneau, Dominique (2002): "Problèmes d'éthos". Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi, *Pratiques*, n.º 113–114, pp. 67–112.
- Pardo, José Luis (1996): *La intimidad*. Valencia, Pre-textos.
- Provencio, Pedro (1996): "Francisco Brines". En *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid, Hiperión.
- Pujante, David (2013): "Eros en Elca (amor, deseo, gozo en la poesía de Francisco Brines)". En Sergio Arlandis (ed.): *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*. Sevilla, Renacimiento, pp. 247–279.
- Riera, Carme (1992): "Palabras para José Agustín Goytisolo". En José Agustín Goytisolo: *La noche le es propicia*. Barcelona, Lumen.
- y García Mateos, Ramón. "Prólogo". En José Agustín Goytisolo: *Poesía completa*. Edición, prólogo y notas de Carme Riera y Ramón García Mateos (2009). Barcelona, Lumen, pp. 7–24.
- Roda Bruce, Jaime (1999): "El personaje femenino y las relaciones amorosas en la lírica de tipo tradicional de José Agustín Goytisolo". En Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.): *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22–26 de setembre de 1997). Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 231–244.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994): "La Poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)", *Scriptura*, n.º 10, pp. 40–58.
- Romano, Marcela (2016): *Una obstinada imagen. Políticas poéticas en Francisco Brines*. Villa María, Córdoba, EDUVIM.
- Sánchez Ibáñez, José Ángel (1990): "Métodos de conocimiento. Luces y sombras en la obra de Francisco Brines". En *Poesía en el campus. Revista oral de poesía*, Curso 1989–1990: "Francisco Brines". Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 14–17.
- Valente, José Angel y Lara Garrido, José (coords.) (1995): *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*. Madrid, Tecnos.
- Villena, Luis Antonio de (1992): "Noche de amor en femenino" (reseña), *El Mundo*, 7 de noviembre, p. 5.
- Virallonga, Jordi (1992): *José Agustín Goytisolo. Vida y obra. De la luz del Retorno a las noches proscritas*. Lérida, Libertarias/Prodhufo S.A.
- Williams, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona.