LECTURA DE ANTAGONÍA.

(LA PROPUESTA METAFICCIONAL DE LUIS GOYTISOLO)

Tesis doctoral realizada por el licenciado D. Juan Ferrer Torres. Bajo la dirección del Dr. D. José A. Guerrero Villalba.

CAPITULO I: LA AVENTURA DE LA DIFERENCIA EN LA NARRATIVA DE LOS 70.

La aparición en 1981 de Teoría del conocimiento significó la culminación de un ciclo narrativo, iniciado en 1973 con la publicación de Recuento (México), y al que también pertenecen Los verdes de mayo hasta el mar (1976) y La Cólera de Aquiles (1979). La serie lleva por título general Antagonía[1]. La recepción de la última entrega puede ser valorada, a pesar de la "irreverencia" de la que adolece la reseña, a partir de las opiniones vertidas por Paco García para Los Cuadernos del Norte, encabezadas por el epígrafe "Novelas para científicos":

> Sobre la obra antes citada, escribe Luis Suñen en <<El País>> cosas de este jaez: <<discurso pleno de sugerencias...Extraña perfección...obra maestra>>. De Luis Goytisolo dice: <<escritor excepcional, un escritor, en gran medida único>>. Teoría del conocimiento es, como todo progre sabe, la última novela de la tetralogía Antagonía que se inició con Recuento en el año 1973. Pues bien, ya en las solapas de aquel volumen, voces tan autorizadas como las de Gimferrer, Tovar, Valente, Cabrera Infante, etc., hablan de <<apasionante empresa novelesca, libro magnífico, obra maestra (¡ Otra vez!), hazaña de domínio de diversos estilos, la mejor

> novela escrita en España en mucho tiempo, lectura turbadora...>> (...) a los que somos de provincias nos predisponen mucho estas cosas. ¿Cómo voy a osar yo enmendarle la plana a tales padres de las letras? Es más: si no me gusta Antagonía, corro el peligro de dejar de existir o de que se me mire por encima del hombro y se me llame snob(...) aparece como un hombre tristísimo, apesadumbrado, como con mala conciencia. Y, como los tiempos pasan, no puede ser salvado en mi estima porque haya estado preso en Carabanchel cuando la dictadura: eso valía antes para tragarse unos ciertos pufos de escritores presidiarios y tener que admitir su bondad. Ahora no se puede andar repitiendo esos <<valores>>, como recuerda el maestro Torrente Ballester (...) de tanto andar a vueltas con la realidad, la realidad desaparece o se transforma en materia con cierto tufillo a putrefacción. Y me temo que es precisamente muy propio de científicos andar cambiando unas cosas en otras[2]...

A pesar de que pueda causar cierta extrañeza el que sitúe aquí esta "reseña", una más entre las muchas que ha arrastrado consigo el paso acelerado de estos años, debemos aceptar un hecho evidente: que, en realidad, el estado de opinión que dejan traslucir no es el de una voz aislada, sino que, casi con absoluta certeza, respondían a un estado

público de opinión en aquellos años en los que Antagonía se enfrentó a un público receptor que tras la apertura del mercado editorial, del cinematográfico, del periodístico, a productos vetados durante largo tiempo, ya había dejado de estar interesado por este tipo de textos minoritarios para dar cauce a su ansia de consumo entre una maraña de ofertas centradas casi exclusivamente en un valor, el sensacionalismo, entendido desde todas sus perspectivas[3].

La prueba del lento y sinuoso avance que debió seguir Antagonía para ir ocupando el espacio que realmente le correspondía en la historia de la novela moderna española, y en el mercado editorial, transformando la posición primera de una opinión desvirtuada y desinformada, ha tenido como coadyuvante esencial el empuje de fieles y reiteradas, cada vez más certeras y atinadas, lecturas críticas. Podríamos ejemplificar, en un trayecto diacrónico, a partir de Santos Sanz Villanueva, desde un acercamiento inicial aún no totalizador, dada la reciente lectura de las dos entregas centrales y el hecho de no haber sido publicada aún la cuarta novela de la serie, hasta sus postulados finales

sobre la ubicación sopesada de la ficción metanovelística.

Este autor escribía en 1980: "Luis Goytisolo se desprende de la objetividad narrativa de sus títulos anteriores y dispone un riquísimo aparato de perspectivas y de un lenguaje renovado en el que los propios discursos ideológicos - como ha señalado José Angel Valente - actúan no como parodia (aunque lo sean), sino como generadores de la realidad. Cuando ya había terminado este estudio, han aparecido dos nuevas novelas de Antagonía, VMHM y LCDA: queda, pues, pendiente de publicación TDC. Esas dos nuevas novelas - de las que sólo he podido hacer una precipitada lectura - confirman el carácter simbólico e incluso alegórico del relato y la amplitud de enfoque de la realidad, en el que se mezcla lo realista, lo mágico y hasta lo poético. Por otra parte, la densidad de sentidos de cada argumento - que ahonda en el proyecto ya planteado en Recuento y reflexiona a la vez sobre la vida y el arte, sobre lo social y lo mítico y lleva a cabo la crítica de la propia obra literaria, en particular en LCDA - se apoya en una compleja disposición formal que alterna planos narrativos y perspectivas distintas y constituye uno de los

testimonios más interesantes de la renovación novelesca española"[4].

Cuatro años más tarde, en 1984, el mismo autor:

> "Antagonía es un vasto proyecto novelesco en cuya redacción ha ocupado el autor más de quince años (desde 1963 hasta 1980), e integrado por cuatro volúmenes publicados a lo largo de ese proceso de gestación (...). Aunque sustancialmente distinto a los libros precedentes, el sistema compositivo de la tetralogía tiene sus raíces en aquellos [Las Afueras (1959), Las mismas palabras (1962), Ojos, círculos, buhos (1970, Devoraciones (1976)]: suma de materiales narrativos que se engarzan en una unidad novelesca mayor. Antagonía es, en su configuración global, y por mucho que el autor reniegue de esa adscripción, una novela río, sólo que modificada, actualizada, viva y de nuestro tiempo. Las relaciones entre los diversos volúmenes son complejas y, en buena medida, la serie es el resultado de una reflexión sobre la novela y el arte de novelar que se plantea como motivo principal o hilo conductor de la propia tetralogía. La viabilidad de esa reflexión metaliteraria (por ejemplo, cuál debe ser la cualidad de las descripciones, qué importancia debe tener

la narración, cómo ha de configurarse el personaje) se pone en práctica dentro de la misma Antagonía. No se trata, sin embargo, de un simple experimento, sino de elevar a sus últimas consecuencias la trama argumental basada en la biografía - moral, intelectual, incluso en su trayectoria de aprendizaje y maduración técnico-profesional - de un escritor llamado Raúl Ferrer. Por eso incluso la obra creativa de Ferrer se incorpora al gran marco de la serie a manera de relato incrustado, de novela en la novela. La disposición formal de Antagonía es muy compleja, diversos niveles estilísticos tratan de lograr la expresividad adecuada a cada momento y hasta las técnicas narrativas varían de un lugar a otro. Ese hilo biográfico - que, en el fondo, oculta, creo, una reflexión autobiográfica tanto personal del autor como generacional - no es lineal sino que se reconstruye mediante la incorporación de numerosos materiales: ideológicos, culturales, sociológicos. De todos ellos, tienen especial importancia los estéticos y artísticos, lo que hace que Antagonía resulte un relato fuertemente culturalista[5].

Por último, en 1992, Santos Sanz Villanueva retomará sus lecturas:

A lo largo de los años sesenta un conjunto de nuevas actitudes lleva a desbancar la concepción testimonial del arte, a alejarlo de los supuestos del realismo socialista; esas actitudes terminan por propugnar un relato autónomo de la realidad exterior e, incluso, como propone el narrador de Recuento de Luis Goytisolo una novela que cree una realidad que pueda ser objeto de una obra literaria (...). Esta narrativa que proclama la autonomía de la novela respecto de referentes exteriores estaba ya planteada por Luis Goytisolo en su tetralogía y él mismo la desarrolla hasta sus últimas consecuecias en Estela del fuego que se aleja (1984) o en Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza (1985). De todos modos, estas obras metaficticas no son sino ejemplos de un rasgo menos extremado pero bien común en estos años: la frecuencia con que el personaje novelesco es un escritor - creador, ensayista o estudioso, tanto da para el caso - en detrimento de representantes de otras ocupaciones; sobre todo, en la novela española desde la instauración de la democracia ha desaparecido el protagonista obrero, que surge en muy contadas ocasiones y, cuando lo hace, nunca alcanza la categoría de portavoz de una reivindicación salarial, social o de clase, ni de representante de una visión del mundo. Ha ocurrido, pues, que el intelectual o el creador se han convertido no en la única pero sí en la predominante

> conciencia analítica o crítica de esta época. Y este fenómeno hay que insertarlo en un contexto que ha analizado con amplitud documental y cronológica Gil Casado: la presencia de una tendencia deshumanizadora en nuestra narrativa que saca la ficción de un entramado histórico preciso.[6]

Podemos esbozar una sumarización de las constantes del discurso de S. Sanz Villanueva, que han ido enriqueciendo y abriendo horizontes al público lector, incrementando su tendencia direccional y valorativa hacia la tetralogía:

1. Búsqueda de soluciones para la estética social; desprendimiento de la objetividad narrativa: riquísimo aparato de perspectivas y lenguaje renovado.

2. Utilización de distintos discursos ideológicos, no como parodia sino como generadores de la realidad.

3. Carácter simbólico e incluso alegórico del relato; amplitud de enfoque de la realidad: mezcla de lo realista, lo mágico y lo poético (este juicio ha quedado atenuado, creemos que a causa de la distancia temporal respecto a una tangencialidad entre fenómenos distintos como la novela española de los setenta y los rasgos con los que se solía caracterizar gran parte de la producción narrativa hispanoamericana, y en lo

referente a la nacional, principalmente las obras de Gonzalo Torrente Ballester y Alvaro Cunqueiro)[7].

4. Reflexión simultánea sobre vida-arte, lo social-lo mítico, crítica-escritura de la propia obra, primera formulación de un núcleo que irá cobrando importancia paulatinamente. En 1984 la reflexión sobre la novela y el arte de novelar pasa a ser motivo principal o hilo conductor de la propia tetralogía, se constata que la reflexión metaliteraria es llevada a cabo dentro de la misma Antagonía y se deja claro que no tiene nada que ver con un simple experimento, sino que se busca elevar a las últimas consecuencias la trama argumental basada en la vida de un escritor. En 1992 este tipo de obras metafictivas ya pasan a ser ejemplos de un rasgo que se considera común en los últimos años: la frecuencia de que el personaje novelesco sea un escritor en detrimento de otras ocupaciones. Se postulará que el intelectual o creador se convierte en la predominante conciencia analítica o crítica de esta época, fenómeno que debe ser insertado en una general tendencia deshumanizadora en nuestra narrativa.

5. Compleja disposición formal con alternancias de planos narrativos y perspectivas distintas, factor que actuó como baremo a finales de los años setenta para constatar el índice de la

renovación novelesca española[8] y que con el tiempo ha ido acordándose al plano de la expresividad, de forma que los materiales lingüísticos constituirán el medio para configurar lo que se propone como un hilo biográfico o incluso como reflexión autobiográfica. Este factor, en la última lectura, quedará engarzado en el plano de la conciencia analítica o crítica de esta época[9].

6. Han quedado atrás juicios como los de la adscripción a la novela río y al relato fuertemente culturalista, dominado por materiales estéticos y artísticos.

7. El aspecto que ha ido cobrando mayor importancia corresponde a la sustitución de la realidad cotidiana y la problemática social por la realidad de la cultura y de la propia literatura: la novela cuyo referente es la misma novela o para indicarlo con otros términos la ficción metanovelesca[10].

Señalaba hace unos años Ricardo Gullón la importancia que Antagonía ha tenido en la evolución de nuestra narrativa. Concretamente en el período comprendido desde finales del franquismo hasta los años ochenta:

> El esfuerzo de Luis Goytisolo en los cuatro volúmenes de Antagonía se realiza en un texto vasto donde caben, por recapitulación minuciosa la Historia y las historias, la metanovela, la narración enmarcada, los juegos entre actantes-autores, teorías del lector, etc. Con la saga regionalista de Benet, la novela(s) de Goytisolo gravita, directa o indirectamente, sobre las escritas después''.

En efecto, pocas obras son susceptibles hoy de mantener viva la seducción de un público lector que ha hecho posible éxitos editoriales de textos como El nombre de la rosa de Umberto Eco o, más recientemente en España, La vida instrucciones de uso de George Pèrec[12], cuyos códigos narrativos parecían abocados a una recepción bastante más minoritaria[12]. Y pocos son también los casos en los que se pueda cumplimentar el proceso gradual de goce estético que Goethe definiera[13] y que L. Pareyson recoge como punto de referencia para una glosa dialogada:

> Se da, frente a la obra de arte, un primer goce inmediato, que es una agradable turbación, sentimiento de admiración, de estupor, de fascinación; pero muy pronto se

> percibe que esto no basta, y que más importante que este goce inmediato es el conocimiento y la visión del objetivo en su verdadera y profunda esencia. <<*Los espíritus que tienden a elevarse no se contentan con gozar, aspiran a conocer*>>.[14].

La lectura de la primera novela de Eco, la lectura de Pèrec o la lectura de <u>Antagonía</u> cumplen efectivamente este primer efecto, como podría demostrar un balance económico de las distintas editoriales encargadas de promover unas determinadas operaciones de mercado en torno a estas obras, operación sujeta indudablemente a los imperativos de lo que G. Lipovetsky denomina <<magia de las apariencias>> y << moda plena>>: 1) <<la seducción de las cosas>>. 2) <<La publicidad saca las uñas>>. 3) << La cultura en la moda media>>. 4) <<El sentido a la deriva>>. 5) << Los progresivos desmoronamientos de lo social>>[15].

Situándonos en la órbita del receptor, obviamente sólo podríamos hablar de fenómeno editorial en el caso de Umberto Eco[16]. Muy distinto es el caso de Luis Goytisolo en <u>Antagonía</u>, desde un punto de vista absoluto y no atento a matices. Sin

embargo, pensemos que autores como John Fowles (La mujer del teniente francés), Italo Calvino (Si una noche de invierno un viajero), Jorge Luis Borges (Ficciones), V. Nabokov (Pálido fuego)[17] o Goytisolo tienen en común un pronunciamento de mercado que podría denominarse <<el momento aristocrático>>[18]. Este ethos aristocrático es el que debe presidir nuestra valoración, y no cualquier otra consideración extraliteraria. Por ejemplo, su capacidad genética de amplificación en otros ámbitos de comunicación propios de la sociedad moderna[19]. Así, mientras la novela de Fowles, sometida a un tratamiento metaficcional desde la perspectiva cinematográfica por Harold Pinter[20] (cine dentro del cine), se sitúa en un nivel de cotización tal que la convierte en objeto privilegiado para una pugna en cadena entre las grandes compañías productoras norteamericanas por hacerse con los derechos de rodaje, dudamos mucho que tal posiblidad esté al alcance de Las ruinas circulares de J.L.Borges[21].

Desde la perspectiva del escritor, captado en el ejercicio de su escritura, un observador objetivo podría precisar de inmediato la existencia de análogos procedimientos técnicos, a modo de instrumenta en el taller de cada uno[22]. Anticipemos

un catálogo: un nuevo uso existencial u ontológico del perspectivismo narrativo, presentando situaciones diferenciales con respecto al psicologismo; duplicación y multiplicaciones de comienzos, finales y acciones narradoras; tematizaciones paródicas del autor (reaparición del autor intruso o manipulador, principalmente desde una perspectiva autoirónica); tematización no menos paródica y más confusa del lector (ejemplo : el lector implicado puede pasar a ser personaje); tratamiento sobre idénticas bases del hecho y la ficción, realidad y mito, verdad y mentira, original (hipotexto en Génette) e imitación (hipertexto en Génette)[23]; autorreferencialidad y metaficción; versiones extremas del narrador indigno de confianza utilizado paradójicamente con el propósito de una construcción rigurosa...[24]

En sí misma, esta enumeración diría bastante poco con respecto a ese primer goce inmediato que apuntaban Pareyson-Goethe. Se nos hace necesario emprender la búsqueda de una poética explícita por parte del autor que utiliza los procedimientos técnicos en una determinada concentración conceptual de valor. En nuestro caso, Luis Goytisolo. Y esa poética explícita existe. Nos basta leer las declaraciones que cito a continuación. Más que a su

contenido, atiéndase a la tonalidad semántica dominante:

> Ya se imponía un cambio. Esta novela es de una intensidad casi brutal. Como en casi todo lo que he escrito, cuenta algo que a la vez es muchas otras cosas. Desde que acabé Recuento no había experimentado este estado casi de angustia, de inquietud muy fuerte. Cuando terminé Antagonía, Teoría del conocimiento, estaba en un estado de gran exaltación, de satisfacción, de tranquilidad. En esta última novela fue distinto. La misma novela fue imponiendo una tensión terrible.
>
> Aparte de los editores, la única persona que la ha leído es Alfred Sargatal. Le gustó más que Estela... La encontró más dura, más intensa. Creo que con esta intensidad, casi de traca final, se agota un camino[25].

Las palabras de Luis Goytisolo pueden interaccionar con el discurso de Pareyson-Goethe que nos sirve de guía:

> Para evitar que nuestra personalidad sea abrumada por impresiones demasiado fuertes, y alejada de la posibilidad de llegar a un

> penetrante conocimiento del objeto y a una plena contemplación de éste, es necesario no tener prisa, acercarse poco a poco a las obras de arte, no abandonarse a la primera impresión, dejar que ésta se sedimente y actúe en nuestra alma, esperar antes de expresar el propio juicio, dejar actuar tranquilamete a los objetos sobre nosostros y, ante todo, observar, observar, observar. Frente a la fuerza y la multiplicidad de las impresiones, "¿cómo liberarse de este agobio?", se pregunta Goethe, y responde: "De ninguna manera sino dejándolas pacientemente actuar y crecer entre nosotros". No abandonarse a la violencia de la primera impresión, sino observar y vigilarse: esperar en silencio[26].

Detengámonos. De la programación de su tetralogía, máxime teniendo en cuenta que el estilo para Luis Goytisolo es "metáfora formal, metáfora conceptual o metáfora agumental", y que sus tres móviles fundamentales son "intensidad, tensión y polivalencia"[27], las imágenes que han definido el campo semántico nos remiten a:

1. La estrategia narrativa del autor.

2. La percepción y el sentido de ésta según se trate del acto creativo o del proceso de lectura.

3. El conocimineto y la visión del objetivo en su profunda esencia, que conduce:

3.1. Según la lógica de la obra-mercancía circulando en la sociedad-mercado: narcisismo (en el sentido que prestan al término los sociólogos americanos).

3.2. Tras la espera: adquirir la conciencia de la significatividad de la obra de arte.

1. De la poética explícita que establece Luis Goytisolo se extrae lo siguiente: brevedad de espacio y saturación de un determinado valor semántico <<intensidad brutal>>, <<angustia>>, <<inquietud muy fuerte>>, << gran exaltación>>, <<satisfacción>>, <<tranquilidad>>. Sin que esto implique un juicio apriorístico de las novelas, la confluencia de todos estos valores definen en principio una aventura narrativa con la que estamos familiarizados y que nos remite a las leyes vigentes en el mundo de la producción no sólo literaria, sino también cinematográfica, televisiva, etc. En este caso se nos lleva a un juego que J.L. Brea define como <<estrategia de aceleración>>, que presenta, en

principio, la constitución del objeto artístico como mercancía, hecho que sólo se produce si el texto se piensa "como enunciación alegórica, como pronunciamento de otra significancia, otro valor, otra potencia de circulación y consumo". Y esto no va referido solamente a la propia obra-objeto, sino también a todo el sistema de los objetos, "que deviene, al mismo tiempo, territorio semiotizado, escenario alegórico y espacio determinado por una nueva y febril economía del hiperconsumo"[28]. Efectivamente, la situación del arte en el mundo occidental de hoy podría caracterizarse por lo que se ha definido como "actitud deshinbida ante el capital", presentando síntomas tan numerosos como explícitos: conversión de las ferias literarias en espectáculos de masas; revistas especializadas con secciones dedicadas al mercado editorial; creciente interés en los círculos académicos por el asunto...Puede concluirse que la obra como mercancía inserta en un mercado nunca permanecerá fija[29]. Por el contrario será atraída al seno de un torbellino de movedizas transformaciones en el que su valor enunciativo nuevamente variará, se desplazará sin fin en series excéntricas cumpliendo un proceso transformacional sobre el que J.L. Brea apunta:

> El, digamos, automatismo derivativo de ese proceso alegórico sentencia la condición contemporánea del espacio de la representación: y es esa evidencia la que distribuye por doquiera una perplejidad que desconcierta a los protagonistas del proceso enunciativo, inseguros sobre el resultado - cuando lo están de sus intenciones - de la catarata de efectos que habrán de seguir a las potenciales estrategias a que den curso, sean de reactivación y aceleración o de ralentí, de indiferencia o de diferenciación radical, referenciales o de autorreferencia, recursivas o expansivas[30].

Tras esta "aceleración" bien podría quedar lugar para "la traca final" de la poética explícita, o bien, en un plano intratextual, a la exposición de una de sus claves de lectura:

> Obra insólita que estructurada a partir de elementos fragmentarios, indistintos, llega a transformarlos en un todo cambiente, evolutivo, lleno de contradicciones y coherencias, de simetrías asimétricas, contrastes, resonancias, repeticiones, giros y elipsis, alusiones y elisiones, concreciones minuciosas, abstracciones, formas derivantes

> y derivadas, en fuga, como una hélice que asciende y gira, se desvanece en el vacío[31].

2. Para Gadamer la percepción "no debe ser entendida como si la, digamos, piel sensible de las cosas fuera lo principal desde el punto de vista estético". Percibir no es recolectar puramente diversas impresiones sensoriales, sino que percibir significa "tomar algo como verdadero" y esto quiere decir: "lo que se ofrece a los sentidos es visto y tomado como algo. Asi, a partir de la reflexión de que el concepto de percepción sensorial que generalmente aplicamos como criterio estético resulta estrecho y dogmático"[32], Gadamer opta por elegir una formulación que exprese la profunda dimensión de la percepción: "La no-distinción estética", queriendo decir con ello que "resultaría secundario que uno hiciera abstracción de lo que le interpela significativamente en la obra artística, y quisiera limitarse del todo a apreciarla de un modo puramente estético":

> Lo que yo he descrito como la no-distinción estética constituye claramente el sentido propio del juego conjunto de entendimiento e imaginación, que Kant había descubierto en el

<<juicio del gusto>>. Siempre es verdad que hay que pensar algo en lo que se ve, incluso sólo para ver algo. pero lo que hay aquí es un juego *libre* que no apunta a ningún concepto. Este juego conjunto nos obliga a hacernos la pregunta de qué es claramente lo que se construye por esta vía del juego libre entre facultad creadora de imágenes y la facultad de entender por conceptos. ¿Qué es esa significatividad en la que algo deviene experimentable y experimentado como significativo para nosotros? Es claro que toda teoría pura de la imitación y de la reproducción, toda teoria de la copia naturalista, pasa totalmente por alto la cuestión[33].

No creemos que se encuentre muy lejos de esta percepción como no-distinción estética, mucho menos de las bases planteadas por Pareyson-Goethe, el pasaje en el que Virginia Woolf se replantea su primera reflexión sobre el Ulises de Joyce:

Después de haber escrito lo anterior, L. me ha dado una crítica muy inteligente de el Ulisses, aparecida en el *Nation* norteamericano; que por primera vez analiza el significado; y ciertamente consigue que el libro sea mucho más impresionante de lo que

> yo creía. De todas maneras sigo creyendo que en las primeras impresiones se da siempre cierto valor y contienen una verdad duradera; en consecuencia, no me desdigo. Debo volver a leer algunos capítulos. Es probable que la última belleza de la literatura nunca sea percibida por lo contemporáneos; pero creo que es preciso prepararlos un poco, y yo no estaaba preparada[24].

Si traemos a colación a Virginia Woolf en este momento es por razones obvias. La novelista inglesa puede representar un modélico ejemplo de una percepción entendida según la concepción de Gadamer de la no-distinción artística. Es decir, como juego conjunto de entendimiento e imaginación y como una construcción u objeto artístico por la vía del juego libre entre la facultad creadora de imágenes y la facultad de entender por conceptos. Puede que la opinión de Forster sobre el discurrir de sus actos creativos nos sea de gran utilidad:

> Estas palabras [escribir] que generalmente significan tan poca cosa, adquieren toda su fuerza cuando se refieren a ella. Disfrutaba recibiendo sensaciones - visuales, sonoras, gustativas - cribándolas en su cabeza, donde

> topezaban con teorías y recuerdos y haciéndolas gotear luego a través de la pluma hasta un pedazo de papel. Entonces comenzaba a tomar cuerpo el universo, aún más brillante de la creación literaria. Esos rasgos de la pluma en el papel no eran más que el preludio del acto de escribir, poco más que unas frases en la pared. Ahora tenían que combinarse, arreglarse, aumentar aquí, desaparecer allá; tenían que surgir relaciones diferentes, nacer nuevos rasgos, hasta que de toda esa maraña surgiera algo, un objeto, uno solo. Objeto que se consideraba logrado si constituía, a su vez, una sensación. Aunque fuera algo complejo y conceptual, aunque resultara extenso y cargado de datos, se emparentaba con las cosas más sencillas que estaban en su origen; con lo visto, lo oído y lo gustado[35].

Igual proceso, desde lo que puede ser una primera recepción del escritor, su ir transformándose desde sus primeras notas o bosquejos, hasta la consecución del objeto para reenviarnos como lectores al instante inicial de la creación, se constituirá en clave estructural de <u>Antagonía</u>:

> Se dice que el pensamiento del que muere,

> incluso reducido a instantes, semeja uno de esos castillos de fuegos artificiales en los que cada fase genera nuevas fases, cada vez más altas, cada vez más amplias. Pues bien: imaginemos una obra así, en la que de cada una de sus partes surjan otras que a su vez generen otras y otras, en un despliegue más y más vasto. Ésta fue mi idea primitiva de la obra en proyecto, una idea que no tardó en completarse y definirse hasta quedar concretada en lo que es ahora, el proyecto de una obra compuesta por diversos libros articulados conforme al siguiente esquema: a partir de un relato A, que se ofrece al lector como un todo acabado, explorar el contorno real de B, el autor de A [...].[36]

3. T. W. Adorno va a recordarnos en su Teoría estética un hecho que no afecta única y exclusivamente al carácter insólito de Antagonía dentro del panorama narrativo español de los setenta, sino que aclara hasta qué punto el juego de fuerzas que se está produciendo en las letras españolas de esos años obliga a una interpretación que debe pasar necesariamente por asumir ciertos principios teóricos que indefectiblemente van conectados a la idea de modernidad, en el sentido de esa línea imaginaria de pensamiento que podríamos trazar desde Baudelaire y

sus reflexiones sobre la pintura a Marx y Engels con El Manifiesto del partido comunista, pasando por eslabones tales como Rimbaud, Mallarmé, Duchamp, Benjamin, Gadamer hasta llegar a Octavio Paz y todos aquellos que apelan a sus escritos como núcleo concitador de irradiaciones.

> Lo moderno no es caduco por avanzar demasiado, como suele afirmar la fraseología de cliché, sino, al contrario, por no haber ido demasiado adelante, porque sus obras vacilan faltas de consecuencia. Sólo las obras que alguna vez corrieron riesgo tienen la posibilidad de sobrevivir, en cuanto esa posibilidad aún existe, pero no aquellas otras que angustiadas ante lo efímero, se pierden en el pasado. Los renacimientos llevados a cabo por una modernidad moderada, propios de la consciencia de restauración y de sus clientes, fracasan aún ante los ojos y los oidos de un público ni siquiera vanguardista[37].

El silencio de Luis Goytisolo desde inicios de los años sesenta y el hecho de abandonar su retiro, precisamente con la publicación de Recuento en 1973, en todo caso nos da a entender que su autor ha estado sumido, ignoramos si como protagonista o bien

desde el antagonismo que supone un viaje interior, en esa atmósfera "de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma, en que nace la sensibilidad moderna"[38].

Nuestra investigación de Antagonía se va a conducir en un sentido que parte de las últimas consecuencias de lo que exponíamos con Gadamer, de la percepción como no-distinción estética. Categoría que llevada al extremo de la modernidad nos recuerda que en la obra de arte no es, ni mucho menos, aquello en lo que habla el lenguaje del arte: "es justamente la indeterminación del remitir la que nos colma con la conciencia de la significatividad, del signficado característico de lo que tenemos ante nosotros. ¿Qué pasa con ese ser-remitido a lo indeterminado?"[39] A esta función Gadamer la denominará, en un sentido acuñado especialmente por Goethe, lo simbólico:

> Lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado. Con el concepto de representar ha de pensarse en el concepto de

representación propio del derecho canónico y público. En ellos, representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo propio e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto. [...] En la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser[40].

Y Gadamer concluye, en una línea que encuentra respuesta en la obra de Luis Goytisolo:

el artista ya no pronuncia el lenguaje de la comunidad, sino que se construye su propia comunidad al pronunciar-se en lo más íntimo de sí mismo. A pesar de ello, se construye justamente su comunidad, y su intención es que esa comunidad se extienda a la <<oikumene>>, a todo el mundo habitado, que sea de verdad universal. Propiamente, todos deberían - éste es el desafío del artista creador - abrirse al lenguaje de la obra de arte, apropiárselo como suyo[41].

Por su parte, Luis Goytisolo afirma:

> El lenguaje no es, en efecto, un código autónomo de símbolos neutros que permita realizar operaciones similares a las que cabe realizar con las cifras, irreprochables por su misma naturaleza; el lenguaje constituye una malla significativa además de formal, un entramado de símbolos que, más o menos rico, mejor o peor articulado, se encuentra por entero, como un todo, en cada uno de nosotros, y el escritor es escritor en la medida en que lo que ha escrito reaviva en cada lector la estructura de esa malla, en la medida en que la estira dándole tensión, intensidad, polivalencia[42].

NOTAS:

1) LUIS GOYTISOLO, Antagonía. Recuento, 1973 (México, Avándaro S.A.), marzo de 1975 (Barcelona, Seix Barral: Biblioteca Breve. 1ª ed. esp. secuestrada por el juzgado de orden público), enero de 1976 (reimpr.); LUIS GOYTISOLO, Antagonía. Los verdes de mayo hasta el mar, Barcelona, Seix Barral: Biblioteca Breve, octubre de 1976; LUIS GOYTISOLO, Antagonía. La cólera de Aquiles, Barcelona, Seix Barral: Biblioteca Breve, enero de 1979; [RAÚL FERRER GAMINDE, Teoría del Conocimiento. Novela] LUIS GOYTISOLO, Antagonía. Teoría del conocimiento, Barcelona, Seix Barral; Biblioteca Breve, febrero de 1981. Todas las citas de las cuatro novelas que acabamos de catalogar irán referidas a dichas ediciones. Las citas intratextuales irán acompañadas entre paréntesis y al finalizar por la indicación de la página o páginas citadas, precedida por: *R* = Recuento; *VMHM*= Los verdes de mayo hasta el mar; *CDA* = la cólera de Aquiles; y *TDC* = Toería del conocimiento. En todo momento he tenido en cuenta otras ediciones de la tetralogía, a fin de mantener un control textual. He manejado la edición de Antagonía, I-IV, Madrid, Alfaguara, 1983; y Antagonía 1-4, Madrid, Alianza Editorial- El Libro de Bolsillo, 1987 (Vols. 1, 2 y 3), 1988 (vol. 4).

2) P. GARCÍA, "Novelas para científicos", Los Cuadernos del Norte, 6 (1981), pp. 99-100.

3) Para perfilar los rasgos de este periodo cfr., J.C. MAINER, "Literatura y público. La literatura en la nueva sociedad democrática", La Literatura Española Actual, número monográfico de Cuenta y Razón, 48-49 (julio-agosto 1989) pp. 35-49: El autor, al centrar su atención en el hecho de que "la polémica lingüística y las crispaciones de un nacionalismo a la defensiva pueden entorpecer la relación de una literatura con su público natural", y al constatar la *extraterritorialidad*, respecto a Cataluña, de una serie de obras y autores, se pregunta en el caso de Antagonía, "¿cómo no conferir al vasto ciclo narrativo de Luis Goytisolo la difícil primacía entre aquellas novelas que el siempre oportuno Gonzalo Sobejano llamó de la <<memoria recobrada>> y por más que sus competidores se llamen José María Guelbenzu o José María Merino, por ejemplo?" (la cita en pp. 36-37). También M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, "La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo", AA.VV. La renovation du roman espagnol depuis 1975, Y. LISSORGUES, coord., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 13-25, en las que el autor testimonia: "Si a partir de los años 76-77-78, los lectores dividen sus gustos sin dividirse ellos, y son capaces de comprar al mismo tiempo una novela de Benet, De Mendoza, de Vargas LLosa y una mía, eso demuestra que están cuestionando el que una tendencia estética sea hegemónica. Eso es lo que se produce con posterioridad al franquismo: el propio lector cualificado es el que impone la diversidad del gusto y consagra así lo que podríamos llamar eclecticismo vinculado a la

idea de posmodernidad. En un mismo plano, entre los años 77-78 y la actualidad, se impone ante la sociedad lectora española una constatación acerca de la literatura ensimismada: por ese camino no se ha ofrecido una propuesta de desarrollo estético suficiente, han aparecido dos o tres cuerpos literarios importantes (tengamos en cuenta lo que puede significar la propia obra de Benet o la de Luis Goytisolo) pero no se ha ofrecido una salida para que eso pueda convertirse en un punto de referencia para otros escritores que continúen por esa línea de investigación. Al contrario, por dicha línea han llegado a la oferta auténticos engendros de auténticos productos que en absoluto correspondían con ninguna necesidad ni de lectura ni de escritura" (p. 21). En adelante, RREsp.

4) S. SANZ VILLANUEVA, Historia social de la novela española (1942-1975), I, Madrid, Alhambra, 1980, 1986 (reimpr.), pp. 485-486.

5) S. SANZ VILLANUEVA, Historia de la literatura española. 6/2. Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 131-132. Sobre la "novela río", o, en la forma en que se suele denominar, <<roman fleuve>>, cfr., M. BAQUERO GOYANES, Estructuras de la novela actual, Madrid, Castalia, 1989, pp. 37-42. El autor identifica el <<roman fleuve>> con las novelas cíclicas y seriales de comienzos de nuestro siglo: "En los ciclos novelescos de Romains - Los hombres de buena voluntad -,

de Rolland- el citado Jean-Christophe -, de Duhamel - las series de Salavín y los Pasquier - de Martin du Garde - Los Thibault -, de Galsworthy - la Forsyte Saga -, se repite tal estructura; presente asimismo en esa otra especie de saga joyceana que es el conjunto de novelas con Stephen Dedalus como protagonista: el del Retrato del artista adolescente y el del Ulysses. (Y obsérvese que de nuevo estamos ante una curiosa versión de <<Bildungs-roman>>.) (p. 40)

6) S. SANZ VILLANUEVA, "La novela", AA.VV., los nuevos nombres: 1975-1990, en F. RICO coord., Historia y crítica de la literatura española, IX, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 249-284 (la cita en pp. 253 y 260). En el texto se hace referencia a P. GIL CASADO, La novela deshumanizada española (1958-1988), Madrid, Anthropos, 1990. Este autor incluye los cuatro libros de Antagonía en el apartado que titula el <<creacionismo>> y los define "como una neta representación de falsas apariencias, empezando por lo más fundamental de una ficción: su tema. Luis Goytisolo representa a lo largo de las 1624 pp. de la tetralogía el devenir del proceso creador, pero lo que en conjunto y a distancia parece obvio, da la impresión de esfumarse al acercarnos al texto, hasta el punto de que R o VDMHM pudieran ser (si se consideran aisladamente) la plasmación de un tema pasota [sic] o primigenista, según el caso. No obstante, los cuatro libros son la expresión del impulso creador que engendra un texto" (p. 119). Creo necesario apuntar que este autor excluye

a Luis Goytisolo de su monografía La novela social española (1920-1971), Barcelona, Seix Barral, 1968, 1973² (corregida y aumentada), 1975 (reimpr.). También en lo referente a la deshumanización, cfr. A. ENCINAR, Novela española actual: La desaparición del héroe, Madrid, Pliegos, 1990, en la que el capítulo cuarto dedicado a <<Una elaboración literaria>> se detendrá en el análisis de Los verdes de mayo hasta el mar, pp. 151-167. A. Encinar, apelando a otras opiniones críticas, concluye: "la teoría de la escritura y ésta en sí misma son el foco central de la novela y en torno a la cual se establece una red totalizadora de los diferentes subtemas que engloban las relaciones escritor-lector, autor-obra, temas, creación y lenguaje. Se la puede calificar de novela de ideas, según O'Faolin, en la que los sucesivos mecanismos, pasos y cuestionamientos implicados en el acto de escribir asumen un total protagonismo. Asimismo Harvey la incluiría en el grupo de novelas experimentales donde las características técnicas han alcanzado tal nivel que parece consecuencia lógica el abandono del personaje. A todo esto se une el propósito consciente y controlado del narrador de rehuir todo lo referente al personaje tradicional y a la caracterización" (p. 167).

7) J. MARCO, "Relaciones de la novela de España y América" Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e hispanoamérica hoy, número monográfico de Insula, 512-513, agosto-septiembre de 1989, p. 16. Nos evidencia:

"La liberación de <<lo imaginario>> se dio en la literatura española en la década de los setenta. Narradores como Alvaro Cunqueiro o Juan Perucho habían seguido una evolución personal y marginal a *lo maravilloso*. Pero los textos de Gonzalo Torrente Ballester, las fórmulas experimentales de Camilo José Cela en Oficio de tinieblas 5, e incluso de Miguel Delibes (rápidamente abandonadas por el escritor vallisoletano), pueden entenderse como una consecuencia de una nueva opción en los principios mismos de la novela. La atracción por la novela de caballerías manifestada por Mario Vargas Llosa, o Gabriel García Márquez, despertó alguna que otra novela de corte medieval, pero, en cambio, los narradores españoles más jóvenes expresan su interés por la cultura norteafricana, y en ello Juan Goytisolo resulta un claro precedente. Los espacios narrativos de la novela española reciente no son los hispanoamericanos. Casi nunca lo fueron, salvo en La catira, de Camilo José Cela, o alguna novela de Ramón J. Sender. En este sentido, los novelistas españoles e hispanoamericanos coinciden: "los españoles del exilio se sirvieron de la España que recordaban. Los hispanoamericanos que escribieron en Europa, salvo alguna excepción, como José Donoso, continuaron evocando, en sus novelas, sus paises originarios". No queremos pasar por alto que Alvaro Cunqueiro, como recuerda Mª del P. Palomo,, " es <<un caso aparte>> que dentro de su especial y local <<realismo mágico>>, su viva imaginación, su trascendentalismo poético, se mueve con extraordinaria originalidad"(adiciones a A. VALBUENA PRAT, Historia de la

Literatura Española. Tomo VI. Época contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili, 1983ª (ed. ampliada y puesta al día, pp. 399-405) y menos aún obviar las fechas de Cuando el viejo Simbad vuelve a las islas (1962), Las mocedades de Ulises, (1960), El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias, (1956), o Las crónicas del sochantre, (1959), fechas de la versión al castellano. Si para Cunqueiro mentira es <<quizá todo lo que no se sueña>> (ibid., p. 402), no queda claro en este caso lo de la "nueva opción en los principios mismos de la novela"; y tampoco se entiende el que se haga salir del olvido el estudio de Mario VARGAS LLOSA, García Márquez: Historia de un deicidio, Barcelona, Barral Eds., 1971, estéril proyección de un <<demonio>> personal, repetición de <<la novela de caballerías fue un amor de juventud para mí>> ("Sartre, Fierabrás y la utopía" (1979), Como viento y marea (1972-1983), II, Barcelona, Seix-Barral, 1983, 1986 (en dos vols.), pp. 176-180 (p. 177)) sobre un escritor cuya sombra tutelar imperturbable siempre ha sido la de Faulkner, y sobre ello establece su juego Carlos FUENTES, "Gabriel García Márquez: Cien años de soledad", P. EARLE, ed., García Márquez, Madrid, Taurus (<<El Escritor y la Crítica>>), 1981, 1987 (reimpr.), pp. 93-95. Y valga ésto como muestra primera de un juego de otorgar fuentes a quien no las espera, agravado en el caso de Luis Goytisolo si se parte de la plena convicción de la metaficcionalidad de su escritura.

8) Se trataba entonces de comprobar la asimilación de los principios teóricos y técnicos de la <<escuela de la mirada>>, es decir del <<*nouveau roman*>>francés, que, como apunta A. CERRADA CARRETERO, La novela en el siglo XX, Madrid, Playor, 1983, pp. 81-82, "si no obedece ya a una determinada filosofía y a una ideología militante, sí responde no obstante a una concreta visión del mundo, hija del existencialismo, impregnada de escepticismo, de hastío y de desconfianza, ante una tierra poblada por seres inauténticos, que hablan, piensan y viven de forma mecánica, estereotipada y absurda. (...). El novelista se limita ahora a dejar constancia objetiva de lo que ve, en la esperanza de resultar así una especie de revulsivo para el lector, que debería asombrarse de su propia estupidez, revolviéndose contra ese mundo deshumanizado y alienante en el que se encuentra inmerso e idiotizado por una cultura de masas manipulada, desrealizadora y falsa". Reproduzco esta lectura "humanista" de las bases teóricas del <<*nouveau roman*>> a fin de que pueda constatarse cómo en buena medida muchos de los textos producidos en la península <<a la manera de>> estaban desconectados en sus fundamentos de lo que podía leerse en las poéticas de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras o Claude Simon, o en estudios monográficos como los de J. Ricardou; y la desconexión radicaba en la mayoría de los intentos frustrados en la imposibilidad de asumir una distancia, una mirada fría, respecto a una realidad política cotidiana que acuciaba y exigía adhesiones en tanto en cuanto la

amenaza del golpismo militar aún estuvo a punto de acabar con la apenas nacida democracia en febrero de 1981. Leámos ahora a Alain ROBBE_GRILLET, "Naturaleza, Humanismo, Tragedia" (1958), Por una novela nueva, Barcelona, Seix-Barral, 1965, 1973², pp. 59-89: "Registrar la distancia entre el objeto y yo, y las distancias propias del objeto (sus distancias exteriores, es decir sus medidas), y las distancias de los objetos entre sí, e insistir otra vez en el hecho de que se trata *solamente de distancias* (y no de desgarramientos), equivale a dejar sentado que las cosas están ahí y que no son nada más que cosas, limitada cada cual a sí. El problema no es ya elegir entre un acuerdo afortunado y una desafortunada solidaridad. De aquí en adelante queda descartada *toda* complicidad. Queda pues descartado ante todo el vocabulario analógico y el humanismo tradicional, rechazada al mismo tiempo la idea de tragedia, y cualquier otra idea que lleve a la creencia en una naturaleza profunda, y superior, del hombre o de las cosas (y de los dos juntos), y descartado por último todo orden preestablecido" (p. 86).

9) La convergencia entre una depurada técnica, un perfecto dominio de esa mirada <<fría>> puesto a prueba no sólo en el terreno de la escritura, sino también en el de la dirección cinematográfica, terreno en el que su huella ha sido decisiva para el aprendizaje de muchos escritores, en mayor medida que sus novelas incluso, y a pesar de que parezca existir un pacto implícito para guardar silencio sobre una <<zona>> que

aún no ha sido agotada como filón de sugerencias, por una parte, y la reflexión autobiográfica, dando cuerpo de ficción a una historia de amor adolescente, Indochina como topografía que se expande, por otro lado, le procuró finalmente a una de las escritoras fronterizas del agonizante <<*nouveau roman*>> su primer gran éxito de ventas, además de recibir en noviembre de 1984 el *Premio Goncourt*. Me refiero a Marguerite DURAS, L'amant, Paris, Les Editions de Minuit, 1984 (en español, El amante, traducción Ana Mª. MOIX, Barcelona, Tusquets editores, diciembre 1984[1]). En el mismo periodo la concesión del Nobel a Claude Simon, en 1985, sin provocar reacciones visibles, la menor intranquilidad, ni positiva, ni de rechazo, supuso un reconocimiento ya tardío a una forma de mirar, de conferir autonomía a objetos, paisajes y perspectivas interiores y exteriores, geometrías en las que ya se reconocía la presencia de un lenguaje autónomo, pero comprensible, y que fueron materializándose en discursos cinematográficos, incompatibles para ser soporte de tiempos muertos hasta entonces, y en el límite de escasos años atravesando la frontera vetada del abandono del acontecimiento, de la anécdota argumental, para buscar expresiones de vivencias, elaboraciones conceptuales, que pudieron ser privativas de un cine experimental y ajeno a los circuitos comerciales, como mucho parcela reservada para el magisterio de Ingmar Bergman, pero que ahora se ponían al servicio de John Huston para oficiar y dejar como testamento la hermosa y escalofriante adaptación del relato que clausura Dubliners de James Joyce, <<*The Deads*>>. Seguimos a

G. DELEUZE, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 319 ss.: "La diferencia entre un cine llamado clásico y un cine llamado moderno no coincide con el mudo y el sonoro. Moderno implica un nuevo uso de lo parlante, de lo sonoro y de lo musical. Es como si, en una primera aproximación, el acto de habla tendiera a desasirse de sus dependencias respecto de la imagen visual y cobrara un valor por sí mismo, una autonomía sin embargo no teatral. El cine mudo ponía el acto de habla en estilo indirecto, porque lo hacía leer como título intermedio; la esencia del parlante, en cambio, reside en llevar el acto de habla al estilo directo, y en hacerlo interactuar con la imagen visual, manteniendo al mismo tiempo su pertenencia a esta imagen, incluso en la voz en off. Pero he aquí que con el cine moderno, surge una utilización singularísima de la voz, que podríamos llamar estilo indirecto libre y que desborda la oposición entre lo directo y lo indirecto. No es una mezcla de indirecto y directo, sino una dimensión original, irreductible, que puede asumir diversas formas [NOTA: Hemos definido el discurso indirecto libre como una enunciación que forma parte de un enunciado, que depende de otro sujeto de enunciación; por ejemplo: <<Ella concentra su energía, sufrirá la tortura antes que perder la virginidad>>. Es BATHaINE quien demuestra que no se trata de una forma mixta (Le marxisme et la philosophie du langage, 3ª parte).] [...] La ruptura del nexo sensoriomotor no afecta solamente al acto de habla que se repliega, se ahonda, y donde la voz ya no remite más que a sí misma y a otras voces.

Afecta también a la imagen visual, que ahora revela los espacios cualesquiera, espacios vacios o desconectados característicos del cine moderno. Es como si, habiéndose retirado la palabra de la imagen para devenir acto fundador, la imagen, por su lado, hiciera subir los basamentos del espacio, los cimientos, esas potencias mudas anteriores o posteriores a la palabra, anteriores o posteriores a los hombres. La imagen visual se torna <<arqueológica, estratigráfica, tectónica>>. No es que se nos remita a la prehistoria (hay una arqueología del presente), sino a las capas desiertas de nuestro tiempo que sepultan a nuestros propios fantasmas, a las capas lacunares que se yuxtaponen según orientaciones y conexiones variables, Son los desiertos en las ciudades alemanas. Son los desiertos de Pasolini, que hacen de la prehistoria el elemento poético abstracto, la esencia <<copresente>> a nuestra historia, el zócalo arcaico que revela bajo la nuestra una historia interminable. O bien los desiertos de Antonioni, que en última instancia no conservan sino recorridos abstractos y que recubren los fragmentos multiplicados de una pareja primordial..." (la cita en pp. 319-120 y 321-322).

10) En este punto remito a las interesantes observaciones, no por ello menos sujetas a polémica y discusión, de Umberto ECO, Apostillas a "El nombre de la rosa", Barcelona, Lumen, 1984.

11) R. GULLÓN., "Los nuevos narradores", La literatura española actual, número especial-monográfico, Cuenta y Razón, 48-49 (julio-agosto 1989), pp. 11-18, (p. 12). En adelante, LEA. CyR

12) UMBERTO ECO, Il nome della rosa, Milano, Casa Editrice Valentino Bompiani & C. S. p. A., 1980. [Traducción de Ricardo POCHTAR: El nombre de la rosa, Barcelona, Lumen, 1982, 1983[6]. GEORGES PÈREC, La vie mode d'emploi, París, Hachette, 1978. [Traducción de Josep ESCUÉ: La vida instrucciones de uso. Novelas, Barcelona, Anagrama, mayo 1988, diciembre 1988[2].

13) Ese proceso podemos encontrarlo descrito en W. GOETHE, Diario de viaje y Viaje a Italia, Obras Completas III, trad. de Rafaél CANSINOS ASSÉNS, Madrid, Aguilar, 1968.

14) L. PAREYSON, "Tres grados del goce estético según Goethe", Conversaciones de estética, Madrid, Visor, 1987, pp. 175-181. (p. 175)

15) G. LIPOVETSKY, El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas, Barcelona, Anagrama, 1990, 1991[2]. Las categorías que utilizo proceden de los encabezamientos de los distintos capítulos.

16) Cfr. U. ECO, "Hacia una nueva Edad Media", La estrategia de la ilusión, Barcelona, Lumen. 1986, pp. 85-113, en especial el apartado <<11. El arte como bricolage>>, pp. 108-111: "Ambas son épocas en que la élite selecta razona sobre textos escritos con mentalidad alfabética, pero después traduce en imágenes los datos esenciales del saber y las estructuras sustentantes de la ideología dominante. En la Edad Media, cultura de lo visual, la catedral es el gran libro de piedra, y en efecto es el manifiesto publicitario, la pantalla televisiva, el místico tebeo que debe contarlo y explicarlo todo, los pueblos de la tierra, las artes y los oficios, los días del año, las estaciones de siembra y cosecha, los misterios de la fe, los episodios de la historia sagrada y profana y la vida de los santos (grandes modelos de conducta, como hoy lo son divos y cantantes, élite sin poder político, como diría Francesco Alberoni, pero con enorme poder carismático). Junto a esta sólida empresa de cultura popular se desarrolla el trabajo de composición y collage que la cultura docta ejerce sobre los detritus de la cultura del pasado".

17) John FOWLES, The French Lieutenant's Woman, 1969 [trad. al esp., A. Mª. DE LA FUENTE: La mujer del teniente francés, I-II, Barcelona, Orbis, 1985]; Italo CALVINO, Se una notte d'inverno un viaggiatore, Torino, Einaudi, 1979 [trad. al esp., E. BENÍTEZ: Si una noche de invierno un viajero, Barcelona, Bruguera, septiembre 1983']; Jorge Luis BORGES,

Ficciones, (1944) en Obras Completas I, Buenos Aires, Emecé, 1989; Vladimir NABOKOV, Pale Fire , New York, G. P. Putnam's sons, 1962 [trad. esp., A. BERNÁRDEZ:, Pálido fuego, Barcelona, Anagrama, 1986].

18) G. LIPOVETSKY , "La moda y Occidente: el momento aristocrático", op. cit., pp. 27-75.

19) Capacidad genética a la que atenderemos,, al tratar de La cólera de Aquiles, como <<transcodificación>>. Remito a S. CHATMAN, Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine, Madrid, Taurus, 1990, en la que se aborda el proceso de conversión de una historia o sustancia argumental cualquiera en discurso o elaboración artística mediante una determinada composición formal. Si esa composición formal va relacionada con la comunicación visual (artistas, arquitectos, diseñadores, grafistas, decoradores, en definitiva, la transmisión de ideas y de información a través de la imagen) presenta un gran interés G. KANIZSA, Gramática de la visión. Percepción y pensamiento, Barcelona, Paidós, 1986. En el mismo canal de amplificación de un ámbito en otros ámbitos de difusión, referido en este caso a la fotografía y su interacción con: <<Informar>>, <<Pintar>>,

<<Sorprender>>, <<Significar>>, <<Dar ganas>>, R. BARTHES, La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 68ss. Y por último, el estudio sobre el poder de las imágenes y "nuestros esfuerzos por aceptar las pruebas de ese poder", D. FREEDBERG, El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta, Madrid, Cátedra, 1992, p. 16.

20) Sobre las relaciones entre el cine y la novela, realizando un estudio detenido de las similitudes, diferencias, cuestiones de contenido, de cómo en el cine la novela tiende a presentar la vida en su plenitud o sobre cómo, al igual que el cine, la novela aspira al infinito cfr. el fundamental tratado de S. KRACAUER, Teoría del cine. La redención de la realidad física, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1989, caps. 13, 14 y 15, pp. 291-349.

21) Ficciones, Obras Completas I, pp. 451-457. "Las ruinas recuerdan tiempos pasados y estimulan un sentimiento compasivo mezclado con melancolía; nos encontramos en siglos que ya no existen. Por un instante revive la edad de la barbarie y de la guerra, pero también de la fortaleza y del trabajo; la edad de la superstición, pero también de

la modesta piedad; la edad de la ferocidad y de la pasión por la caza, pero también de la hospitalidad y el heroismo. Toda ruina hace que el espíritu compare entre su estado anterior y el presente, nos remonta a tiempos pasados y a antiguas vivencias. Las ruinas adquieren mayor entidad cuando están llenas de hierba y vegetación. La naturaleza parece querer recobrar triunfalmente el espacio que la arquitectura le arrebató. Son propiedad de los nostálgicos, donde reina la soledad, la dulce melancolía, la gravedad, lo solemne.". El libro que remite al libro, el jardín de los senderos que se bifurcan, que hacen estallar no el significado, sino el repertorio múltiple y dialécticamente conectado de significaciones. Si la melancolía de Fowles y Pinter remiten hacia un arte que necesita de la exteriorización, de la proyección, la melancolía de Borges se abre hacia el interior, hacia el laberinto de la biblioteca. La cita procede de R. ASSUNTO, Ontología y teleología del jardín, prólogo, M. CERECERA; Introducción, M. VENTURI FERRIOLO; trad. al esp. M. GARCÍA LOZANO; Madrid, Técnos, 1991, p. 81.

22) Sobre las novelas cuyo protagonista es un pintor o un artista o un escritor, en las que la trama se ocupa de la labor realizada por

éstos en un plano más o menos central, cfr., F. CALVO SERRALLER, La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea. 1830-1850, Madrid, Mondadori, 1990; y del mismo autor "La pintura narrada. La novela actual en busca del arte perdido", La senda extraviada del arte, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 49-69. Entre las novelas que tratan este tema y que han venido apareciendo en nuestro mercado editorial en los últimos años se comentan con detención: William GADDIS, Los reconocimientos, Madrid, Alfaguara, 1987; Peter HANDKE, La doctrina de Sainte Victoire, Madrid, Alianza, 1985 (sobre Cezanne); Elena PONIATOWSKA, Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos, Madrid, Alianza, 1987 (sobre Diego Rivera); Guy DAVENPORT, ¡Tatlin!, Barcelona, Muchnik, 1986 (sobre el constructivista ruso); Joseph HELLER, Figúrate, Madrid, Versal, 1989 (Rembramdt); José SARAMAGO, Manual de Pintura y Caligrafía, Barcelona, Seix Barral, 1989; Kurt VONNEGUT, Barbazul, Barcelona, Anagrama, 1987; Stephen KOCH, La novia de los solteros, Barcelona, Anagrama, 1989 (Duchamp); Pere GIMFERRER, Fortuny, Barcelona, Planeta, 1983; Juan GIL-ALBERT, Razonamiento inagotable con una carta final, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1979, etc. Para el escritor captado en el oficio de

escribir: Bernard-Henri LÉVY, Los últimos días de Charles Baudelaire, Madrid, Ediciones B, 1989; Anthony BURGESS, La vida en llamas, Madrid, Ediciones B, 1989 (D.H. LAwrence); Peter HANDKE, La tarde de un escritor, Madrid, Alfaguara, 1990; Antonio PRIETO, El embajador, Barcelona, Seix Barral, 1987 (Diego Hurtado de Mendoza); Marguerite YOURCENAR, Mishima o la visión del vacío, Barcelona, Seix Barral, 1985; José SARAMAGO, El año de la muerte de Ricardo Reis, Barcelona, Seix Barral. 1984; Stephen SPENDER, El Templo, Barcelona, Muchnik, 1989; Christopher ISHERWOOD, Christopher y su gente, Barcelona, Versal, 1990, etc.

23) G. GENETTE, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-20.

24) Para una revisión de los procedimientos narrativos que he enumerado, cfr., M. CALINESCU, Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, "kitsch", posmodernismo, Madrid, Técnos, 1991, pp. 292-299.

25) F. VALLS, "Sobre la trayectoria narrativa de Luis Goytisolo: una conversación", Las

Nuevas Letras, 6 (invierno 1987), pp. 81-90, (pp. 88-89).

26) L. PAREYSON, op. cit., pp. 175-176.

27) Ibid., p. 89.

28) J.L. BREA, Nuevas estrategias alegóricas, Madrid, Técnos, 1991, p. 45.

29) J.A. RAMÍREZ, "Sobre el notorio magreo del arte y el dinero", Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante, Madrid, Visor, 1992, pp. 43-62 (p. 45).

30) J.L. BREA, op. cit. p. 46.

31) TDC., p. 168.

32) H.-G. GADAMER, La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta, Introducción R. ARGULLOL, Barcelona, Paidós-ICE_U.A.B, 1991, pp. 88-89.

33) Ibid., p. 79.

34) Virginia WOOLF, Diario de una escritora, selección L. Woolf, Barcelona, Lumen, 1981, 1982², pp. 78-79 (la entrada corresponde al 7 de septiembre de 1922).

35) Edward M. FORSTER, "Virginia Woolf" Ensayos críticos, Madrid, Taurus, 1979, pp. 151-166, (la cita en pp. 152-153).

36) TDC., p. 218.

37) Theodor W. ADORNO, Teoría estética, Versión castellana de F. RIAZA, revisada por F. PEREZ GUTIERREZ, Madrid, Taurus, 1980, 1992 reimpr., pp. 34-35.

38) Marshall BERMAN, Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 4.

39) H.-G. GADAMER, op. cit., p. 83.

40) Ibid., pp. 90-92.

41) Ibid., p. 98-99.

42) TDC., p. 221.

CAPÍTULO II: LA SOCIEDAD LITERARIA.

Aunque M. Vázquez Montalbán utilice lo que denomina líneas imaginarias para soslayar en cierta forma el reduccionismo al que condenan los títulos y el imperativo de síntesis que éstos conllevan, creo que ese marbete crítico puede sernos de gran utilidad para el propósito que va a guiar este apartado, entendiendo esta categoría como "hipótesis que se utilizan como puntos de referencia", "*ismos* que caracterizan las evoluciones del gusto", sin olvidar que "caracterizar la evolución del gusto también está en última relación dialéctica con la evolución del lenguaje en cada disciplina, sea de las artes o de la literatura"; y, por último, líneas imaginarias precisadas como "generaciones literarias o artísticas"[1].

Si efectuamos una revisión panorámica de la bibliografía que, en términos generales, atienda a la narrativa de los setenta, encontraremos cómo el objeto de nuestro estudio, la Antagonía de Luis Goytisolo, irá recibiendo en manos de cada crítico, obra, reseña o proyecto editorial una serie de mediciones, orientaciones, "paralelos, meridianos (...) materializados a manera de rayas o puntitos seguidos"[2] que dejarán en nosotros, una vez cumplida esta tarea de revisión y control bibliográfico, una singularidad de valores que a pesar del no muy extenso

y profundo tratamiento que recibe este autor y, más en concreto su tetralogía, no se caracterizan precisamente por su homogeneidad o por la ausencia de contradicciones.

Si atendemos a la línea imaginaria de las <<generaciones>>, observaremos cómo el valor más reiterado será el de la adscripción de Luis Goytisolo a la generación del medio siglo, demarcación temporal que gozará de gran difusión y definitiva aceptación entre los círculos especializados en esta materia. Otras marcas de carácter temporal que han sido acogidas sin provocar polémicas de altura podrían ser: generación del 54, generación de 1950, sesentista, generación intermedia, generación del realismo histórico, y como apunta Santos Sanz Villanueva en el apartado que coordina en el proyecto editorial Historia y crítica de la literatura española, VIII[a], incluso se ha llegado a proponer fecha precisa para el nacimiento de esta <<generación del medio siglo>>, resaltando como períodos concitadores de la confluencia generacional los años 1954, 1955 y 1958. Sin entrar en mayores honduras deberíamos tener en cuenta una serie de precisiones, sin poner en cuestión la necesidad de ciertos criterios que faciliten la labor didáctica a la hora de efectuar divisiones internas en la historia literaria.

Para <u>saeculum</u> Corominas registra las acepciones de 'generación', 'duración de una generación', 'época' y 'siglo, centuria'[4]; al igual que en francés, Gaffiot señala los signficados de 'genération', 'âge' y 'espace de cent ans'. H. R. Jauss ha señalado que:

> La época ilustrada, como *<<siècle éclairé et poli>>*, está llena de orgullo por la altura de su moderna civilización y recaba para sí el título de *<<siècle humain>>*, *<<siècle philosophique>>*. Desde mediados de siglo se haya generalmente difundida en la literatura contemporáea la equiparación de *<<siècle des lumières>>* y *<<siècle philosophique>>* con *<<dix-huitième siècle>>*. este uso enfático de *<<siècle>>* como manifestación de la autoconciencia histórica de los ilustradores contribuyó a que la palabra, precisamente en esa época, [de mediados del siglo XVIII], adquiriese en francés el nuevo significado <<centenario>>. En tanto que, por un lado, el antiguo sentido cristiano de *<<siècle>>* como tiempo del mundo, en oposición al reino de Dios, aún seguía subsistiendo, pero poco a poco iba palideciendo, por otro lado, el significado de *<<siècle>> como <<tiempo de gobierno>>, nacido de la idea de la edad de la vida humana, fue ampliándose más y más hasta alcanzar el significado cronológico de <<centenario>>. Los límites de la extensión temporal de <<siècle>>* rebasaron el ámbito del <<siècle de Louis XIV>> y coincidieron finalmente con el comienzo y el fin del nuevo

> siglo, para el cual se afirmó una misión histórica propia frente al pasado <<*beau siècle*>>. Así, el esquema externo de división en <<centurias>>, ya empleado en la historia eclesiástica, se llenó con la nueva idea, formada en el <<*saeculum*>> de la Ilstración, de que, al igual que el presente siglo, también los otros siglos podían considerarse por su contenido como épocas distintas, y por consiguiente, formando cada uno de ellos una época. Pero sobre todo es característico del cambio que experimentó la autoconciencia histórica de los *modernos* ilustrados el hecho de que éstos comenzasen a considerar la propia época ante el foro de la historia futura[5].

Jauss parece invitarnos a reflexionar sobre un curioso hecho. Si consideramos textos críticos próximos a ese meridiano de los cincuenta o del cincuenta llama la atención su incidencia en valores ligados a lo que sería el concepto de *modernos* en tanto que término opositivo en la <<*Querelle des anciens et des modernes*>>. Por ejemplo, pensemos en José Corrales Egea, <u>La novela española actual</u> publicada en 1971, pero con una <<NOTA preliminar>> en la que se nos informa: "el origen de estas páginas remonta a unas conferecias dadas en la Universidad europea [sic] de Nancy en la primavera de

1963, con ocasión de un cursillo internacional sobre la novela europea desde 1945"[6]. A partir de la aparentemente sencilla disposición de su índice se podría realizar una lectura "literal" de la que, sin embargo, intentaremos apartarnos:

> I. El pasado inmediato.- Crisis y malogrado restablecimiento de la novela antes de 1936.- Orientaciones de género bajo el signo bélico.
> II. Entre 1942 y 1945.- Los primeros esfuerzos por restaurar el realismo desembocan en distintas variantes del tremendismo.- Del Pascual Duarte a Nada.
> III. En el umbral del medio siglo.- La experiencia inacabada de La Colmena.- El giro decisivo.
> IV. La irrupción juvenil del medio siglo.- la <<nueva oleada>> entra en escena.
> V. Inicios, desarrollo y auge de la <<nueva novela>>.
> VI. Primeros signos de sofoco: la bifurcación del género.
> VII. Al margen de la <<nueva oleada>>.- Novela tradicional y novelas independientes.
> VIII. En busca de nuevos rumbos.- El realismo <<dialéctico>> y psicológico de Luis Martín Santos.- Ultimas tardes con Teresa o la ocasión perdida de Juan Marsé.

Intuimos en este esquema una nueva representación de la <<*Querelle des Anciens et des Modernes*>>[7] que podría ser iluminada a partir de la

lectura de A. Bloom, cuando, a propósito de un emblema que ilustra dicha <<querelle>>, señala:

> alude a Jonathan Swift, que tradujo dimensiones del alma a dimensiones del cuerpo y así nos hizo palpables lo espiritual y sus varias esferas. LLevó a cabo nuestra interminable busca de una posición desde la cual sea posible juzgarnos a nosotros mismos y juzgar nuestro tiempo y nos mostró de qué manera los libros son las escaleras que tomamos prestadas para alcanzar dicha posición. Swift asimismo nos recordó la circunstancia de que allí donde hay gigantes hay también enanos, una circunstancia que no es tan triste como pudiera parecerlo puesto que percatarse de la existencia de gigantes nos da un objeto de admiración y emulación.[...] Swift nos enseña sobre todo que la esencia de la educación es la experiencia de la grandeza[8].

Otra panorámica es la que nos ofrece el índice de un estudio escrito en un año de incertidumbre que, ante la larga y dilatada agonía de Franco, hizo posible que esperanza y desaliento, acción y cansancio se alternaran en la cotidianeidad del instante en que se vivía la historia. Nos referimos a Novela y cultura española de posguerra, de Fernando Alvarez Palacios, escrita en 1974:

I. A propósito de novela, cultura y civilización occidental.
II. La literatura luminosa y nuestra ortodoxia moral.
III. Los premios literarios.
IV. Los novelistas que no tuvieron premio, algunos fronterizos y otros marginados.
V. Nacimiento y muerte del "realismo social".
VI. Los latinoamericanos.
VII. El exilio literario, una ruptura cultural.
VIII. Críticas literarias y diversas consideraciones acerca de la cultura.
IX. ¿Hacia dónde va la novela española?[9]

De la línea imaginaria de las generaciones que caracterizaba la obra de Corrales Egea hemos efectuado un "giro decisivo" hacia las líneas imaginarias de los *ismos*, incluso no estaríamos lejos de las líneas imaginarias como <<hipótesis>> a las que se refería Vázquez Montalbán. Con Álvarez Palacios entramos en un terreno en el que los "frutos" del quehacer literario, configurados bajo forma de "premios", relevan del papel protagonista tanto al escritor como a su obra[10]. Estos son nombrados única y exclusivamente, cuando el autor abarca en el mismo capítulo a marginados, fronterizos y "los que no tuvieron premio". El ismo presente en la obra, si debe

entenderse como caracterización de la evolución del gusto'', nos llevaría indefectiblemente a la observación fría del cumplimiento cerrado de un ciclo estético-biológico: nacimiento y muerte del realismo social. La titulación del capítulo IX y final expresaría, más que una pregunta de indagación topográfico-estilística a la espera de respuesta segura por el hecho de que se tenga la seguridad de que existen varias alternativas de camino, la expresión de una interrogación retórica cuya única seguridad está en lo ignoto.

La evolución de la novela posterior a 1975 va a definir una tendencia que podríamos caracterizar, sintonizando con la tan frecuentada estética de la recepción, a partir de A. García Galiano:

> el escritor, en su proceso de creación, tiene siempre presente a un lector ideal para el que, conscientemente o no, escribe; sea este lector real o no, sea un lector universal, imaginario, o un amigo de carne y hueso, sea el lector inteligente o el gran público, sea éste la posteridad o el presumible, y apetecido, premio literario. Si esto es así, como parece, nos atrevemos a sugerir entonces que el fenómeno de la creación literaria de los últimos tiempos - aceptando además que en muchas otras épocas también ha sido así pero

> en menor escala - está mediatizado, casi totalmente en poesía, en gran parte en narrativa, por un fenómeno tremendamente condicionante: no pocos textos literarios se ven "genéticamente" influidos por el hecho de que el escritor asuma al crítico como el lector ideal o potencial -uno de ellos al menos- de su creación'[2].

Muy posiblemente esta reflexión tenga cabida dentro del diagnóstico que Y. Lissorgues realiza sobre la novela española actual y aquellos factores que conforman su entorno:

> Ante el múltiple florecimiento novelesco actual, el crítico resulta algo desbrujulado y, renunciando a encontrar tendencias abarcadoras que no existen, puede acudir a la tradicional y superficial clasificación por géneros [...]. La imposibilidad de colocar la novela española actual en una perspectiva común es el resultado de la ruptura entre la literatura y cualquier complejo de ideas supra-literarias. Se han cortado los cordones, que hasta ahora considerábamos como umbilicales, entre el arte en general y las grandes ideas, los grandes relatos (o metarrelatos) que generaban las ideologías y sustentaron mentalidades y actitudes intelectuales durante todo el período del

devenir humano que se suele llamar Modernidad[13].

Ciertamente Y. Lissorgues puede dar una explicación de una situación como la que acaba de describir, propia de una década como la de los años ochenta en la que la "sociedad literaria" en España sufre o comienza a padecer un mal endémico de las sociedades tecnocráticas de capitalismo avanzado. Ya no hay líneas imaginarias de generaciones, sino de promociones. Una rápida consulta al diccionario, el de María Moliner por ejemplo, nos dará como acepción: "conjunto de las personas que han obtenido al mismo tiempo cierto título, grado o empleo". Lo que nos remite a configuraciones sociales en las que título interacciona con competencia, esfuerzo y recompensa; grado puede denotar burocracia, funcionariado y recompensa. Empleo nos lleva a una sociedad de libre mercado, de pleno empleo o, desde una perspectiva real en la que el capitalismo asume en sus postulados teóricos el imperativo de la inflación, y, por tanto la existencia de una cuota fija de desempleo. En una sociedad como la española claramente también puede connotar cierta referencia a triunfo.

Como expresa Georges Pérec, en su operación de abstracción discursiva sobre las clasificaciones y catalogaciones, <<enumeraciones caóticas>> a las que Spitzer dedicara valiosas observaciones[14], quizá nos encontremos hoy en día viviendo un <<vértigo taxonómico>>:

> En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias; la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión ;la segunda, dejarla abierta; entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración me parece, antes de todo pensamiento (y de toda clasificación), la marca misma de esta necesidad de nombrar y de reunir sin la cual el mundo (<u>la vida</u>) carecería de referencias para nosotros: hay dos cosas diferentes que sin embargo son un poco parecidas; podemos reunirlas en series dentro de las cuales será posible distinguirlas. Hay algo de exultante y de aterrador a la vez en la idea de que nada en el mundo sea tan único como para no poder entrar en una lista[15].

II. Obviamente está muy lejos de mi intención convertir la imagen del <<vértigo taxonómico>> en instrumento arrojadizo contra críticos y escritores,

ya que, como historiador de la literatura y en el ejercicio de la crítica literaria, comparto plenamente la posición de José Carlos Mainer al revisar la literatura en la nueva sociedad democrática:

> Se quisiera, por último, una crítica más constructiva, menos arbitraria, menos preocupada por la moda del día y más consciente de su dimensión pedagógica, menos improvisada y más profesional, aunque fuera a costa de la superficial brillantez que otorgan la agresividad y el esnobismo[16].

Por ello, si traigo a colación aquí, aunque no como presencias que se reiteran, sino como referentes cardinales, las lecturas de dos índices de contenido pertenecientes a historias de la novela española de posguerra, cada una voceadora de su tiempo crónico, los sesenta y la primera mitad de los setenta; si, junto a estas lecturas, he construido unas coordenadas imaginarias sobre las que ir conformando y dando entidad a la <<sociedad literaria>> de la España posfranquista, con escritores que acomodan su paso al de las respectivas <<promociones>>, escritores que tienen a su lector <<privilegiado>> entre las filas de los críticos y, preferentemente, entre firmes miembros de jurados en los que se adjudica el sustancioso y volátil premio de

cada año; con críticos <<desbrujulados>>, incapaces de restaurar el cordón umbilical con cualquier esfuerzo que suponga abstraer, profesar limpio una ideología, sustentar mentalidades y actitudes intelectuales íntegras; con un mercado editorial sujeto a todos los vectores que actúan de forma funcional y pertinente en cualquier bolsa de valores; con un mercado en el que el ejercicio permanente de transacciones exigirá una no menos permanente labor taxonómica, clasificatoria, catálogos de precio, de códigos de barras, de portadas según el color, tamaño, formato, <<vértigo taxonómico>> o <<enumeración caótica>> del que participarán tanto escritores (Pérec), como críticos (Mainer), como lectores en tanto que consumidores; y con editoriales siempre en expansión, desdibujando fronteras, autodisolviéndose para dar solidez a monopolios multinacionales. Si todo esto confluye aquí es para fijar aún más la posición de análisis que se ha propuesto al inicio de este apartado y, para someterlo a un control final, el que pueda realizar un pensador actual, como representante de una línea de pensamiento que se enraiza por igual en Lessing, Hegel, Comte, Nietzsche, Marx y Adorno. Me refiero a G. Vattimo y su planteamiento sobre la <<sociedad transparente>>:

La liberación de las muchas culturas y las muchas *<<Weltanschauungen>>*, hecha posible por los *mass media*, ha desmentido, al contrario, el ideal mismo de una sociedad transparente: ¿qué sentido tendría la libertad de información, o incluso la mera existencia de más de un canal de radio y televisión, en un mundo en el que la norma fuera la reproducción exacta de la realidad, la perfecta objetividad y la total identificación del mapa con el territorio? De hecho, la intensificación de las posibilidades de información sobre la realidad en sus más diversos aspectos vuelve cada vez menos concebible la idea misma de *una realidad*. Quizá se cumple en el mundo de los *mass media* una <<profecía>> de Nietzsche: el mundo verdadero, al final, se convierte en fábula. Si nos hacemos hoy una idea de la realidad, ésta en nuestra condición de existencia tardo-moderna, no puede ser entendida como el dato objetivo que esté por debajo, o más allá, de las imágenes que los *media nos proporcionan*. ¿Cómo y dónde podríamos acceder a una tal realidad <<en-sí>>? Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entecruzarse, del <<contaminarse>> (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación <<central>> alguna, distribuyen los *media*[17].

III. Una de las tendencias más perturbadoras en la cultura de nuestro tiempo, como señala Julián Marías, es el actualismo:

> Mi experiencia, que es ya larga, me muestra que los cambios culturales son por lo general lentos, y bastante independientes de los políticos, salvo en los casos extremos en que éstos aplastan brutalmente la posibilidad de la cultura. Podríamos decir que los cambios culturales rápidos y dependientes de la vida pública son siempre negativos; los otros, los fecundos y creadores, pueden tardar en llegar y no es seguro que tengan demasiada conexión con las condiciones exteriores. (...). El presente tiene un espesor que se remonta a más atrás, y que varía según las épocas y los países. Su importancia es extraordinaria, y casi siempre se pasa por alto: si ese espesor es considerable, la primera consecuencia es que la realidad cultural es muy rica; la segunda, que es mayor la continuidad, de la cual depende en gran medida el grado de civilización de un país y la probabilidad de la creación[18].

La trayectoria narrativa de Luis Goytisolo es un ejemplo palpable de la conciencia de ese espesor del presente que describe Julián Marías,

yendo por delante de la tendencia general de la crítica que en todo momento ha ido ligándose al actualismo. A lo largo de su obra podemos observar el proceso de cambio que por esos años está teniendo lugar, como manifestación de cambio rápido y conectado con circunstancias exteriores, pero desde una perspectiva en la que el autor siempre dejará clara su conciencia de la complejidad de la realidad cultural, y, sobre todo, de esa continuidad a la que se refiere igualmente Julián Marías.

La primera obra de Luis Goytisolo, Las Afueras, aparece en 1958, en "Biblioteca Breve"19, obteniendo el primer "Premio" de la colección e inaugurando con ello los, con el tiempo famosos, "Premios Biblioteca Breve", una de cuyas bases define claramente la literatura defendida por el editor Carlos Barral y su equipo en estos años. De forma expresa se señalaba:

> el tema será libre, pero el jurado tomará primordialmente en consideración aquellas obras que por su contenido, técnica y estilo respondan mejor a la exigencia de la literatura de nuestro tiempo[20].

Al incluir en las bases de los

premios literarios un concepto como nuestro tiempo, la ambigüedad semántica salta a la vista. Si bien, por una parte, se trata de una afirmación radical de actualidad, por otra, al darle este carácter de categoría absoluta, de esencia, a algo tan efímero y circunstancial como puede ser un premio literario, se corre el riesgo de abstraerlo del discurso histórico, Único baremo que lo legitima en un régimen de economía de mercado sometido a las fluctuaciones de la moda.

Las primeras reseñas de Las Afueras aparecen en Insula, La Estafeta Literaria, Indice de Artes y Letras y Revista de Barcelona. Publicaciones periódicas de ámbito especializado que, aunque no respondan a ese proyecto de innovación de la <<colección>> en la que había aparecido la novela, juegan un importante papel en la divulgación de la llamada novela social, pues sus secciones dedicadas a la información literaria adquieren, especialmente con el paso del tiempo, gran interés para conocer cómo se fue conformando la vida literaria del momento. El encargado de reseñar la novela en Insula fue José Luis Cano, secretario de la revista, y responsable, en estos momentos, de la sección "Los Libros del Mes". El crítico caracteriza a la obra por su novedad, subrayando su expreso propósito de

renovación técnica, así como su explícito deseo de apartarse de las técnicas tradicionales[21].

En La Estafeta Literaria, aunque representa en estos momentos la postura oficialista por excelencia, al ser su función básica la divulgación erudita, las páginas bibliográficas dedicadas a crítica literaria desempeñan un papel relevante en la difusión de todo tipo de tendencias literarias. No es casual, con todo, que el crítico encargado del comentario de la obra de Luis Goytisolo, José Julio Perlado, no haga ninguna referencia a los presupuestos del social-realismo, limitándose a describir los acontecimientos de la novela y a subrayar la influencia de Faulkner y la técnica de la novela americana[22]. A su vez, el periodista Juan Fernández Figueroa, muestra de la precariedad del periodismo literario de los cincuenta, en Indice de Artes y Letras entrevista al escritor, enfatizando la significación de la "novedad" de su obra. Creemos interesante, dadas las diversas lecturas a que puede dar lugar, reproducir la entrevista:

> F.F. "Su novela encierra, en cuanto al modo de estar pensada y escrita, algunas *particularidades* - nos suena mal la palabra "novedad".
> L.G. "Realmente me parece más correcto, en el

caso de Las Afueras, hablar de <<particularidades>> que de <<novedad>>. Novedad lo es para mí, por ejemplo, el Ulisses, de Joyce, o, en categoría mucho menor, la obra de Robbe-Grillet. Novelas que pueden interesar, pero difícilmente gustar; que ni por un momento pueden ser clasificadas, situadas dentro de tal o cual línea. El caso de Las Afueras es, creo yo, distinto. Se podrá decir de ella que, según la concepción de novela más en boga hoy día, no tiene propiamente tal carácter. Y esto es cierto. Pero también es cierto que dicha concepción no se impuso hasa hace relativamente poco tiempo, y que, por tanto, no hay motivo para otorgarle un valor absoluto, atemporal. Se formó a últimos del siglo XIX, y a ella escapan, pongamos por caso, Don Quijote o La Cartuja de Parma , obras en las que a casi cada capítulo corresponde una aventura, un argumento. Ejemplo más reciente lo tenemos en Tortilla Flat de Steinbeck. A partir del último tercio del siglo XIX, en cambio, la novela experimenta una fuerte transformación estructural. Se cierra, se cohesiona, desarrollándose al ritmo de una trama cuidadosamente construída. Pero ya entre los pioneros de esta nueva concepción encontramos el arranque de una línea novelística que, implícitamente, representa su negación y tiende a destruirla . Me refiero a Tolstoi y a Balzac, a obras como Los Buddenbroock, En busca del tiempo perdido, La condición humana o <<la trilogía U.S.A.>>, de Dos Passos".

F.F. "¿Cuando tengas cumplidos otros veinte

años, ¿verás España como ahora?"

L.G. "[...]me parece obvio que la veré diferente, puesto que será diferente. Por lo que respecta a la calidad de su vida intelectual, tanmbién me parece obvio que todo dependerá de que hayamos conseguido o no mantener nuestra obra al nivel requerido por el tiempo en que vivimos"[23].

La problemática del arte por el arte o el arte social, tema, como sabemos, polémico en estos momentos, es abordado por José Luis Cano en una entrevista con el escritor, en las páginas de Insula. La respuesta de Goytisolo es rotunda: "Del arte por el arte me parece que ni vale la pena hablar. En cuanto al término 'arte social', la verdad es que no lo entiendo; el arte es siempre social. Me adscribo simplemente al realismo"[24].

Las primeras reseñas comprometidas aparecen naturalmente en Acento Cultural, Cuadernos de Arte y Pensamiento y Praxis, revistas que representaban la crítica literaria de los cincuenta inspirada en el pensamiento teórico marxista, definido años después por ellos mismos como "un marxismo de tradición oral, clandestinamente aprendido y divulgado". El autor de la reseña, José María Castellet, era, como se sabe, el crítico más

influyente del momento y el colaborador más estrecho de Barral en la difusión de esta literatura social-realista, participando activamente en la promoción de sus creadores y en la justificación crítica de su narrativa. De hecho, en su análisis de Las Afueras, en un artículo significativamente titulado "Técnica narrativa, tiempo histórico, novela colectiva"[25], defiende que la validez de las diversas técnicas narrativas viene dada, especialmente, por su adecuación a la realidad, y que sin esa dependencia, la técnica es puro formalismo. Considera, a su vez, este formalismo como un esquema previo a la creación literaria, definiéndolo textualmente como "pirueta vacua" o "acrobacia gratuita".

Frente a la lectura apasionada que provoca esta primera obra de Luis Goytisolo, tanto en la crítica oficialista, como en la crítica de los medios opuestos al régimen, extraña a primera vista el silencio ante su segunda obra, Las Mismas Palabras[26], publicada también por Seix-Barral en 1962 y de la que sólo disponemos de las reseñas de Rafael Bosch y A. Prats[27].

La explicación de esta precaria repercusión está relacionada con la fecha de su aparición, pues es el momento en el que comienza el

replanteamiento de la crítica social-realista, acaecido- significativamente- entre sus mismos representantes, que comienzan a defender la consideración formal de la obra literaria, aunque siempre sin olvidar su carácter social. Los primeros síntomas del cambio los podemos rastrear a través de las posturas teóricas de su crítico más representativo, José María Castellet, quien a principios de 1963 publica en Cuadernos Americanos un artículo sobre la <<novela social>> con el título "*Veinte años de novela española (1942-1962)*"[28], considerando el movimiento en términos positivos y esperanzadores de cara al futuro, lo que contrasta vivamente con las declaraciones del mismo crítico a una encuesta sobre la situación de la novela española, aparecida en Insula[29] al finalizar ese mismo año. Castellet, tras acusar a los jóvenes novelistas de un exagerado optimismo que acabará por conducirles a la inexorable "deflación", afirma que la novelística española tiene un tono relativamente gris, tiende hacia un naturalismo inconfesable y no alcanza el carácter de <<modernidad>> que pudiera conferirle una cierta originalidad dentro de la novelística mundial. Apunta, además, como factor determinante para el desarrollo de una nueva narrativa, la voluntad de superación de los jóvenes novelistas, a través, no sólo de una mejor comprensión de los fenómenos

literarios propios de su tiempo, sino también de la función de la literatura dentro del contexto cultural español.

Alrededor de esos mismos años , va a aparecer un artículo de José Angel Valente: "*Tendencia y estilo*", donde se hace referencia a todo ese paradigma literario del social realismo dominante. Su crítica - si bien más ceñida al ámbito de la poética, se extiende a la novela con idéntica o mayor fuerza - denuncia cómo dicha tendencia ha venido a dar de bruces y masivamente en un realismo de superficie: esa retórica propia del existencialismo y su idea del compromiso, esa voluntad realista de la joven novela española, a donde únicamente ha conducido es a la irrealidad de lo que él llama "formalismo temático"[30]. Irrealidad literaria que está pidiendo, según él, la formulación de un nuevo discurso crítico, más libre y orientador, capaz de desenmascarar en el panorama literario reciente "la sobreabundancia anómala de la tendencia en perjuicio grave del estilo". La última hornada de escritores realistas parecen -escribe- "más preocupados por vocear ciertos temas que por descubrir la realidad de que esos mismos temas puedan ser un enunciado ideológico":

> El estilo no es más que la capacidad del

> medio verbal para producirse en cada momento en función de un determinado contenido de realidad y para no existir en la obra más que en función de ese contenido. El estilo, así considerado, puede ser víctima de dos elementos apriorísticos: de un a priori estético y de un a priori ideológico. Ambos liquidan de raíz toda posibilidad de que la obra artística se produzca. El a priori estético hace prevalecer la autonomía del medio verbal: el estilo desaparece entonces y se convierte en manera. El a priori ideológico hace prevalecer la autonomía del tema: el estilo desapareece asímismo y se convierte en esquematismo demostrativo. Se trata de dos mecanismos de abstracción que en último término, aunque por distintas vías, coinciden en escamotear el posible contenido de realidad de la obra literaria. Y justamente en la capacidad de alojar ese contenido y de producirse única y exclusivamente en función de él - y no en virtud de supuestas categorías estéticas o en razón de la oportunidad o incluso necesidad de ciertos temas - reside la virtud del estilo[31].

La novela de esta tendencia había supuesto un modo literario de oposición al franquism, o y esta intencionalidad de denuncia de unas condiciones de vida, le confiere un carácter meramente gestual que merma valor artístico a su discurso literario. Pero

esto no era ajeno a los propios escritores: de ahí silencios tan significativos como el de Rafaél Sánchez Ferlosio o el del propio Luis Goytisolo, que, después del éxito obtenido con su primera novela, desaparece de la escena literaria española para no regresar hasta mediados de los años setenta con la primera entrega de su Antagonía. En medio, aparece Las mismas palabras, pero su publicación responde más a la situación personal por la que atravesaba el autor - por estos años acababa de salir de la cárcel - que a razones estrictamente literarias. De hecho, como él mismo reconoce:

> En 1962 ya estaba trabajando en Antagonía. Estaba terminando Las mismas palabras , pero ya pensaba en el gran proyecto de Antagonía. Las mismas palabras es la única obra que he acabado a disgusto, quizá por eso le tengo una especie de antipatía[32].

La primera entrega de la tetralogía, Recuento, aparece en México y, dos años más tarde, en 1975 en España. Los otros volúmenes de la serie verán la luz en años sucesivos: Los verdes de mayo hasta el mar (1976), La cólera de Aquiles (1979) y Teoría del conocimiento (1981).

Gimferrer realizará la primera lectura de Recuento, antes de que la obra apareciese en España, en un ensayo titulado "Círculos y metamorfosis" publicado en Plural, revista mexicana dirigida por Octavio Paz. Las tesis defendidas en este texto van a ser la base de la mayoría de los estudios posteriores de la obra. Para Gimferrer "el eje narrativo central" de la novela es "redescubrir la identidad de cada ser y de cada instante[...] indagar en su esencia mediante la escritura". Pero señalado esto, Gimferrer considera como tarea del crítico literario "el examen de los recursos y procedimientos empleados por el autor para estructurar su novela"[39]. Con ello comienza una lectura formalista de la obra de Luis Goytisolo, cuyas claves y metodología estan en la misma obra como creación.

La influencia de la teoría formal en la crítica de estos años repercute en las interpretacion de Recuento, pero, digamos que, los nuevos planteamientos literarios, antes que en la crítica, habían influido en la propia obra del escritor. La relación entre crítica y creación, escritura y lectura, se hacían en estos momentos harto evidente, pues, de forma innovadora, se produce en esta obra, y así es reconocido unánimemente, de tal forma que Gimferrer define el texto como "la sucesión

y posterior intercomunicación y permuta, de grandes bloques estilísticos diferenciados", escritura que tiene como contrapartida "la exigencia ineludible de que el lector se halle en disposición de reconocer el tránsito de un área de estilo a otra, y el sentido de sus relaciones: un arte del tiempo y de la estructura"[34].

Tras la aparición de la novela en España, las lecturas se multiplican, aunque básicamente todas insisten en su renovación formal. José Angel Valente publica en Insula en 1975 un artículo, titulado "Tres fragmentos de una lectura", defendiendo una concepción formal de la obra, en la que era evidente la influencia de la superación de la dicotomía fondo/forma. Para Valente, la clave de la novela era "la forma". Concepción que a su vez definía con estas palabras: "la forma, es decir, lo que el libro es: libro, novela, texto concluso y a un tiempo en formación que reingresa una y otra vez en sí mismo para engendrar otro texto posible[35]".

Esta definición formal de la obra se repite en todas las críticas del momento; José Ortega, en 1976, aduce en Cuadernos Hispanoamericanos con su artículo "Asedio a Recuento de Luis Goytisolo"[36] que la forma innovadora de la obra nace de la

necesidad de formular el conflicto personal e histórico del protagonista, pues éste descubrirá finalmente su identidad en la literatura: el arte como salvación que organiza y da sentido a su confusión. La literatura para Goytisolo ha dejado de ser un simple reflejo de una crisis ideológica para convertirse en una realidad literaria, autónoma, donde la forma se hace contenido. Con un planteamiento menos sólido, pero incidiendo en el tema, aparece en La Estafeta Literaria el artículo "Luis Goytisolo: el gran tono narrativo de Recuento" de Florencio Martínez Ruiz[37], que concluye su lectura definiendo al novelista catalán como uno de nuestros primeros estructuralistas.

Los intentos de un análisis sociológico de Recuento pasan inevitablemente por el reconocimiento de su compleja estructura, como ocurre en el análisis de Francisco Caudet en las páginas de Papeles de Son Armadans en 1978[38], que, inspirándose en la teoría de Goldmann y Lukács, subraya que la significación de la obra estriba en entablar una dialéctica con estas estructuras, estando la forma novelesca en relación con ellas.

En Camp de l'Arpa aparece en 1976 un artículo de Alfred Sargatal, con un expresivo título, "El tiempo de la escritura: el Recuento de Luis

Goytisolo"[39], que recoge las tesis formales defendidas especialmente por Gimferrer y Valente y concluye definiendo la obra como "pluralidad de lecturas, repleta de significaciones y referencias [...]. Crítica del lenguaje represor de las ideologías y exaltación del lenguaje de la imaginación en libertad [...]. Recuento es la culminación y fin de una determinada teoría y práctica de la novela e inicio y advenimiento de la escritura del futuro"[40].

De acuerdo con esta teoría, el lenguaje pasa a situarse como el protagonista auténtico de la materia narrativa. Cabría entender este planteamiento en un sentido análogo al desarrollado por la elaboración teórica del Círculo de Viena:

> El lenguaje no tiene simplemente la función de la comunicación, no se limita a servir a la comprensión intersubjetiva, sino que es ya indispensable de un modo puramente solipsista como medio de representación. Sin el lenguaje no podría desarrollarse y dominarse la pluralidad de los conceptos y de los contenidos enunciativos. El lenguaje constituye por así decirlo el cuerpo del conocimiento. Sólo con su ayuda puede elaborarse éste"[41].

La posición central del lenguaje y el hecho de que esta experimentación no represente en ningún momento una posición singular de Luis Goytisolo, sino que vaya ligada al espesor del presente, queda planteado por D. Herzberger:

> "Antagonía eschews the immediate literary convention that engenders it and embodies certain innovatives precepts and experimental modes of writing fiction. This is done in a conscious and deliberate way as the tetralogy become a complex rendering of metafiction, a meditation on the literary process from the creative use of language to the giving of meaning by the implied reader. Antagonía has rightfully been construed as a bold piece of writing within the context of postwar Spanish narrative. It must be remembered, however, that it was not born into the literary world as a uniquely fashioned orphan; on the contrary it adheres to a literary tradition deeply rooted..."[42]

Y queda testimoniado por Jaime Gil de Biedma:

> "Allá por los años de 1956 a 1959, cuando el régimen parecía haber entrado en una fase de disolución final, los más avisados entre los jóvenes escritores solíamos decir medio en broma que el día en que Franco desapareciese se nos plantearía un grave problema. Franco

no ha desaparecido pero el problema se nos ha planteado, y de una manera distinta de la que entonces podíamos imaginar. Porque lo que está en trance de desaparecer son las condiciones que nos permitieron identificar la opresión, el sentimiento de futilidad y el solitario desamparo en que vivimos la mayoría de los escritores españoles con la opresión, la penuria y la desamparada incertidumbre en que vivía la gran masa de nuestros compatriotas. Cada vez resulta más difícil contemplar en la propia frustración un símbolo de la frustración del país. Abandonados a nosotros, los escritores nos encontramos habitando una sociedad en la que coexisten los inconvenientes del periodo anterior y los que trae consigo el crecimiento industrial y económico, sin que asomen todavía por ninguna parte los alicientes que éste suele ofrecer en las sociedades capitalistas plenamente desarrolladas, entre los cuales el primero es la libertad de expresión. [...] En tales circunstancias, el panorama literario español resulta forzosa- mente mortecino. El desdén de la realidad y una embarazosa convicción de estar defen-diendo la buena causa mantienen todavía a una parte de los escritores en las posiciones de hace unos años. Sus poemas, novelas y ensayos adolecen de lo que un buen poeta, José Ángel Valente, llama formalismo temático, y no son otra cosa que gestos rituales, exorcismos encaminados a expulsar los demonios, cada vez más insistentes, que atormentan su buena conciencia de escritores *engagés*. Otros están demasiado atareados en

asimilar, y en padecer, la nueva situación, para poder escribir, o para que lo que escriben no resulte, en el fondo y en la forma, incompleto y ambiguo. Pero no sería extraño que dentro de muy poco se desencadenase una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado, bajo diversas etiquetas y con varios matices, durante los últimos quince años"[43] .

El milagro económico de los años sesenta no encuentra como correlato obligado un milagro político que tendría que esperar todavía hasta bien entrada la década siguiente. Pero en cualquier caso, sí trajo consigo la desaparición de la literatura social. La novela de esta tendencia había supuesto un modo literario de oposición al franquismo, y esa intencionalidad de denuncia de unas condiciones de vida le confiere, como ya hemos apuntado, un carácter meramente gestual que merma valor artístico a su discurso literario. No obstante, es a algunos de estos escritores a quienes corresponde el mérito histórico objetivo de haber acabado con aquella retórica de circunstancias. La recepción de una literatura, en palabras del propio Goytisolo "digna de los tiempos qu corrían", a través de C. Barral (Seix Barral), J. Herralde (Anagrama), E. Tusquets (Lumen) y

B. de Moura (Tusquets) provoca el desplazamiento progresivo del interés novelesco hacia los aspectos "formales" de la obra: la libertad se busca ahora en el propio texto, haciendo de él el punto de encuentro de una más amplia realidad. No ya como tema, sino como pretexto para que el lenguaje sea y se multiplique. El talante cosmopolita de estos escritores se encuentra en la base misma de esta nueva alternativa de discurso. No se trata tanto de que ahora se busquen unos nuevos modelos de lectura, sino de una manera distinta de leer. Y en esta nueva lectura universalista el lenguaje deja de ser percibido como mera transparencia: no dice simplemente el mundo, lo hace; se dice y dice el mundo que hace.

NOTAS:

1) M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, "La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo", AA. VV., La rénovation du roman spagnol depuis 1975, Y. LISSORGUES, coord., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 13-25, (p. 13). En adelante, RREsp.

2) Ibid..

3) S. SANZ VILLANUEVA, "La generación del medio siglo" en J. M. MARTÍNEZ CACHERO, S. SANZ VILLANUEVA y D. YNDURÁIN, "La novela", D. YNDURÁIN, coord., Época contemporánea: 1939-1980, F. RICO coord., Historia y crítica de la literatura española, VIII, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 318-361 para el apartado "La novela" y 331-339 para "La generación del medio siglo" (seguimos las páginas 332 ss.)

4) J. COROMINAS, con la colaboración de J. A. PASCUAL, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, I-VI, Madrid, Gredos, 1980-1991

5) H.R. JAUSS, "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad", La literatura como provocción, Barcelona, Península-Ediciones de Bolsillo, 1976', pp. 11-81, (p. 42-43).

6) J. CORRALES EGEA, La novela española actual (Ensayo de ordenación), Madrid, Cuadernos para el Diálogo-Edicusa, 1971, p. 7

7)Remito a la esclarecedora exposición de P. HAZARD, "La psicología de la inquietud, la estética del sentimiento, la metafísica de la sustancia y la ciencia nueva", La crisis de la conciencia europoea (1680-1715), versión esp. J. MARIAS, Madrid, Alianza, 1988, pp. 334-345. También, R. ASSUNTO, "Acerca de la austeridad de la <<belleza>> Kantiana. (Belleza sin gracia)", Naturaleza y razón en la estética del setecientos, Madrid, Visor, 1989, pp. 73-115.

8) A. BLOOM, Gigantes y enanos. Interpretaciones sobre la historia sociopolítica de Occidente, Buenos Aires, Gedisa, 1991, p. 11.

9) F. ALVAREZ PALACIOS, Novela y cultura española de postguerra, Madrid, Cuadernos para el diálogo-Edicusa, 1975, p. 371.

10) Cfr., J.L. ABELLAN, La industria cultural en España, Madrid, Cuadernos para el diálogo-Edicusa, 1975, estudio en el que se propone el autor "insistir en la consideración estructural según la cual la cUltura de un país es un producto del mismo, y si ese país es una sociedad moderna, un producto industrial". En ello se insiste específicamente en la primera parte del volumen, extendiéndose "en la situación y los problemas de esa producción industrial de la cultura; editoriales, publicaciones, colegios, universidades, política gubernativa sobre medios informativos, etc." (p. 7).

11) Recordamos aquí a G. DELLA VOLPE, Crítica del gusto, Barcelona, Seix Barral, 1966: "No hay duda de que así surge una masa de problemas (desde el problema de los modos de la verdad poética o artística, verdad que, por ejemplo, no puede excluir el anacronismo hasta el problema del sentido exacto de expresiones como <<poesía decadente>>, etc.); pero no parece que podamos sustraernos a esos problemas declarándolos pseudo-problemas o sofisticaciones de

filósofos contemplativos". M. Vázquez Montalbán, "Tres notas sobre literatura y dogma", Literatura española a treinta años del siglo XXI, número extraordinario de Cuadernos para el Diálogo, XXIII (diciembre 1970), pp. 5-8, precisará la importancia del planteamiento estructural de G. Della Volpe y su contribución a la superación del escollo metodológico a que había llegado la crítica literaria española: "Por una parte la corriente neoestilística proponía una codificación objetiva de los recursos lingüísticos implicados en el análisis. Por otra parte la corriente ideológica (monopolizada por el marxismo, puesto que los críticos de derechas aún no habían superado el positivismo o el impresionismo más subjetivo) pasaba toda obra literaria por el rasero de su rentabilidad histórica más inmediata, es decir por su contribución a la lucha de clases, aquí y ahora. La primera tendencia invalidaba una última comprensión del hecho literario en relación con el contexto histórico. Era, en el fondo, una variante perfeccionada del análisis positivista radicalmente adialéctico. La segunda tendencia hacía inexplicable buena parte del hecho literario históricamente considerado y conducía a un maniqueismo literario ideologizado, insuficiente para la comprensión del gusto. Esta segunda tendencia sólo tenía garantías de supervivencia previa legislación o

imposición por decreto. Su fracaso era evidente cuando desde un planteamiento teórico intentaba aplicarse a análisis concretos. Las construcciones teóricas de Lukács resisten hasta que Lukács se decide a evidenciarlas mediante el análisis concreto; entonces liquida a Faulkner a golpe de ideología o falsea toda una historia de la literatura (la alemana) prescindiendo de aquellos autores que no encajan en su esquema teórico previo" (p. 19).

12) A. GARCÍA GALIANO, "El ¿pernicioso? influjo de la crítica", La Literatura Española Actual, número monográfico de Cuenta y Razón, 48-49 (julio-agosto 1989), pp. 103-107), (p. 103). En adelante, LEA. CyR.

13) Y. LISSORGUES, "Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975", RREsp, pp. 27-37, (p.. 28).

14) L. SPITZER, "La enumeración caótica en la poesía moderna" (1942), Lingüística e Historia Literaria, Madrid, Gredos, 1972² (2ª reimpr.), pp. 247-291, traza unas conclusiones que difícilmente podré dejar de tener en cuenta a lo largo de mi

exposición: "Considerada la enumeración caótica en el conjunto de sus manifestaciones modernas, se nos aparece como consecuencia y extremamiento de esa mezcla estilística que Auerbach ha estudiado particularmente en la novela del siglo XIX. En Stendhal, en Balzac, en Flaubert, en tantos otros, se borran las fronteras entre las clases sociales y se reconoce lo que hay de trágico en la existencia cotidiana del hombre en un ambiente <<medio>>, entre cosas <<medias>> (...). Un paso más y la democracia humana se verá rodeada por la democracia de las cosas. Las cosas se saldrán de su quicio, que parecía fijado de una vez por todas. En ese mundo que Dios creó, según el relato del Génesis, con orden perfecto y con la precisión lógica de un espíritu enciclopédico y metódico, las cosas llegan a hacerse autónomas y empiezan a arremolinarse en torno al hombre, mezclándose con las criaturas, con el hombre mismo, con sus herramientas, sus ideas, sentimientos, y hasta con sus palabras: el torbellino de palabras, de *slogans*, de frases hechas, se añadirá en las novelas de Joyce o Döblin a los torbellinos de cosas que revolotean alrededor del hombre moderno, y puede hacerse más <<real>>, más obsesivo que la realidad misma de las cosas". (pp. 288-289).

15) Georges PÉREC, "Las inefables alegrías de la enumeración", Pensar / Clasificar, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 119.

16) J. C. MAINER, "Literatura y público. La literatura en la nueva sociedad democrática, LEA.CyR, p. 42. No excluiré aquí un ejercicio de <<vértigo taxonómico>> que ejecutó sobre "la oferta de un kiosko de nuestros días" el profesor J.C. MAINER, "El parto de los montes o de la escasa función de la razón en nuestros días", Diez años de cultura. 1975-1985, número monográfico de Las Nuevas Letras, 3/4 (invierno 1985), pp. 2-9: la oferta de la semana "en que escribo (finales de febrero de 1985) permite ver en grata promiscuidad y bajo un sol tibio una oferta discográfica que incluye dos sinfonías de Beethoven y, refutando a Adorno y a Ortega, sendas creaciones de Arnold Schonberg y Anton Webern. En el apartado de libros de pensamiento, podemos elegir entre las tapas rojas que celan la Obra abierta de Umberto Eco y las azules de La ética protestante y el nacimiento del capitalismo de Max Weber, si no optamos por las marfileñas que guardan una novela de Rosa Chacel. Al lado y en grato desorden, hay fascículos sobre los secretos de los ordenadores manuales, una nueva guía de restaurantes y un curso de inglés. !Qué

nueva y apasionante novela-informe podría volver a escribir el difunto Georges Pérec si hubiera esperado a pergeñar la galería del consumo cultural de los hijos de los protagonistas de Les choses, ahora que tendrían veintipocos años los herederos de aquellos héroes de 1968! Parece inevitable ver algo así como la domesticación de la cultura en esta implícita refutación de la minoría. Y puede que incluso haya algo de barbarie -de pecado contra los ritmos de la historia- en la superposición mecánica de títulos, así alzados a un limbo intemporal y acrítico que preside el letrero que fija su precio en 195 pesetas por volumen (dos y un boleto para la rifa en automóvil, cuando la colección hace su oferta de lanzamiento)... Pero Marx -baluarte de la historia- ha venido, dicen, a morir con duelo de fascículos y vulgarización Kioskera" (p. 9). En adelante, DACult.

17) G. VATTIMO, La sociedad transparente, Con un prefacio del autor a la edición española, introducción T. OÑATE, Barcelona, Paidós/I.C.E-U.A.B., 1990, pp. 80-81.

18) J. MARÍAS, "El espesor del presente literario", LEA.CyR, pp. 7-8.

19) Barcelona, Seix Barral, 1978, 1979[6].

20) J.L. CANO, Insula, 146 (1959), p. 4.

21) Ibid..

22) J. J. PERLADO, La Estafeta Literaria, 159 (1958), p. 7.

23) J. FERNÁNDEZ FIGUEROA, Índice de las Artes y las Letras, 121 (1959), pp. 4-5.

24) J. L. CANO, loc. cit., p. 4.

25) J. M. CASTELLET, Acento Cultural, 4 (1959), pp. 5-8.

26) Otra suerte quizás hubiese corrido la novela de haber sido presentada al "Prix Formentor" como era intención del autor. Las razones para no hacerlo fueron estrictamente comerciales, ya que, de ser premiada hubiese sido Gallimard la encargada de su publicación en Francia, lo que no era

visto con buenos ojos por los editores franceses de nuestro autor: Seuil.

27) R. BOSCH, Revista Hispánica Moderna, XXX (1964), pp. 142-143; A. PRAT Realidad, 3 (1964), pp. 123-126; Hispania, XLVIII (1965), pp. 616-617.

28) J.M. CASTELLET, Cuadernos Americanos, CXXVI (1963).

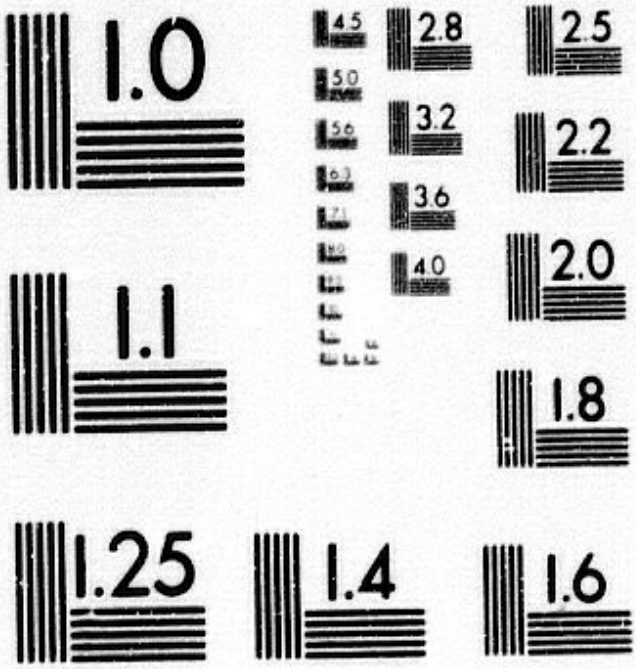
29) Cfr. Insula, 205 (1963), p. 3.

30) J. Á. VALENTE, "Tendencia y estilo", en Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 14.

31) Ibid., p. 14.

32) F. VALLS, "Sobre la trayectoria narrativa de Luis Goytisolo: una conversación", en Las nuevas letras, 6 (invierno de 1987), p. 86.

33) P. GIMFERRER, Plural, 36 (1974), pp. 80-83.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

visto con buenos ojos por los editores franceses de nuestro autor: Seuil.

27) R. BOSCH, Revista Hispánica Moderna, XXX (1964), pp. 142-143; A. PRAT Realidad, 3 (1964), pp. 123-126; Hispania, XLVIII (1965), pp. 616-617.

28) J.M. CASTELLET, Cuadernos Americanos, CXXVI (1963).

29) Cfr. Insula, 205 (1963), p. 3.

30) J. Á. VALENTE, "Tendencia y estilo", en Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 14.

31) Ibid., p. 14.

32) F. VALLS, "Sobre la trayectoria narrativa de Luis Goytisolo: una conversación", en Las nuevas letras, 6 (invierno de 1987), p. 86.

33) P. GIMFERRER, Plural, 36 (1974), pp. 80-83.

34) Ibid., p. 84.

35) J. Á. VALENTE, Insula, 341 (1975), pp. 1 y 13.

36) Cuadernos HispanoAmericanos, 313 (1976), pp. 208-216.

37) Estafeta Literaria, 600 (1976), pp. 2626-2627.

38. Papeles de Son Armadans, 88 (1978), pp. 225-233.

39) Camp de l' Arpa, 31-32 (mayo 1976), pp. 51-54.

40) Ibid., p. 54.

41) V. KRAFT, El círculo de Viena, Madrid, Taurus, 1966, pp. 38-39.

42) D. K. HERZBERGER y C. RODRÍGUEZ MARGENOT, "Luis Goytisolo' s Amtagonía: A Portrait of the Artist as a Young Man", Revista canadiense de estudios hispánicos, XIII (1988), pp. 79-92, (p. 79).

43) J. GIL DE BIEDMA, "Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)", El pie de la letra, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 204-206.

CAPÍTULO III: ESTRUCTURA DE *ANTAGONÍA*.

A lo largo de su tetralogía Luis Goytisolo pone en funcionamiento un mecanismo mediante el cual lo imaginario (inevitable transfiguración de lo real) se complica por el movimiento del texto que, al ir construyéndose, impone sus propias leyes a la escritura. Movimiento, pues, subjetivo y objetivo al mismo tiempo que dará como resultado la autonomía del texto; esto es, la sensación de que éste no depende tanto del autor, como de su propia energía. De esta manera, deja seguir al texto unas líneas de fuerza surgidas de una forma específica de organizar los materiales, a un tiempo libres y minuciosamente controlados, en virtud de una estructura establecida para dar precisamente esa sensación de libertad[1]. Esta es sin duda la causa de que en Antagonía sea tan importante la imagen del arquitecto aludida reiteradamente en sus páginas. Como en el proyecto de éste, la tetralogía obedece a unos trazos perfilados con anterioridad a su construcción. Esta será una de las peculiaridades que la definen: esa unidad antes estructural que argumental que está en la base de su gestación[2]. El mismo autor se manifiesa en este sentido:

> Antagonía no brotó de una idea. Una idea es como un punto. Pero para trazar una línea necesitamos dos puntos. Añadamos un tercer punto y tendremos el espacio. Pues bien: Antagonía nació a partir de esos cuatro puntos, como un todo articulado ya en las diversas partes que la configuran. Y tras pocos días de intensa concentración. Me atrevería incluso a decir que sus líneas maestras cristalizaron en cuestión de pocas horas algún día de mayo de 1960[3] .

Algún día de mayo y en un escenario real y concreto: la cárcel de Carabanchel. Desde allí, desde la celda de castigo a donde lo habían conducido su militancia política y la intransigencia de la dictadura, Luis Goytisolo, acompañado por el mundo cerrado y concéntrico de su imaginación, perfila lo que va a ser para él el laberinto de la creación o la creación como laberinto: la relación dialéctica entre él mismo y el mundo. Y en pocas horas. Instantes, dice él:

> Hay instantes en la vida del hombre que, por su fuerza metafórica, vienen a ser resumen o compendio de todas sus percepciones conscientes e inconscientes, la concentración una dentro de otra, de toda experiencia implícita, instante y duración, un tiempo muy

> superior, en su elasticidad y amplitud, al tiempo cronológico. Y fijar ese instante, esa duración, supone un desarrollo centrífugo, círculos que se dilatan sucesivos, que se amplían como las ondas que se agrandan en torno a donde la piedra se hundió en el estanque o como una metáfora dentro de una metáfora supone un relato. El momento áureo, la sensación de que por medio de la palabra escrita, no sólo creaba algo autónomo, vivo por sí mismo, sino que en el curso de este proceso de objetivación por la escritura, conseguía al mismo tiempo comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo. (R., p. 623).

Fue, pues, en aquellos días de aislamiento donde comenzó a perfilarse Antagonía con una estructura plenamente significativa en sí misma que va a constituir el verdadero eje argumental de la tetralogía:

> El núcleo estructural entonces creado prosiguió su desarrollo en forma de notas y más notas, pero no empezó a cobrar entidad real hasta el 1 de enero de 1963, día en que comencé a escribir las primeras líneas de la primera parte de <<Antagonía>>. Para entonces ya sabía que la novela iba a tener cuatro partes (entonces aún no las llamaba libros).

> Sabía también el contenido de cada una de esas partes, así como sus respectivos títulos. Y el número de capítulos de la obra (36), así como el de las unidades menores que yo llamaba subcapítulos (81), unidades menores que no se correspondían con los libros menores existentes, dotados de mayor o menor autonomía[4].

Desde este planteamiento parece claro que Antagonía es una unidad conscientemente estructurada. En otro momento, el propio autor esbozará cuáles son las claves de las divisiones entre cada uno de los cuatro libros que la configuran:

> En líneas generales, limitando la diversidad de lecturas, se podía decir que Recuento es la biografía de un hombre [que en las últimas páginas se entrega a su primera experiencia literaria]. Los verdes nos ofrece la vida cotidiana de ese hombre que ya escribe, mezclada a sus notas, a sus recuerdos, a sus sueños, a sus textos. El Aquiles es el libro que tal vez desorienta más al principio, porque, en apariencia, poco tiene que ver con nuestro protagonista: el relator ya no es Raúl ni en tercera persona ni en primera, sino una antigua amante y prima lejana, Matilde, que nos da su propia imagen del mundo de Raúl y que convierte a Raúl en

> protagonista implícito. El Aquiles es una obra dedicada a Raúl; es como la tierra vista desde la luna, una perspectiva que me parecía importante. Finalmente, Teoría del conocimiento es la obra de Raúl, una obra escrita por Raúl que asume las experiencias de Recuento, sus experiencias literarias de Los verdes y los elementos incorporados durante ese tiempo a través de su relación con Matilde. Y todo eso lo reelabora, lo reestructura, y el producto final es Teoría del conocimiento [5].

Pero volvamos al tema de la cárcel, pues éste será un dato determinante: "de la reclusión y la soledad puede también extraer quien la soporta el máximo de libertad y clarividencias concebibles" (R., p.615). En efecto, un rasgo que destaca en la lectura de Antagonía es la actitud de inmovilidad en que se encuentra siempre el narrador con respecto a su obra, de tal forma que se podría afirmar, como destaca Alessandra Riccio, que en la relación que se establece entre Luis Goytisolo y la escritura nunca se sale de la cárcel[6]. Desde su estatismo, lo vemos en Recuento escribir en el papel higiénico de su celda; en Los verdes sentado en su escritorio de Rosas, permitiéndonos asomarnos a leer por encima de su hombro, descubrir con él los trucos del oficio; en La

Cólera, a través de los sofisticados hábitos de Matilde, leerse y comentarse - El Edicto de Milán - al mismo tiempo que desde su refugio de Cadaqués va escribiendo la inconsciente historia de Camila; en Teoría del conocimiento, fragmentado en tres, pasa de la mesa, frente a la ventana de Aurea, del joven Carlos, a la pequeña habitación de la fonda Gorgs de la Selva donde Ricardo transcribe sus grabaciones, para llegar, finalmente, a la cama del cacique moribundo, tercera y definitiva voz que graba su propia muerte.

Inmovilidad, por tanto, sin la que no sería posible la creación, por cuanto permite la concentración, el desarrollo de la memoria y la imaginación[7].

Nos enfrentamos ante un tipo de construcción muy elaborada, sin un foco central que permita al lector unificar y dar sentido al caos en que nos encontramos inmersos. Lo que, por otra parte, es una característica que separa a estos textos de la novela anterior.

Para la novela del siglo XIX el mundo externo, la realidad, se produce como una

realidad objetiva y externa, como algo acabado y fuera de nosotros. La vida, allí, se ve siempre sometida a un plan, a una intención y el relato no tiene más que ordenar los acontecimientos. De ahí que E. M. Forster considerase historia y trama como los dos elementos imprescindibles e indispensables de la novela[9]. Para Luis Goytisolo, sin embargo, retomando la línea de Musil[9], Proust[10] y el modernismo literario, es la literatura misma la que adquiere el carácter de vida. En su obra, el mundo externo no es más que aquello que estimula y provoca ese centro inmóvil ocupado por el escritor, al que vemos crear y rememorar la vida desde la memoria. El recuerdo es el recurso empleado para su introspección. Ahora bien, no se trata aquí de un recuerdo configurado desde la nostalgia, sino de una memoria creadora, capaz de trascender la realidad para crear otra realidad nueva desde la palabra. O sea, memoria vivida como la otra cara de la imaginación, como su ángulo opuesto, que conduce a los sombríos territorios por donde nace la vida. Por eso es imposible la linealidad, el trazo recto[11]. El escritor es una suerte de nuevo alquimista. Como señala A. Sargatal:

> igual que está construyendo algo que acabará

> por tener vida propia, al margen de sí mismo, también a medida que va escribiendo su obra su vida se verá modificada por ella. Que la autonomía de la obra lleva implícita la muerte del autor. Algo semejante a lo que le ocurrirá al lector a medida que vaya adentrándose en los recovecos de la novela: leer, como escribir, es perderse; perderse para encontrarse en lo otro. Lo mismo que toda aventura - un periplo, por ejemplo- implica apartarse de lo conocido, de la tierra firme, de lo que había sido el centro, para encontrar otro centro: el naufragio[12].

Nos encontramos ya lejos de los planteamientos del social realismo. El texto no aspira ya a una transformación efectiva del mundo y, en lugar de emplazarse en la grandeza de la historia, aspira únicamente a hacerse un breve espacio en el mundo disminuido, pero íntimo, de los paraísos personales de la imaginación; porque ésta tiene la capacidad de transmitir la discontinuidad de una realidad atrapada por el pensamiento racionalista.

Imaginación, pues, como inversión de este pensamiento, y, por ende, como única energía en la que pueda apoyarse la creación. Por eso Luis Goytisolo busca la realización de una escritura que se

disuelve y se desrealiza a sí misma, y por eso también los procedimientos de repetición circular que generan una literatura implosiva en la que el principio y el término de la trayectoria ficcional son idénticos: el texto y el sujeto de quien el texto deriva. De ahí también la trayectoria circular que describe la obra: círculos concéntricos como las diversas zonas de una misma consciencia que irrumpen al unísono en el discurso. Un discurso, por otra parte, al que habremos de diferenciar del monólogo interior a lo Joyce, porque no se trata de la reproducción simbólica del pensamiento del narrador a posteriori, sino pensamiento en acción[13]. Por eso el presente es el tiempo en el que se desarrolla la novela:

> el presente no es sólo un instante irrepetible, el presente es la visión del tiempo en desarrollo, una visión que incluye simultáneamente una interpretación del pasado y una esperanza o temor del futuro, no menos incierto aquél que éste, uno y otro implícitos en la imagen en movimiento de ese hongo atómico que crece y crece hacia lo que ya no es hongo[14] (TDC., p. 315).

Mediante este procedimiento el

desarrollo cronológico de la acción queda destruido por medio de un mecanismo de inserción de la propia consciencia del narrador en el tiempo, de tal forma que, como señala José Angel Valente:

> lo contado queda al término del libro en un punto de suspensión, el solo punto en que la escritura es posible, en que la escritura es, antes - y más - que un acto, un estado'[5].

Y para conseguir esta imagen del tiempo en desarrollo el autor procede por sucesivos desplazamientos viéndose a sí mismo dentro del movimiento; como Dante, como Velázquez: escribir viéndose escribir, pintar viéndose pintar. Al fín y al cabo "sólo ve aquél que es capaz de verse a sí mismo mirando lo que ve" (TDC., p. 308). El autor se hunde en la memoria para extraer de sus propias entrañas la creación, y para conseguirlo, necesita al mismo tiempo de otro mecanismo: la introspección que le posibilite la objetivación del conocimiento y la valoración de ese conocer: objetivo final de la tetralogía. De ahí los dos planos- narrativo y reflexivo - que permean en todo momento la obra'[6].

RECUENTO

Novela que abre la tetralogía. Publicada en México, por problemas de censura, en 1973. El mismo título nos invita ya a pensar en ella como una especie de replanteamiento de la propia trayectoria literaria y/o existencial del autor[17]. Lo que, en otro orden de cosas, estaría en consonancia con la ingente proliferación de libros de memorias que por aquellos mismos años empiezan a aparecer en el panorama editorial español.[18] Piénsese en Diario del artista seriamente enfermo (1974), de Jaime Gil de Biedma[19] o Años de Penitencia (1975), el primer volumen de memorias de Carlos Barral[20], por citar sólo dos autores con los que Luis Goytisolo guardó una estrecha relación[21]. En cualquier caso, queremos reseñar que la única relación que nos interesa considerar es la que se establece entre el autor y su obra (es decir, con el lector que rehace la obra), la cual excluye al autor, negándole toda consistencia que no sea literaria[22]. Y ésa es la relación que encontramos en las páginas de Recuento: la interrelación mutua entre el novelista y su creación, es decir, la representación literaria de su vida, no la de su autor.

El eje narrativo central de la obra

lo constituye la vida de un individuo, Raúl Ferrer Gaminde, cuya neurosis será el vehículo que lo conduzca a resolver su problema fundamental - su relación con el medio - a través de la creación literaria. De ahí que el protagonista sólo se nos dé a conocer en el último capítulo de la novela, cuando la narración pasa precisamente al presente: punto de confluencia tanto de su pasado como del futuro que pretende emprender. Desde este tiempo presente del último capítulo, el personaje opera la recapitulación de lo que ha sido su vida, remontándose hasta el mundo infantil para redescubrir, desde la serena mirada del adulto, la identidad desenmascarada de cada ser y de cada instante vivido: en suma, un recuento[22]. Así pues, la experiencia personal, marcada por el estigma de la represión (sexual, moral, política, etc.), y la imaginación creativa serán los instrumentos desde los que se opere la creación de un texto que, partiendo de la realidad extratextual, no la mimetiza, sino que la va a ir suplantando poco a poco por la realidad textual del discurso: el espacio autónomo de la escritura. Acto de libertad que al nombrar lo no nombrable - el tabú, las trampas ideológicas - no sólo nos desvela su carácter ilusorio, sino que al mismo tiempo asedia el espacio hueco de las distintas ideologías que tienen

amordazada a la realidad extratextual. En palabras de Carlos Thiebaut:

> Ciertamente, el nombrar, el significar y el identificarse son episodios de esa cuestión de la verdad, porque nombrar e identificar es referir y es significar[24].

La obra progresa mediante una compleja arquitectura que la va a estructurar en nueve capítulos o círculos concéntricos, que a medida que se van desarrollando, irán incorporando, a su vez, todos los núcleos argumentales de los círculos precedentes. Estos nueve círculos, como decimos, se corresponden con los nueve capítulos en que Recuento se presenta dividida. De estos, el último capítulo, el noveno, se abre, a su vez, en otros nueve subcapítulos, de los que el último, a su vez, se bifurcará en otras nueve pequeñas unidades. La presencia constante del nueve funciona como un símbolo que nos remite al mundo de la Commedia de Dante, cuya referencia se hará explícita precisamente al inicio del noveno capítulo:

> ¿Por qué Dante se detuvo en la descripción del último cielo, más allá de los nueve círculos móviles y hasta de las nueve caras

> angélicas, por qué le faltó la fuerza a su elevada fantasía para darnos una imagen de la culminación del Empíreo, por qué la palabra poco es poco para explicarnos con palabras lo que vió en el centro de la Luz, cómo era el fuego del tercer círculo, reflejo de un iris reflejado en un iris (...)? Porque en el fondo de este fuego descubrió la pupila el Infierno, y entonces comprendió que el último círculo del Paraíso era a la vez el noveno círculo del Infierno o, si se prefiere, el punto de unión entre ambos; que, centro contra centro, eran de hecho una misma cosa, como ante un espejo donde realmente uno no supiera de qué lado queda. (R., p. 494).

Con estas palabras que abren el último capítulo de la novela - el noveno círculo - Luis Goytisolo nos está ofreciendo la clave de lectura de la obra, o mejor una de sus claves, al poner de manifiesto las razones de su estructura circular. José Angel Valente en uno de los primeros artículos dedicados al primer libro de Antagonía, señalaba cómo la referencia a la estructura de La Divina Comedia constituye un elemento fundamental en la configuración de la tetralogía, toda vez que la obra de Dante representa para la tradición literaria occidental el esquema iniciático por excelencia, y esto y no otra cosa es lo que supone Recuento: la

iniciación a la escritura de un escritor futuro, Raúl Ferrer Gaminde[25]. En igual sentido se manifestará José Ortega: "el mito iniciático del héroe se desarrolla en (los) nueve círculos o capítulos de que consta el texto"[26]. Esta será su única línea argumental: la lenta, demorada construcción de un narrador futuro de que hablaba José Angel Valente. Narrador al que veremos ejercer su oficio en los siguientes libros, de ahí que esta primera obra sirva como marco referencial del resto de la composición. El mismo Luis Goytisolo se manifestaba en este sentido:

> Recuento, si pensamos en una escultura o monumento, es el zócalo, es el soporte, es la referencia real del resto de la obra. Recuento se refiere a la realidad y los otros libros se refieren a Recuento (...)[27]

Ahora bien, la referencia a Dante hay que entenderla en su sentido más alegórico o metafórico, pues son dos universos radicalmente opuestos los que separan a ambos autores[28]: el mundo organicista y cerrado del símbolo medieval; el mundo como escritura y medio por el que Dios se expresa y cuyo significado último no sería otra cosa que el

reflejo del orden divino, trastocado ahora por el contemporáneo mundo del signo inicialmente arbitrario, el signo que se interroga sobre su propio significado y sentido. Como pone de manifesto Valeriano Bozal:

> ¿Qué artefacto mimético es éste que cumple su destino cuando interviene sin, al menos en apariencia, aportar nada, que sólo cuando es imperceptible es y es, valga el juego contradictorio, perceptible? Ya los manieristas, Zuccaro, habían hablado del espejo, instrumento que permite recoger y condensar lo visible del mundo empírico. Pero el espejo creado por mano humana es demasiado artificioso, un artificio , e incluye, a pesar de la perfección del azogue, rasgos que denuncian su presencia: supuesta su limpieza, el tamaño es nota que configura la imagen, también la naturaleza del azogue, su densidad, la perfección de su superficie..., son todos rasgos que permiten introducir variaciones, distorsiones, en lo reflejado[30].

Y Luis Goytisolo es consciente de ello:

> Durante milenios(...) el hombre ha trabajado ante un gran espejo en el que se reflejaba el mundo y el origen de este mundo hasta donde lo permitía la esfumación de la calina, hasta

> donde la frontera entre un ámbito y otro se confundía. Y era tarea del hombre, apenas una partícula de ese reflejo, aguzar la vista al máximo, precisar al máximo esa línea como emborronada por la calina; es a Dante, sin duda, a quien le corresponde la gloria de haber sido el último, no ya en delimitar sino también traspasar tales fronteras, de haber sabido proyectarse al otro lado del espejo sin dejar por ello de permanecer en éste. Luego el espejo se rompió y los hombres empezaron a esmerarse en reproducir las imágenes fragmentadas de esos fragmentos. ¿Qué otra cosa han hecho los pintores y novelistas desde entonces?[31] ((TDC., p. 309)

Si el número ritual en Dante as el elemento organizador tanto de Recuento, como del resto de la tetralogía, desde el punto de vista de su organización formal, será en Velázquez[32] donde el autor encuentre la analogía con su proceso creador[33]. Por eso Recuento, como "Las Meninas", presenta una estructura interna dividida en tres partes:

> es sólo en *Las Meninas* donde esa primera aproximación al proceso creador se hará concreta y precisa, no ya (...) por el hecho de introducir en el cuadro la figura del autor, presencia que por sí misma no hubiera

representado mayor novedad, sino sobre todo, porque ese pintor, al que vemos en el acto de retratar a la infanta en compañía de su menudo séquito, está a la vez dentro y fuera del cuadro, al igual que los ojos que lo contemplan y que vemos difusamente reflejados en el espejo del fondo, unos ojos, que, además de ser los de los reyes, son los nuestros y los del propio pintor. Exactamente a donde yo iba: sólo ve aquél que es capaz de verse a sí mismo mirando lo que ve. (R., pp. 307-308).

Como "Las Meninas", como la Commedia, Recuento presenta una estructura ternaria donde la organización formal se corresponde de forma paralela con el aspecto significativo. En este sentido, Francisca Pérez Carreño afirma:

La expresión por medio de las figuras y sus gestos debe entenderse según un código de representación más o menos generalizado. La tendencia naturalista en arte representa los gestos tal y como cree verlos en la realidad, según un código simple de representación del singular, por tanto queda fuera de nuestra investigación si la expresión real de sentimientos es natural o convencional, innata o aprendida. La representación de sentimientos ligados a figuras es un caso

> intermedio de representación del singular y del general. A través del gesto se evoca el sentimiento, se pasa de lo concreto a lo abstracto, de la frente triste a la tristeza, de la mirada perdida a la ensoñación. En todo caso no se trata de expresión sino de representación de objetos a los que se supone un estado interior reconocible en un gesto[33].

María Grazia Ciccarello[34] propone la división de la obra en tres segmentos narrativos que distribuye de la siguiente forma:

I. Equilibrio-identidad: Comprende los capítulos I, II, III, IV. En ellos la narración se ocupa de la infancia de Raúl en el Montseny durante la guerra civil, su etapa escolar en Barcelona, veraneo en Vallfosca, periodo universitario en Barcelona donde establece relaciones amistosas con Federico, Leo, Adolfo, etc. Afiliación al partido comunista e inicio de su relación amorosa con Nuria.

II. Pérdida de equilibrio e identidad: este segundo segmento ocuparía los capítulos V, VI, VII, VIII y los cuatro primeros subcapítulos del IX. En ellos encontramos los siguientes núcleos narrativos: servicio militar.

Actividad clandestina en el P.C. Relación con Aurora. Detención de Leo. Muerte de tía Paquita. Muerte del padre de Nuria. Crísis política y moral de Raúl. Caida de Raúl. Cárcel.

III. Reequilibrio-recuperación de la identidad: se corresponde con las últimas partes del capítulo IX. Desde el subcapítulo V - "El camino que conduce hasta estas notas" - hasta el final. En él sintetizamos los siguientes núcleos: Cárcel e inicio de la escritura. Excarcelación del protagonista. Matrimonio con Nuria y nacimiento de su primer hijo. Muerte del padre de Raúl. Reinicio de la escritura de la novela. Ruptura sentimental con Nuria. Viaje a Rosas donde comienza a escribir los dos primeros capítulos de su obra.

Los capítulos presentan una estructura *in crescendo* desde la brevedad del primero a las casi doscientas páginas del octavo, para pasar, tras las sucesivas subdivisiones del último capítulo, de nuevo a la brevedad, con lo que el círculo se cierra fundiéndose principio y final en un abrazo formal y semántico. G. Poulet, al poner en contacto las Confesiones de un comedor de opio de De Quincey, las escaleras de Piranesi y las anotaciones de Baudelaire

al margen de De Quincey señala:

> la multiplicación baudeleriana se basa, pues, en una experiencia muy próxima a la escrita por De Quincey. No se relaciona con una pluralidad discontinua de elementos disímiles sino, al contrario, a la reaparición de una figura única en una serie de puntos del tiempo o del espacio que se muestra de nuevo en cada uno de ellos similar a sí misma, como si estuviera reproducida en esos puntos por algún procedimiento de reduplicación perpetuamente reiterado. Tal es, en efecto, sin duda el aspecto que deben tomar los dos grandes principios de representación de lo real, tiempo y espacio, desde el momento en que se presentan como absolutamente trascendentes a las formas sensibles de ellos dependientes. [...] El personaje piranesiano que reaparece piso tras piso a lo largo de una inmensa escalera es el símbolo de esta transformación de la persona humana entregada a un sistema de leyes. Todo parece, entonces, reducirse a un funcionamiento cuyo fin expreso es la reaparición de lo idéntico. Como del lugar donde se ha arrojado una piedra en un estanque surge una serie de figuras semejantes unas a otras que no difieren más que por su amplitud creciente y por el momento de sus reapariciones, así, los diferentes personajes idénticos unos a otros y escalonados en la escalera piranesiana tienen el aire de haber sido sometidos, como

> los soldados de plomo de una misma caja a un proceso de fabricación único y a un modo de diseminación mecánica que los sitúa a intervalos regulares a lo largo de una cadena, la del espacio-tiempo[...][35].

La cita ha sido larga, pero creo que explica por sí misma en qué coordenadas estéticas se mueve Luis Goytisolo, pese a no admitirlo en sus poéticas explícitas[36].

Este paralelismo formal y semántico que observamos obliga al lector a tomar distancia con respecto al texto, ya que, como ha señalado Pere Gimferrer:

> la lectura de Recuento es traicionera, porque cada capítulo abrirá un nuevo círculo, un nuevo nivel estilístico, y las sucesivas apariencias que ofrecerá la novela [desde la perspectiva infantil del primer capítulo] (costumbrismo, confesión generacional, controversia civil, sátira social, por citar quizá las más llamativas) sólo se revelarán engañosas o parciales en la medida en que advirtamos el sentido de las metamorfosis denotadas por cada círculo, y el valor de los elementos reiterados o emblemáticos que subsisten y aparecen a lo largo de todos

ellos[37].

I. Primer segmento narrativo. El capítulo I nos presenta al protagonista, Raúl, durante la guerra, su temprana conciencia de la escisión nacional en dos bandos: los nacionales (representados en su padre, su tío) y los rojos. Sus juegos: mimetismo del mundo que lo rodeaba[38]:

> Sí, la banda del Valle de los Jinetes de la Pradera Roja - y habia otras, de la colonia, del pueblo. Los del Puig Sec cogieron a Padritus y dijeron que si lo volvían a coger lo iban a colgar de un árbol[39]. (R., p. 16).

En fín, el aprendizaje de "la violencia desencadenada que para el niño impera en el mundo del adulto" (VDMHM., p. 175). El libro se abre así con la crónica de aquel tiempo de destrucción visto desde la conciencia infantil[39]. Tiempo de destrucción presidido por un oficial montado en su caballo blanco que, como una imagen onírica, va a presidir todo este primer capítulo para abrirlo y cerrarlo. Oficial que bien pudiera representar al apóstol Santiago, patrón de la hispanidad y símbolo de la sacralización

feudalizante contenida en toda aquella visión del mundo.

En el capítulo II el colegio, la abuela loca con su obsesión terrorífica por el hambre, la enseñanza religiosa y traumática, cuyas consecuencias acusará el protagonista más tarde. Sus prácticas ideológicas:

> Entornaban los párpados y los haces radiantes de los cirios se avivaban y crecían hasta cegarlo todo. Ser apóstol o mártir, acaso mis banderas me enseñan a ser, cantaban. (R., p. 23).

Sus obsesiones por un orden que se infiltraba hasta en los rincones más profundos de la personalidad. Sus enseñanzas sobre el cuerpo como algo pecaminoso que hay que esconder:

> Los jueves, entre la misa y la clase de urbanidad, después del recreo, las mañanas pasaban pronto. En el Salón de Actos, el padre Palazón les hablaba de cómo debían de comportarse en cada circunstancia de la vida, en la mesa, con las visitas, y de cómo y cuándo debían realizar el aseo personal y

mudarse de ropa, cómo acostarse y levantarse, cómo desvestirse, por ejemplo, y en qué orden, para no quedar en ningún momento totalmente desnudos. Primero la camisa y la camiseta, para ponerse en seguida la chaqueta del pijama y, sólo entonces, empezar a desvestirse de cintura para abajo, los zapatos, los calcetines, los pantalones, los calzoncillos; es decir, igual que para revestirse, pero en orden inverso. (R., p. 24).

La amistad con Manuel, hijo del portero y la vida de su hermano Felipe serán otros de los temas que en este capítulo se traten.

El capítulo III nos narra el veraneo en Vallfosca, el aprendizaje temprano de Raúl de la escisión entre el universo de su familia burguesa y el mundo de los criados, represaliados de la guerra como el Polit, o el Mallolet y sus hermanos. Sus primeras y traumáticas experiencias sexuales:

Se decidió en su rincón de terciopelo cedido: una mujer muy morena de cejas gruesas y párpados hinchados, los labios casi azules, con una sombra de bigote en las comisuras. Subieron al otro piso; los corredores

> silenciosos y antiguos, levemente alumbrados por globos grises, olían como a colada tibia. Raúl entabló conversación con cualquier frase, sin duda premeditadamente cínica, destinada a facilitar los preliminares, el problema de si debía desnudarse o desnudarla o las dos cosas a un tiempo y en qué orden y empezando por dónde, adelantándose así a toda pregunta por el procedimiento de comportarse como si en modo alguno se tratase de la primera. (R., p. 58).

El capítulo IV rememora los años universitarios de Raúl en Barcelona, su amistad con Federico, Leo, Adolfo, Fortuny, Nuria, etc. Su contacto con otra manera de ver la realidad:

> Un conocimiento directo de la realidad, inmediato, tangible, la vida a flor de piel; (...)cosas que no se aprendían en el medio familiar, ni en los barrios residenciales, ni en la universidad, experiencias únicas, frente a las cuales, los hábitos y principios propios de su clase eran sólo maquillaje y atavío. (R., p. 69).

El descubrimiento de esta realidad y las conversaciones interminables con sus amigos universitarios en las que nos dice el narrador:

> Discutían si la revolución era una necesidad histórica, como decía Leo, o si no lo era y precisamente por esto había que hacerla, tesis de Federico. Coincidían en que el objetivo era liberar al hombre de toda clase de alienaciones; no limitarse a elevar el nivel de vida del proletariado, cuya situación objetiva lo convertía en sujeto potencialmente de la revolución: desalienar. (R., p. 89).

Conversaciones, reflexiones que conducen a Raúl hacia la militancia política en la clandestinidad comunista:

> vagaban, y era estimulante aquella compenetración, aquella unidad de criterio, aquella camaradería de inquietudes compartidas. Era excitante la complejidad creada por sus conversaciones, por el descubrimiento de un mundo secreto de relaciones y actividades, clandestino, subyacente, imperceptible en apariencia, como camuflado bajo la vida de la ciudad, de las realidades más cotidianas. Los primeros contactos, las primeras citas con Marsal, con Escala, las primeras reuniones de célula en lugares de exterior anodino. (R., p. 89).

Por último el capítulo se cierra con la narración de su relación con Nuria y una descripción panorámica de la ciudad de Barcelona vista desde las cumbres del Tibidabo. "Ciudad chata, cuadriculada, compartimentada, yuxtapuesta, superpuesta, anárquica, inestructurada, inmensa, sumida en una bruma baja embebida de sol, extendida al pie de la colina", que tomará un protagonismo determinante en los capítulos siguientes.

Este primer segmento narrativo es el más lineal de la obra. Cada uno de los capítulos o círculos se corresponde con un espacio perfectamente delimitado: Montseny (I), Barcelona (II), Vallfosca (III), Barcelona (IV). La narración se presenta completamente objetivada, de forma que se produce una absoluta simbiósis entre la voz impersonal que narra y lo narrado. Maria Grazia Ciccarello circunscribe, por esto, este segmento con el ámbito del orden y del equilibrio:

> "La narrazione procede secondo un ordine progressivo e lineare che segue la "crescita" del personaggio, dall collegio all'università, alla sua iniziacione, sentimentale

> e sessuale con Nuria, ideologica nel partito comunista clandestino. Tempo della storia e tempo del discorso si mantengono paralleli, e cio che apprendiamo passa attraverso i discorsi (diretti o indiretti) dei personagi che Raúl ascolta[40].

En cuanto a su aspecto temporal, se trata de un tiempo que se proyecta hacia el pasado. Junto al perfecto, es el imperfecto el tiempo dominante en el relato: tiempo que se proyecta hacia el pasado desde la memoria del narrador - de ahí la atmosfera onírica que destila - que se hunde hasta el recuerdo de la infancia para acercarse desde allí, paso a paso, círculo a círculo, hasta el presente en que está teniendo lugar la escritura. De modo paralelo, el discurso se irá adaptando en cada momento a la etapa en que tuvo lugar esa experiencia, ahora recobrada, con una precisión que afecta no sólo al lenguaje, sino tambén a los datos del entorno accesible a los sentidos. G. Bachelard en La poética de la ensoñación afirma:

> Hay ensoñaciones tan profundas, ensoñaciones que nos ayudan a descender tan profundamente en nosotros que nos desembarazan de nuestra historia, nos liberan de nuestro nombre. Esas

soledades de hoy nos devuelven a nuestras soledades primeras. Éstas, soledades de niño, dejan en algunas almas marcas imborrables. Toda la vida está sensibilizada por la ensoñación poética, por una ensoñación que sabe el precio de la soledad. La infancia conoce la desdicha gracias a los hombres. En la soledad puede distender sus penas. El niño se siente hijo del cosmos cuando el mundo de los hombres lo deja en paz. Y es así como en la soledad, cuando es señor de sus ensoñacioes, el niño conoce la dicha de soñar que será más tarde la dicha de los poetas[41].

Fijémonos si no en el papel que juega la música - popular, pero también la del bando vencedor - en la rememoración del mundo infantil. Como ese olor que de repente nos transporta a los barrios de las ciudades en que alguna vez vivimos, o ese sabor que nos remonta a la cocina familiar, la música, andando el tiempo, se incrusta como una costra en el recuerdo y sus letras pasan a formar parte del discurso que lo rememora[42]:

Los remansos quedaban más abajo. Sonaba el agua a lo largo del valle y el sol resplandecía en el rocío, *ay mi rocío.* (R., *p. 15*).

Se ponía colorete y canturreaba, se rizaba el pelo, se pintaba los ojos, los labios, capullito florecío, (R., p. 15)

Bailaban en un salón bien iluminado, con arañas de cristal, y algunas parejas se asomaban a la balaustrada, gritaban y reían, se achuchaban. Al pensar en tus quereres voy a perder el sentío. (R., p. 15).

Cantaban cara al sol, formando corrillos, celebrando *la victoria que fue tuya porque así lo esperaba cuando, muerta de pena, a la virgen rezaba tu novia morena. (R., p. 15).*

Volvían de excursión, algo acalorados, con el jersey anudado en torno a la cintura, y pasaron cantando bajo la ventana, sanos y jóvenes, paseando despacio cogidos de la mano, lo de las cinco rosas. (R., p. 17)

El narrador, transformado él mismo en objeto de su propia narración, deja que ésta se vaya describiendo a sí misma de forma objetiva, pero al mismo tiempo subjetivada por ser él mismo la fuente de la que nace.

> y este tiempo feliz era una especie de comunidad; todos se sentían flotar en una especie de embriaguez ligera. No se pensaba; ni <<ellos>>en defenderse, ni <<nosotros>> en atacar...Era no una revolución,sino una evolución de <<tempo>> natural, como el ritmo de las estaciones, sólo había que hacer como cuando se oye una música que resulta ser la propia: seguirla, seguirla en el aire de la vida[43].

II. Segundo segmento narrativo:

Se inicia con el capítulo V en el que se narra la experiencia militar de Raúl en un campamento de milicias. Episodio éste que va a suponer un paso más en la toma de conciencia personal y política del protagonista. El capítulo funciona como auténtico gozne entre el primer segmento narrativo y el segundo, en tanto que, según A. Riccio:

> con el capítulo V, que evoca la experiencia de la vida militar en un campamento, termina la educación pasiva de Raúl, que, en el capítulo VI, toma conciencia de la realidad y empieza su militancia política vivida como única reacción posible a la mediocridad, al miedo, a la superficialidad. Aquí culmina la "educación"44.

Encontramos ahora un cambio considerable con respecto al segmento anterior que apunta ya hacia un nuevo estadio. Cambio que, por otra parte, se podía ya vislumbrar al final del capítulo anterior.

El discurso pasa ahora de la objetividad referencial del primer bloque narrativo a subjetivarse. Para mayor precisión, en adelante intentaremos acomodar las <<instancias narrativas>> y los <<estatutos del narrador>> a las categorías que establece G. Genette[45]. De esta forma encontraríamos cómo Luis Goytisolo desde el capítulo primero se ha venido situando en un nivel <<extradiegético>>, ausente de la historia contada, y en una relación <<heterodiegética>> respecto a un <<yo narrador>>, que en ese espacio quedaría situado en la distancia más extrema entre el <<yo autor>> y el <<yo narrador>>.

Éste queda entregado en su acción a la voluntad de un Luis Goytisolo que actuaría hasta el capítulo V como narrador en primer grado.

Ahora bien, este capítulo V modificará sustancialmente la perspectiva que hemos diseñado. El desvelamiento de un Raúl Ferrer Gaminde que pasa a tomar la posición del <<yo narrador>>, ocupando un nivel <<intradiegético>> respecto a la historia y a mantener una relación <<homodiegética>> respecto a la materia de su narración cambiará radicalmente el tiempo del relato tal y compo hasta el momento lo concebíamos. El tramo entre el capítulo I y el V pasará a convertirse en un proceso analéptico respecto al tiempo "presente" del quinto capítulo, y descubrimos que Raúl se ha comportado en ese tramo como un <<yo narrador>> que ha intentado ocultar su identidad situándose en un nivel <<extradiegético>> y en una relación <<heterodiegética>>, es decir, emulando al propio yo-autor. Es el capítulo V el que, al desvelar su identidad y la existencia de un proceso analéptico, situará a Raúl en un nivel <<intradiegético>> y en una relación, con respecto a la historia, <<homodiegética>>

NIVEL	EXTRADIEGÉTICO	INTRADIEGÉTICO
RELACIÓN		
HETERODIEGÉTICO	Luis Goytisolo (I-V)	
HOMODIEGÉTICO		RAÚL (V)

La historia pasa ahora a dejar su protagonismo en favor del discurso[46]. Veamos si no el episodio de la jura de bandera en el que, de nuevo, aquel oficial montado en su caballo blanco que se nos presentaba, como en sueños, en la conciencia infantil de Raúl, aparece ahora formando parte del lugar que le corresponde: la retórica sacralizadora de la España franquista:

> Perfecto desfile, memorable desfile, el desfile con que culminó el brillante acto, la Plaza de armas engalanada, refulgente, cuajada de flamígeros reflejos, ardiente el aire y como aureolado de oro el sol de aquel 25 de julio, día de Santiago, jinete de blanco caballo, salvador de la cristiana Patria Hispana, cuando la caballería aspirante, en presencia de un nutrido público, fueron solemnemente ordenados soldados, militantes diáconos de la gue-

> rra.(...)Y la breve pero emotiva alocución, no de un orador, sino de un soldado(...), España nación guerrera y gloriosa, patria sacrosanta, nuestro anhelo y nuestro orgullo es tu grandeza, que seas noble y fuerte, y por verte temida y honrada contentos tus hijos irán a la muerte. Y, también desde la tribuna presidencial, la homilía del augusto purpurado de morado o rojo, igual da, sus invocaciones a Dios y al César, hoy festividad de Santiago, señor de los ejércitos, el protoapóstol, protopatrón de la protopatria, rayo de la guerra que tantas veces ha intervenido providencialmente, salvando a España de la enemiga internacional (...) y sus consideraciones, o mejor, exhortaciones relativas a como terrenal debe ser referida a la celestial(...)[47]. (R., pp. 121-122).

Signos que habíamos vislumbrado en capítulos anteriores, "de todas partes llegaban los signos, las voces", pero que comienzan ahora a recuperar su verdadera significación opaca. La voz del narrador impersonal que nos ha venido hablando desde el principio va a ir poco a poco difuminándose para dar paso a otra voz: la de la propia ideología - o mejor ideologías - expresándose a sí misma. El anterior tono objetivo de crónica se verá desbordado ahora por un proceso de figuración que va a ir - como

decíamos - desplazando la historia hacia un discurso que se despliega ante el lector para mostrarse:

> La crítica del discurso ideológico, elemento central del libro, es en Recuento una crítica presentacional(...).En efecto, no se critica al discurso. se lo trae simplemente al plano del acontecer, se le convierte en acontecimiento[45].

Este cambio de perspectiva que vemos aparecer en el segundo segmento narrativo supone la culminación de la educación pasiva recibida por el protagonista y el inicio de su etapa adulta. La cual va a estar marcada por una profunda crisis de identidad, motivada por una existencia que ahora se ve regida bajo el signo de la incoherencia. Esto se reflejará en los capítulos siguientes - VI, VII, VIII - por un cambio de rumbo en el discurso narrativo que lo va a situar en el plano de la imaginación para, desde allí, asediar y cuestionar la realidad desde una perspectiva plural.

El capítulo VI se abre con un Raúl plenamente integrado en la militancia política del antifranquismo clandestino, arrojando octavillas en

los alrededores de la Sagrada Familia. A lo largo de la narración iremos observando cómo las motivaciones de su vocación revolucionaria no son otras que el intento de superar la asfixiante mediocridad del ambiente que lo rodeaba. Su activismo militante se nos presenta ahora como una forma de canalización de sus impulsos nihilistas:

> en el fondo no le importaba nada ni nadie, ni su misma piel. Sólo destruir, contribuir en lo posible a la decapitación de la sociedad en que vivían, de sí mismo, si fuera necesario, para acabar de una vez y a cualquier precio con esta monstruosa farsa[49]. (R., p. 194)

Más adelante se volverá a hacer una reflexión sobre la incoherencia ideológica de aquella juventud burguesa inquieta que buscaba en la actividad política clandestina más una salida de orden personal, que una auténtica identificación con las reivindicaciones obreras que decían defender:

> La escasa confianza que en general merece, en lo que a solidez política se refiere, ese sector de la juventud burguesa de hoy que, en

> abierto - e ideológicamente incoherente - conflicto con su medio social, alterna una vida disipada y nocturna con pretendidos empeños revolucionarios, cuyo marcado radicalismo sólo encubre, en la mayor parte de los casos la búsqueda de una solución a problemas personales, cuando no a deseos inconfesables o ambiciones egoistas[sic]. (R., p. 461)

Los capítulos VII y VIII, y especialmente este último, tienen como protagonista la Barcelona de finales de los años cincuenta. A través de su geografía urbana discurrirán los movimientos estudiantiles del 56, sus organizaciones clandestinas, las conversaciones sobre el sexo, la familia, la guerra. Se nos describen sus calles, sus fiestas , su arquitectura, sus monumentos; y todo ello, como contexto desde el que hacernos una radiografía sociopolítica de su pequeña y gran burguesia, de lo que supone el catalanismo mismo. Las descripciones geográficas, antropológicas, sociológicas, de la ciudad sirven como contrapunto a la agitación sin sentido de sus personajes: el falso compromiso de los universitarios, las reglas de juego manejadas por el mundo industrial que Raúl va a tener oportunidad de conocer al intentar resolver algunos

problemas financieros de Nuria. Como señala José Angel Valente:

> Todo nace de la ciudad, y todo reconverge o es absorvido en ella. Expelente matriz y dentada vagina a donde todo lo nacido vuelve para ser devorado. Ciudad virago que se alimenta, bien claro está, de lo que engendra. Ciudad Saturno. Porque su reino está ciertamente en el tiempo, en donde todo se acumula, en donde todo queda escrito para el geólogo, para el arqueólogo, para el sociólogo o para la piqueta, el derribo, la demolición, la bomba (la bomba del Liceo permanente o diferentes bombas transitorias) y para la cuadrangular llamada de los ángeles en un perpetuo día de la ira en el que el tiempo o el libro, al fin han de ser desventrados: liber scriptus proferetur. Y este libro, en verdad, vomita ciudad y tiempo[51].

Y Ángel González en sus <u>Dos versiones del Apocalipsis</u> amplifica:

> Según los apocalípticos pesimistas, lo peor del fin del mundo no es el desvanecimiento del presente y del porvenir, sino la aniquilación del pasado. Es más; parece que

entre los planes apocalípticos de Dios sólo figuran la destrucción del pasado. Basta con eso para que en el acto se desvanezcan lo que es y lo que hubiese sido.

Los apocalípticos optimistas, en cambio, no temen el Fin del Mundo, lo viven; es para ellos un hecho viejo que comenzó hace millones de años, en el momento mismo de la creación del Universo, cuando Dios intentó meter la realidad temporal - basada en la sistemática destrucción del presente - dentro de la irrealidad eterna. Esto no quiere decir que el Apocalipsis sea, por desgracia, un hecho consumado, sino un acto consumándose - consumiéndose - que, por un error de cálculo divino, está durando demasiado. Lo que en cualquier momento puede suceder, según ellos, no es el fin del mundo, sino (¡aleluya!) El Fin del Fin del Mundo. <<Ya va siendo hora>>, dicen esperanzados. La aprensión de los apocalípticos pesimistas respecto al destino del presente y del futuro les parece, por lo tanto, una futilidad. No así su actitud ante el pasado que es, en su opinión, el resultado de una siniestra mitificación del tiempo muerto, muy frecuente entre los poetas, que a nada bueno puede conducir. <<Contemplar con nostalgia el tiempo ido - dicen -, ¡qué equivocación!>> (sic)[52].

A través de la ciudad se reconstruye

la realidad social para buscar en ella las raices de la crisis de identidad del protagonista, de la confusión ideológica a que lo ha sometido una sociedad que, lejos de satisfacer sus aspiraciones, lo ha conducido a una serie de alienaciones[53]. De las que José Ortega destaca:

> *a)* social, contra las circustancias objetivas y principios de la burguesía; *b) sexual, contra las normas procreadoras de una moral católica represiva; c) existencial, es decir, intento de superación de una forma de vida inauténtica; d)* psicológicas, por la separación de su trabajo y el fracaso del proyecto de su vida (<<no haber llegado a nada>>); *e)* política, desilusión con el PC54.

La búsqueda de su identidad tiene que pasar necesariamente por la ruptura con la tradición y la moral introyectada. Pero, al mismo tiempo, la exploración de esta serie de alienaciones constituye un intento por humanizar la realidad que confiere al personaje una proyección universal.

Esta ruptura del orden que caracteriza el segundo segmento se proyecta a todos

los niveles de la obra. La historia rompe con la linealidad de los primeros capítulos y se organiza siguiendo una estructura en espiral que se va a ir abriendo en círculos concéntricos que fracturan el tiempo de la historia para introducir en ésta una dimensión nueva: las propias reflexiones del narrador. Así, en el capítulo VI ocupa el breve tiempo que intercede entre el reparto de octavillas por parte de Aurora y Raúl en la Sagrada Familia, a quienes se les unirá Federico con su coche para regresar a casa de Raúl. La estructura en espiral hace retroceder de forma intermitente la narración al primer encuentro con Aurora, a la preparación de la multicopista, al encuentro en casa de Leo...para pasar a un excurso descriptivo de la Sagrada Familia, a la que se describe con estas palabras:

> Sagrado Aborto, una obra en la que no parece sino que la burguesía barcelonesa hubiera querido no sólo reflejarse a sí misma, sino, sobre todo, perpetuarse, proyectarse, darse parsimonia, plasmar en piedra su futuro como en un libro abierto situando a la familia en el centro de toda organización social, una familia que si por una parte reproduce el esquema de la Samntísima Trinidad o unicidad de los tres - tres personas y una sola naturaleza - por otra es concebida a imagen y

semejanza de su propio ideal familiar, con un padre que es más mucho más que el hombre igual a cualquier otro que aparenta ser, un padre que es realmente el creador, el fundador, fuerza generadora por excelencia, y una madre de pureza inmaculada y, sobre todo, un hijo amado que, satisfaciendo las esperanzas en él puestas, tras superar una tras otra las pruebas que la vida le reserva, consolidará definitivamente la empresa paterna, convirtiéndola en un verdadero imperio. Sólo que esta empresa bien podía no discurrir por los cauces previstos, bien podía ser arrollada por una empresa no ya distinta sino hasta opuesta, y cabía que aquel dies irae, dies illa, no fuera el esperado, mientras ese imperio caía y con sus ruinas se construía en su lugar uno nuevo, un templo cuyas fachadas serían otras, la del Levantamiento Popular, con sus pétreos relieves de masas en la calle y barricadas y armas como puños en alto y explosiones e incendios, fuego a discreción, un pueblo en marcha contra las cargas y descargas represivas, avanzando apiastante, con un rojo despliegue de banderas, a modo de remate, proclamando el triunfo. y la fachada de la Revolución, de la construcción del socialismo propiamente dicha, donde hoces y martillos dejarían de ser armas para convertirse en herramientas, y a la fuerza de los músculos no se opondría conflictiva, antes bien se acoplaría, la de la máquina, en aquella singular representación de una construcción

> que se construye a sí misma, sobria, pero armónicamente, a la luz como un sol en lo alto, de la inteligencia. Y en el centro, flanqueada por las otras dos, la fachada de la Nueva Sociedad, por algún motivo, como el Paraíso de la Commedia, más abstracta, más difícil de expresar o tal vez, de imaginar. Una empresa no metafísica sino materialista, no mecánica sino dialéctica, crítica de la crítica crítica. ¿Qué sentido tenía cualquier otra tarea frente a ésta, cualquier otro problema, las razones para vivir más íntimas, escribir, poner como una hormiga una palabra tras otra, un párrafo tras otro? ¿Qué importancia podía tener lo demás? ¿'Qué había de comparable? ¡Gaudeamus! ¡Gaudeamus, igitur![55] (R., p. 181).

Y el capítulo concluye con una feliz cena familiar. De forma análoga procede la historia durante los capítulos siguientes, hasta el capítulo IX subcapítulo IV. Gimferrer resaltaba ya cómo esa organización estructural que observamos se materializa en el texto mediante la irrupción de una voz extraña que, en principio, parece ajena a las necesidades objetivas de la narración, pero que va a ir tomando la palabra alternativamente y objetivándose en una serie de discursos que centrarán el tema de Barcelona desde distintas perspectivas eruditas (la arqueología, la

sociología, la historia medieval, etc). Esta voz, o estas voces, van a ir intercalándose con las de los personajes del libro - Escala, el padre de Raúl, tía Montserrat - hasta hacerse indisociables para el lector, en virtud de una progresiva neutralización de las particularidades expresivas que las distinguen[56].

Mediante esta técnica Luis Goytisolo pone de manifiesto la retórica de los diferentes discursos ideológicos que tienen atenazada la personalidad del protagonista e impiden su liberación. En este sentido José Angel Valente aduce:

> Recuento se construye, en verdad, contra la cristalización ideológica del lenguaje, contra lo que en cualquiera de las vertientes de la ocupación ideológica constituiría con uno u otro signo, un lenguaje totalitario o paralizante[57].

A partir de su adhesión al marxismo, estas voces entre las que discurre la crisis de identidad de Raúl pertenecen a tres órdenes:

La ortodoxia que ha elegido - discursos de

> Escala o del padre de Leo, que son el negativo degradado de los de Escala -, la que trata de hacerlo suyo, es decir, la supervivencia del núcleo familiar y social - discursos del padre o de la tía Montserrat - y la del pasado de la colectividad, pasado (...) que queda como asumido en él, porque responde a las dos corrientes polarizadoras que se lo disputan: las descripciones históricas y arqueológicas, urbanísticas o sociológicas, participan tanto del mundo de Escala (análisis de la historia, datos concretos) como del mundo familiar, en la medida en que la burguesía barcelonesa se inserta en este ayer y se considera su legataria[56].

La desaparición de esas voces, e incluso la sustitución de Barcelona por Rosas, señalan el momento en que Raúl resuelve el problema: el desvelamiento de las máscaras ideológicas que tenían asediada a la realidad abren el libro hacia una nueva dimensión. Desde ahora ha descubierto que sólo la fuerza generadora de la palabra será la que dé sentido al mundo. Esto será el objeto del noveno y último capítulo. Pero previamente nos ha dejado muy claro su magisterio. Leámos a su favor los clarificadores postulados de Mijail Bajtin sobre la palabra en la novela:

Si el novelista pierde la base lingüística del estilo prosístico, si no sabe alcanzar la altura de conciencia lingüística galileana, relativizada, o es sordo a la bivocalidad orgánica y al diálogo interno de la palabra viva en proceso de formación, nunca, en ese caso, entenderá ni hará realidad las posibilidades y objetivos verdaderos del género novelesco. Puede, naturalmente crear una obra que, compositiva y temáticamente, sea muy parecida a una novela que puede ser <<confeccionada>> totalmente como novela; pero no creará una novela. Siempre lo delatará su estilo. Veremos la unidad genuino-presuntuosa o estúpido-presuntuosa de un lenguaje monovocal plano y puro (o con bivocalidad ficticia, elemental, artificial). Veremos que para ese tipo de autor no es difícil desembarazarse del plurilingüismo: simplemente, no oye el plurilingüismo esencial del lenguaje real; considera ruidos molestos, que deben ser excluidos, a los tonos sociales secundarios, que generan el timbre de las palabras. La novela, separada del plurilingüísmo auténtico, degenera en drama en la mayoría de los casos (naturalmente, en un mal drama), con acotaciones amplias y <<artísticamente elaboradas>>. En una novela así, el lenguaje del autor, separado del plurilingüismo, cae inevitablemente en la penosa y absuda situación del lenguaje de las acotaciones escénicas[59].

III. El capítulo IX será el que contenga el tercer y último segmento narrativo: la salida de la crisis y la recuperación de la personalidad. El capítulo comienza con Raúl en la cárcel. Escenario en el que logrará encontrar un sentido al caos, recomponer las voces de la antagonía - el conflicto entre su propio yo y el mundo - que ahora se le presentarán idénticas. De ahí la alusión a Dante que abre el capítulo:

> descubrió la pupila del infierno y entonces comprendió que este último círculo del Paraíso era a la vez el noveno círculo del Infierno o, si se prefiere, el punto de unión entre ambos; que, centro contra centro, eran de hecho una misma cosa, como ante un espejo donde realmente uno no supiera de qué lado queda, donde lo más próximo toca con lo más próximo. (R., p. 483).

La obsesión por el número nueve a que aludíamos anteriormente revela ahora su carácter pertinente en la configuración estructural de la obra, porque el nueve representa el punto de llegada, el retorno a la unidad que reinstaurará el orden.

Luis Goytisolo volverá sobre este tema en la segunda novela de la tetralogía:

> Singularidad del 9: el único número cuyos múltiplos, reducidos a una cifra inferior mediante sumas sucesivas de los elementos que lo componen, da siempre como resultado el propio número 9. Así: 9 x 3 = 27 = 2 + 7 = 9. O: 9 x 7 = 63 = 6 + 3 = 9. O: 9 x 343 = 3.087 = 3 + 8 + 7 = 18 = 1 + 8 = 9. (VMHM., p. 205-206).

De forma paralela el capítulo presenta una estructura especular en la que veremos reflejado el resto del libro. A partir de este momento el narrador parte del presente de la narración para volver sobre la operación de recuento desde un orden inverso al precedente, como si de un espejo donde "lo más próximo toca con lo más próximo" se tratase:

> Recuento: tiempo inventariado y también tiempo reiterado, recontado, redicho, tiempo en círculos a los que el personaje de ahora empieza a dar un centro al suspender el puro decurso cronológico, al empezar a consolidar en ese tiempo reiterado o suspendido su propia identidad, la del narrador posible de

otro libro[60].

Como señalábamos antes, este último capítulo se subdivide, a su vez, en nueve unidades de las que la última se bifurcará, de nuevo, en otros nueve pequeños fragmentos narrativos. Si examinamos estos nueve subcapítulos observaremos que la operación de recuento procede ahora en un orden inverso al precedente. Los subcapítulos reproducen lo narrado anteriormente con un movimiento cronológico inverso:

9. <<LO PEOR de la vida...>> (p. 493)
8. <<AUNQUE IMPREVISTAS, las circunstancias...>> (p. 503)
7. <<TU ¿QUÉ HACES AQUI, le preguntó...>> (p. 531)
6. <<QUIZA NUNCA HAYAN SIDO DEBIDAMENTE PONDERADAS...>> (p. 563).
5. <<EL CAMINO QUE CONDUCE HASTA ESTAS NOTAS escritas...>> (p. 580)
4. <<RECORRIO TODAS LAS SALAS de los prostíbulos...>> (p. 596)
3. <<¿NUMERO? Asi como Dante...>> (p. 615)
2. <<ASI COMO EN EL CURSO DE UN LARGO VIAJE en tren>> (p. 625)
1. <<LA BAHÍA. Como dos peces...>> (p. 634)

Como si de un espejo se tratara: el primer subcapítulo enlaza con lo inmediatamente anterior, el segundo con el capítulo octavo, el tercero con el séptimo y así hasta llegar al subcapítulo V - "El camino que conduce hasta estas notas" - que rememora la etapa del servicio militar y señala el tiempo presente de la escritura. A partir de ahí, la narración se sitúa en el presente y sigue una trayectoria lineal simétrica e inversa al primer segmento narrativo, de forma que el último subcapítulo se une con el capítulo primero, para cerrar definitivamente el círculo:

9. LA BAHÍA (p. 634)
8. TRANSPARENCIA DE LA TRAMONTANA (p. 634)
7. A QUOI RECHERCHER LES TEMPS RETROUVE? (p. 635)
6. PREDOMINIO DEL PAISAJE(p. 637)
5. EL CABO (p. 638)
4. PENTECOSTES (p. 638)
3. BRONCA NOCTURNA (p. 640)
2. METAFORA (p. 642)
1. FIGURAS EN LA PLAYA (p.643)

> La frantumazione novenaria di tutte le parti finali rinvia a infinite possibilità di

> racconti circolari della storia di Raúl. Una figura ripetitiva che riproduce, inoltre, quel processo di <<stratificazione pietrificata>> della Storia osservato nel secondo segmento narrativo. Li si potevano rilevare due forme di alienazione, quella di Raúl presentata <<in superficie>> a livello di aneddoto, e quella di Catalogna emergente dalla riflessione del narratore, <<in profondità>>[61].

En resumen, la obra, como vemos, avanza siguiendo una trayectoria circular que se va a ir abriendo en nuevos círculos que nos harán ir penetrando, a su vez, en nuevos niveles estilísticos: Así, a los registros[62] infantiles:

> Hubo una merienda. Estaba la abuela, y tío Pedro trajo borregos. La abuela se atribulaba preparando, cargada de espaldas, el moño blanco que se le deshacía. No me atribules, dijo. La Nieves y la Quilda le ayudaban, y tía Paquita iba y venía y le decía que no se preocupara, que estaba más que bien, doña Gloria. Había muchos invitados. Y Ramona bailaba en la sala y todos aplaudían, etcétera. (R., p. 18.).

Sucederán los registros también infantiles, pero ya propios del medio escolar y adecuados al mundo de la liturgia católica del colegio religioso.

> Su compañero de pupitre ordenaba los libros, los cartapacios; tenía un estuche de piel con lápices de colores. Mi hermano sabe encender los pedos, dijo al poco rato. Y también: los americanos envían el algodón en balas, así, pzt, por encima del mar. Mi padre compra lotes. (R., p. 27).

Luego, en una progresiva madurez de la competencia lingüística, ascenderemos a los veraneos familiares en Vallfosca, para pasar a un registro adolescente más desenfadado, al que se incorporará una progresiva claridad de percepción: las primeras afirmaciones, el servicio militar, los estudios universitarios:

> Cuando pienso en aquel cabrón que cinco minutos antes del toque de Asamblea va y me pide prestado el mosquetón y en la parada le dan un permiso extraordinario de limpio que lo tenía, tú, y cuando yo le digo que el permiso me corresponde a mí, me contesta, sí con la punta l'haba. Así mismo, tú. Ahora,

para rato lo vuelvo a prestar a nadie, coño.

Esto te pasa por aguripado. Te juro que a mí no me la hace.

No, tú, en serio, es que no hay derecho. Nosotros pringando, siempre de culo, y ellos racaneando y escaqueándose todo el día. Pero al final, no te preocupes, que no suspenden a ningún aragonés. Y si algono va a coroneles será sólo para que no se diga.

Y encima empreñando, tú. Que si el catalán es un dialecto y que tal y que cual. Ellos, que son todos veterinarios, se permiten opinar, tú. ¡LLamar dialecto al idioma de Llull, de Ausias March, de Joanot Martorell, de Verdaguer, de Maragall!

¿Joanot Martorell? Pues tampoco yo sé quién es, tú. ¿Joanot? Tiene un nombre de coña.

Sí, hombre, el de Tirant lo Blanch.

Ah, hombre, claro. Es que ahora me confundía.

¿Te imaginas si llegarán a ser desgraciados? Un idioma es un idioma cuando tiene un diccionario, una gramática y una tradición literaria, coño, y el catalán tiene las tres cosas.

Pues si les quieres empreñar, diles que Agustina de Aragón era catalana, tú, que es la verdad. Era hija de Fulleda y estaba casada con el cabo Roca, también catalán, destinado por casualidad a Zaragoza.

> Y Jaime Primero acabó la Reconquista antes que Castilla, y Cataluña era una de las principales potencias del Mediterráneo. Y los almogábares conquistaron Italia y el Norte de Africa y media Turquía, y eran catalanes, tú, que los aragoneses no pintaban nada[...]. (R., 105-106).

De forma que lo que venía siendo un movimiento diacrónico y evolutivo de la conciencia lingüística, incursión narrativa en una "educación pasiva" y progreso de la personalidad, pasa a ser, en el centro de la novela, sincronía de lo caótico, hablas entrecruzadas que tienden a demostrar, por la ruptura del equilibrio de la economía del relato, un mundo de sentidos no despejados en su polisemia: la característica charla familiar, el universal registro que preside las conversaciones entre amigos sobre sexo, libros, costumbres y salidas nocturnas, el registro político izquierdista con sus análisis concretos de la situación concreta; la minuciosa descripción arqueológico-histórica que se convierte en mitología edificada en torno a Barcelona como ciudad ancestral y espejo de la catalaneidad, voces todas ellas tejidas en torno a la personalidad de Raúl, el joven comunista hijo de la burguesía que el narrador trae a primer plano para mostrar, en la línea de

Borges, todos los textos por los que no se escribe, sino que nos escriben. "Recuento," en definitiva, que en realidad había de transformarse necesariamente en un itinerario: de la infancia al compromiso y del compromiso a la palabra.

LOS VERDES DE MAYO HASTA EL MAR

Si, como veíamos, *Las Meninas* era el cuadro del que se había servido Luis Goytisolo en Recuento para estructurar su novela, otro cuadro de Velázquez, *Las Hilanderas*, servirá ahora de inspiración para estructurar la segunda obra de la tetralogía, Los verdes de mayo hasta el mar. Él mismo nos dará las claves de su lectura:

> "una obra que, a semejanza de Las Hilanderas, consta de tres planos simultáneos(...). De los tres planos, qué duda cabe, es en el primero, en el del taller, donde propiamente se encuentra el centro del cuadro, y no tanto por su proximidad, por su especial realce debido a la perspectiva, cuanto porque constituye el verdadero nexo de unión entre los otros dos, el tema mitológico del fondo y las transacciones relativas al producto acabado". (VDMHM., p. 221).

En cuanto a su estructuración formal, la obra se divide en seis capítulos con una extensión muy equilibrada entre sí. El primero de estos capítulos se subdivide, a su vez, en cuatro párrafos,

el segundo, en seis; el tercero, en nueve; el cuarto, en doce; el quinto, en cuatro y el sexto, en treinta y seis; con lo que su suma global sería sesenta y tres que sumando sus dígitos dará nueve. Vemos, de nuevo, cómo el número <<fetiche>> es en el que descansa la estructuración formal de la novela.

El inicio de la novela se configura con un movimiento inicial que se realiza a modo de panorámica en un "tempo lento", ralentizado, sobre un paisaje que guarda todas las características de los cuadros pastorales de Poussin:[63].

> "Las laderas eran suaves y escasos los accidentes del terreno. Un panorama cuyo principal relieve lo constituían, de hecho, las ruinas diseminadas por aquel vasto jardín abandonado". (VDMHM, p. 15).[64].

Y aboca a una violenta angulación que conduce a una sucesión de imágenes engarzadas en un montaje <<en metralleta>> que arrastra conexiones con discursos fílmicos[65]. En concreto, las referencias más claras se establecen con Buñuel (el Buñuel de Los olvidados y Viridiana)[66] y Passolini (la visión del

mendigo y el asesinato final nos retrotraen a la topografía icónica de Porcile o Edipo):[67]

> "Parecía uno de esos mendigos de una película de Buñuel, harapientos, codiciosos, su premeditada degradación convertida en fuerza y en motivo de terror sus miserias y sus años. avanzaba hacia él despacio, sonriendo. Y él aguardó a que estuviewra lo suficientemente cerca y entonces le arrojó una tela de saco a la cabeza y lo derribó y, a horcajadas sobre su tórax, le golpeó a través del saco con una gruesa piedra, le golpeó una y otra vez en el cráneo y la cara, asiendo la piedra con ambas manos, sintiendo cómo bajo la tela se hundían dientes y cartílagos, maxilares, arcos ciliares, gritando, aullando, difícil saber si él o el otro o ambos a la vez". (VDMHM., p. 16).

A partir de esta visión del *viejo* tendremos que recorrer aproximadamente unas cincuenta páginas para darnos cuenta de que en realidad lo que se está narrando es un <<ensayo de geografía humana>> o una <<topografía de paisajes oníricos>>. Síntoma que impone, desde el principio, al lector la necesidad de asumir el paso de la escritura a una nueva zona. Gimferrer encuentra aquí un dato sumamente

significativo, tanto en lo que concierne a la estructura misma de la obra, como a las características que la diferenciarían de Recuento, al subrayar la ruptura con el armazón realista que sustentaba la anterior novela, para poner así de manifiesto el carácter autónomo que en este texto se conferirá a la escritura[68].

El capítulo II presenta una estructuración más simple. El narrador protagonista pasea por las inmediaciones del pueblo para ir comprobando los efectos de la especulación inmobiliaria sobre la morfología del lugar:

> "orientarse en un paisaje transmutado, donde todas las antiguas referencias han desaparecido. Ni viñas, ni olivares ni cultivos: paisaje abandonado a las hierbas enzarzadas y al malva suave de los cardos, remodelado en función de una escala abominablemente más humana por más rentable, chalets a medio construir, esbozos de calle, explanaciones". (VDMHM., p. 58)[69]

En este punto confluyen el espacio del jardín, con el que se iniciaba la novela, con el espacio de la ciudad espectral y el espacio de una

naturaleza desolada, sin la selvática y silenciosa solemnidad, sin la libertad y espontaneidad que podía experimentar Nietszche ante el campo por el hecho de "que éste no tiene opiniones entre nosotros. Si esto es verdad, no lo es menos que, en la ciudad, las paredes escuchan y las ventanas hablan".[79] I. Gómez de Liaño prosigue su lectura del paisaje hasta traer a su discurso unas palabras de Juan Cueto que nos interesan especialmente por la conexión entre el mito de las civilizaciones fundacionales del Mediterráneo y el <<mito>> de la moderna sociedad de consumo, ligado a la fruición de paraísos artificiales construidos por mano humana a orillas del mismo mar, aquí en la forma exacta del club de vacaciones de Rosas:

> "Entre las [mitologías de la modernidad], Juan Cueto ha aducido la de <u>El paraíso perdido</u>, con sus *utopías verdes* y sus islas doradas y playas solitarias de los mares del sur, [o, en su defecto, los numerosos *remakes* que han fabricado los clubes de vacaciones alrededor del Mediterráneo llegando a veces a transformar el paisaje y el folclore para adaptarlo a la mítica geografía oceánica]. Pero esto es ya el final de una historia. Las visiones de la realidad suelen ceñirse a los contornos marcados por eso que se llama [la imagen del mundo] que precisamente consiste en no ser visible en cuanto tal. Esa imagen es más bien una representación mental formada

> por estereotipos que, a su vez, están empapados de afectos, aversiones, anhelos, esperanzas, temores. Así ocurre que, en lo que a primera vista creeríase que es [pura visión] de la naturaleza, hay mucho más de historia, cultura y ética de lo que solemos suponer".[71]

En esta percepción de estereotipos domina en el paisaje la alternancia entre las descripciones de ambientes cerrados y oscuros con otras que se desarrollan al aire libre. La vida vacía y gratuita de sus amigos veraneantes y la reflexión sobre su matrimonio con Rosa se inscribirán en este espacio de alternancias conjugándose con las notas que el narrador va tomando para la elaboración de su novela. Lo que, en principio, podría asemejarse a una enumeración caótica, producto de una mirada fría sobre el paisaje, acaba siempre convirtiéndose en una[72] lectura histórica, cultural y ética en la que la sociedad primitiva, la helénica y la moderna, se entrecruzan:

> "[...]regreso a los juegos primigenios propio de una tediosa sociedad de consumo, muestra exponente de la decadencia de la sociedad de consumo, imitación pueril que la sociedad de consumo hace de las costumbres propias de las

> sociedades en decadencia del mundo antiguo, etcétera, o por el contrario, ruptura con la sociedad de consumo, manifestación de cierta vuelta a la naturaleza, a las prácticas propias de los pueblos primitivos, etcétera, etcétera. Imágenes acuciantes, ideas calenturientas[...]. (VDMHM., p.68)[73]

El capítulo III nos presenta al grupo de amigos que rodean al protagonista, sus formas de divertimento, sus prácticas sexuales; el subcapítulo dos está narrado en presente y en él se rememora su estancia en la cárcel, las causas que le llevaron a aceptar el modelo de vida que le ofrecía su suegro, su matrimonio con Rosa y el viaje que ambos hacen a Rosas donde conocen a Carlos y Aurea. El capítulo avanza alternando la narración en pasado con el presente, tiempo éste último del que se sirve para las anotaciones de la futura novela que proyecta escribir. El capítulo se cierra con el apartado - "Mobilis in mobili" - que alude a la excursión al cabo Creus, que tendrá una funcionalidad significativa esencial en el desenlace de la novela:

> "Hay paisajes y paisajes. Y así como de algunos se diría que se despliegan solos, al margen de su movimiento o inmovilidad, hay otros que, más que ante nuestros ojos,

parecen abrirse ante nuestra mente.

[...] Y luego, superada la sima, de nuevo la nívea llanura bajo el azul, campo adecuado por [illegible] especiales características, para elevarse más y más, hasta donde aguantara el fuselaje, sólo el cuerpo de un ángel abatido en la blancura extensa, los pliegues helados de su túnica como picos pirenáicos, caído al fundirse la cera de sus alas, en vuelo hacia donde el sol no podía ser sino el calor de una mirada". (VDMHM., p. 146).

El epígrafe presidido por "Mobilis in mobili" da paso a un espacio absoluto en el que se crea una simultaneidad de mundos aparentemente en conflicto y, sin embargo, fusionados por obra de una convención y de un contenido, el de la alegoría que subyace en este espacio absoluto y que es común, tanto al ámbito bíblico (la figura del ángel caído, ángel cosmogónico que llega desde las elegías del Duino de Rilke)[74], como al ámbito de la mitología clásica (Ícaro con alas de cera ardiendo al sol, otra figuración del ángel caído - aunque podría ser a la inversa - que dará su propio nombre al mar que oficiará de tumba, de eternidad, acogiéndolo en una especie de túnica acuática).[75] Quizá, en esta línea, nos interesa acudir a la lectura que realiza J. Jiménez de <<la destrucción o el amor>> de Vicente

Aleixandre:

"En Vicente Aleixandre, en cambio, las alas de mayor vuelo, las plumas de mayor cuerpo son las del águila y los pájaros, o incluso las del mar en algún momento. Pero tampoco dejan los ángeles de fatigar la prolongada estela de sus versos. Ya en La destrucción o el amor, la experiencia de la realidad se convierte en una
dichosa transparencia feliz en la que el sonido de una túnica,
de un ángel o de ese eólido sollozo de la carne, llega como lluvia lavada.
El ángel de Aleixandre es ante todo el ángel de la materia, de la naturaleza dueña de sí. Desierto en la soledad del mundo, su mayor proximidad en la imagen es la del inquietante Angel del pantano, de Max Ernst. Por eso pide Aleixandre (Mundo a solas) al sol victorioso « que deseca pantanos>>, que no diga su nombre como luna encerrada,
como luna que entre los barrotes de una jaula nocturna
bate como los pájaros, como quizá los ángeles,
como los verdes ángeles que en su agua han vivido.
Pues lo que anhela es conservar el anonimato de lo primordial, la entraña perenne del pantano y la vegetación, mucho antes del nacimiento de la imagen".[76]

En el capítulo IV, las intromisiones del narrador, sus reflexiones, sus problemas con el material literario, ocupan cada vez mayor espacio narrativo, sin que por ello se abandone el hilo argumental que nos seguirá dando noticia sobre la relación Carlos/Aurea, el desastre económico ocurrido al padre del narrador, su matrimonio con Camila, etc.

El capítulo V, continúa en su primera parte - durante los tres primeros subcapítulos - en la tónica de los anteriores: el fracaso del padre del narrador/protagonista con los negocios, la relación matrimonial entre Carlos y Aurea, sus infidelidades conyugales, para pasar a contarnos las juergas eróticas a que gustaban enfrentarse sus amigos. Los recuerdos se siguen aquí alternando con las notas que va tomando el narrador y con las "reflexiones que a uno le asaltan en el curso de la redacción de sus notas, durante una pausa, y las transcribe sobre la marcha" (VDMHM, p. 199). Pero en el último - el titulado "Seis días" - al igual que hiciera en la última parte de Recuento, cuando nos descubre el juego literario, el narrador nos presenta ahora un resumen esquemático de la obra:

> "En resumen: la estancia en Rosas de un joven narrador y su mujer, tras abandonar aquél la empresa donde trabajaba para dedicarse

exclusivamente a su verdadero oficio; un matrimonio de mediana edad, propietario de un motel, en Rosas, traba amistad con una joven pareja de huéspedes, de cuyas difíciles relaciones se convierten en testigos; un joven arquitecto y su amante, en un último intento de rehacer sus deterioradas relaciones, vuelven al punto de partida, Rosas, lugar predilecto de sus escapadas al comienzo de la aventura; relato evocador de los días que el protagonista pasó en Rosas con su mujer, de las relaciones amistosas que entablaron con la propietaria del motel en que se alojaban y de cuyas complejas tensiones se convirtieron en testigos fortuitos, del ambiente disipado en que se vieron envueltos desde que les cayeron encima unos conocidos de Barcelona, del inesperado final de todo aquello; recopilación de las notas tomadas por el protagonista durante su estancia en Rosas respecto a una obra en curso, entremezclada a otras anotaciones, recuerdos, reflexiones, comentarios referentes a su vida cotidiana, etcétera; un relato que, al tiempo que refiere la anécdota cotidiana del protagonista y su mujer o amante en Rosas, incluye junto a las anotaciones relativas a una obra que está escribiendo, así como reflexiones, recuerdos, etcétera, las anotaciones relativas a la anécdota de su estancia en Rosas, recreación de la realidad con todas las deformaciones y transposiciones que le son propias y que, a la vez que proyección del protagonista sobre

la realidad, sobre una realidad a la que éste atribuye todas sus obsesiones personales, suponen asimismo una incidencia de la obra en el autor, tanto por lo que sobre sí mismo le revelan cuanto por lo que le velan. Yuxtaponer, o mejor, superponer a las variantes óptimas diversos materiales pertenecientes al resto de las variantes". (VDMHM., p. 213)[77]

Y junto al resumen argumental, las claves de su lectura:

"Realidad, ficción autónoma, ficción que se revela como ámbito final de la realidad primitiva, etcétera, incidencias y variaciones concéntricas que van desde la transposición literal hasta el desplazamiento y la transmutación de la materia narrativa, conforme a un proceso correlativo que se efectúa paralelamente en el propio autor". (VMHM., p. 221)[78]

Una obra, en suma, con igual estructura a la que ya señalamos en Las Hilanderas, que:

"consta de tres planos simultáneos: un primer término de trabajo, mujeres hilvanando la materia prima de lo que ha de convertirse en trama del tapiz; un grupo de damas en segundo término, más iluminado, contemplando el tapiz que se les muestra en aquel preciso momento, mientras en el taller se cuchichea algún chisme, clientela de alcurnia sin duda, señoras venidas sea con ánimo de compra, sea por simple curiosidad; y, al fondo, el tapiz expuesto en aquel preciso momento, uno de tantos tapices de tema mitológico, no muy distinto, probablemente, a los ya mostrados o a los que falta mostrar". (VMHM., 221-222)[79]

Pero hemos de tener muy en cuenta que la estructura de una obra tiene su propia lógica interna, una lógica que la conforma de ésta y no de aquella manera. Por eso su desenlace será responsabilidad exclusiva de la propia creación literaria que, a medida que va siendo realizada, modifica a su creador.

El último capítulo describe el viaje mítico al cabo Creus, periplo marítimo que organiza de forma definitiva el material literario, recogiendo todas las pistas dadas con anterioridad por el narrador; los personajes sufrirán una serie de transformaciones sucesivas que los irán sustrayendo

poco a poco de la realidad para convertirlos, míticamente metamorfoseados, en elementos del paisaje[80].

> "bastaba echar un vistazo a las bodegas para percatarse de que el verdadero peligro no estaba fuera sino allí, en el cargamento que transportaban, toda esa fauna de seres convertidos - como Circe, la mujer convertida en cerdo - en arrecifes, escollos, rompientes y demás formaciones rocosas del género de esos relieves de significativa toponimia que el navegante puede avistar a lo largo de la costa entre Rosas y Port de la Selva". (VMHM., p., 252)

Convencido el protagonista, de que su enemigo es interior y no exterior, debe resolver la última antagonía:

> "Asi como la creación literaria es susceptible de parecer una mera imagen de la creación de los dioses y su mundo por el hombre esta última será a su vez simple metáfora de la creación onírica, siendo producto las tres de los mismos olvidos inmotivados cuyas raices se pierden en los siglos de los siglos. Pues así como tanto más propensos a los actos de locura son los dioses cuanto más parecen ignorar que su

> enemigo antagónico no está sino en ellos mismos, así, no menos necesario a ese hombre poseído por el ansia de procreación es cobrar conciencia de en qué cosa consiste lo que él conceptúa natural instinto de reproducción, de las caras ocultas y los ecos de su cumplimiento, que al creador, a nuestro autor, desentrañar los impulsos que le llevan a crear, si no quiere que su obra termine volviéndose en contra suya con independencia del valor estético de lo creado. O de lo destruido, variante la destrucción de la creación y no menos necesario para quien la realiza en relación a su propia entidad". (VMHM., p. 251)

Tras la dispersión, la recolección de significados diseminados anteriormente por la obra. Si Recuento permitía todavía una lectura en clave realista, en tanto supone el marco referencial, como decíamos, del resto de la tetralogía, en Los verdes de mayo hasta el mar se da un paso más, para presentarnos al escritor en su propio taller. Este nuevo Luis Goytisolo ahora "no quiere contarse sino conocerse, no quiere contarnos, sino conocernos, y entonces decide abrir las puertas del taller, tal como lo hizo Velázquez, y dar acceso al lector:"[1]

Para sólo él salvarse del naufragio y llegar a la orilla como Jonás/Ulises - "algo siempre fatigoso para un náufrago" - a bordo de un cetáceo (o barco que a tantos naufragios ha sobrevivido - Circe, las sirenas, Polifemo), y poder desde allí, tendido ya en la playa, contemplar, como en un sueño de la infancia, los verdes de mayo aproximarse al mar[82].

En este sentido precisará Pere Gimferrer:

> "Ahora el lector no puede sustraerse a aquello para lo que se le venía preparando cada vez más, y deberá aceptar el salto hacia una cadena de transfiguraciones que le llevará desde la regresión a estados de sexualidad infantil y preconciencia hasta los temas náuticos Ulises y Julio Verne - o a la coexistencia de vida y muerte en el espacio de la escritura y la final petrificación - en el sentido propio de la palabra - de los participantes en una orgía metafórica, periplo a la vez corporal, marino y mental"[83].

Superada la actitud mimética que había conducido al protagonista de Recuento desde la frustración ideológica a la crisis de identidad, el narrador ahora rastrea en el interior de la imaginación para encontrar un nuevo orden que pueda restablecer la relación entre la palabra y la cosa desde el interior mismo de la escritura. La novela asi, destruido el armazón realista externo, se convierte no sólo en crítica de sí misma - al dejar al descubierto su carácter autónomo - sino que al mismo tiempo revaloriza el carácter imaginario de la propia ficción.

> "Queda así el campo libre - pura nada del blanco tras los signos que llenan la página - para que el sustrato último de la operación llevada a cabo por Luis Goytisolo se manifieste en forma aún más evidente que en Recuento: nos movemos, finalmente, en el mundo de lo onírico y del inconsciente, en la región del arquetipo y del mito"[84].

Ahora se explica el extraño comienzo con que se abre la novela. El giro progresivo hacia un nuevo espacio de escritura en el que el funcionamiento del discurso no descansa sobre una base

referencial, sino estructural, autónoma. Luis Goytisolo conecta con las afirmaciones de R. Barthes:

> "la desintegración del signo [esto es, la alteración de su naturaleza tripartita] - que parece ser realmente el gran problema de la modernidad - está por cierto presente en la empresa realista, pero de un modo, en cierta forma, regresivo, puesto que se lleva a cabo en nombre de una plenitud referencial, en tanto que hoy, por el contrario, se trata de vaciar al signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la representación"[85].

Concluyendo, Los verdes de mayo hasta el mar constituye fundamentalmente una meditación sobre el proceso de la escritura y desde esta perspectiva habrá que considerar la función que realiza el autor ficticio al que podemos identificar con el mismo protagonista, Raúl. En realidad, no es sólo Raúl. De hecho, el protagonista es un escritor y lo que la novela cuenta es su escritura. Todo ocurre aquí en función del discurso: los personajes carecen de identidad y sólo existen en la medida en que son escritos, de la misma forma que la novela no es que

ocurra en Rosas, sino que Rosas, existe porque está en la escritura. La anécdota no interesa más que como entidad metafórica. Es el discurso, su forma, lo que el autor trae al primer plano de la escritura para comunicar con el lector[85].

En el final de esta etapa de mi trayecto como lector de Antagonía quiero realizar una detención reflexiva sobre "los pasos por do he venido" y reintegrar a la vista de un posible observador otras lecturas que quizás se han podido pensar como distantes a la que vengo realizando y que sin embargo han cumplido los trámites del trayecto a la par. Me refiero a Claudio Guillén y a aquéllos a los que, atinadamente, él califica como los críticos o historiadores más finos de los años 50. Explicitando los nombres de Marcel Raimond, Georges Poulet, Jean Rousset, nómina a la que bien podrían añadirse otros autores. Para ellos, aunque podría parecer excesiva mi generalización:

> "*Forma*, o a veces también *estructura*, encauzaba el arduo esfuerzo por percibir la especial integridad de la comunicación literaria. En su libro Forme et signification (1963), muestra espléndida del concepto moderno de forma, Jean Rousset, definía de esta manera lo que el crítico procura aprehender en la obra literaria: <<l' épa-

> nouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires>>. Salta a la vista que en esta definición forma y estructura son sinónimos, siendo lo principal el complejo de cualidades que Rousset acentúa con objeto de anular antiguas dicotomías: las dimensiones, podríamos decir, no ya de una forma, sino de una *formación*, de un proceso, de una serie de actos - ante la experiencia y ante la Historia - de un surgir, de un llegar a hacer y a ser en que se forjan conjuntamente la concepción poética, el lenguaje poético y el autor[87].

No es otra cosa la que Luis Goytisolo nos deja expresado de forma explícita justo en las líneas con las que clausura la obra que diacrónicamente configuró la segunda entrega de Antagonía:

> Una obra que, como esa ciudad tan minuciosamente diseñada y descrita una y otra vez en el curso de la historia, de acuerdo con las necesidades del momento, en la creencia, por lo general, de que ninguna de ellas puede ser ya alterada, proyectos que si alguna vez han comenzado a ponerse en práctica nunca han sido terminados y al fín resulta que las modificaciones impuestas por la realidad y sus vicisitudes son tantas que

ni su arquitecto original sería ahora capaz de reconocerlas, así, como esa ciudad, la obra, toda obra en elaboración, respecto a su concepción primera, toda vez que, al cambio impuesto por el propio desarrollo de los elementos que componen dicha obra, hay que añadir los cambios que paralelamente experimenta el autor. Y así también, como algo que sólo tiene realidad en el papel, sobre el plano, la mayor parte de las imágenese que guardamos de la infancia, al igual que de cuantas a partir de entonces, del momento en que se empieza a fijar en representaciones la propia infancia, uno suele hacerse de sí mismo. Un trabajo no muy distinto, a fin de cuentas, del que supone la obra en cuestión, seis días entre todo, un tiempo tradicionalmente apropiado para dar por acabada una obra[99]. (VMHM., p. 255).

LA CÓLERA DE AQUILES

Esta obra supone con respecto a las entregas anteriores de Antagonía un paso más, una nueva vuelta de tuerca, un nuevo deslizamieto del espejo de la creación para dejar al descubierto un nuevo aspecto: la lectura. En el esquema que hemos diseñado anteriormente este nuevo aspecto correspondería a los espacios que van caracterizados como segundo término, lugar de transacción o como ámbito más iluminado en el que ante la obra artística-producto acabado (tapíz) confluyen la contemplación, acto determinado, a su vez, bien por la voluntad de comprar, bien por la simple curiosidad. Igualmente corresponde al ámbito en el que el lenguaje de la ob a de arte ha cobrado ya una entidad autónoma, independiente de su creador y comienza a difuminarse en el "cuchicheo" que viene expandiéndose desde el primer término.

Obviamente se nos podría objetar que la contemplación de una obra de arte plástica presenta unas marcas diferenciales con respecto a lo que sería una contemplación, lectura, de una obra literaria.

Desde esta perspectiva nos situaríamos en la "tradicional exclusión de las bellas artes de las Artes Liberales, así llamadas porque eran las únicas dignas de la actividad de un hombre libre; tenían por objeto el lenguaje y la matemática. Las artes de las palabras eran específicamente la gramática, la dialéctica y la retórica; la aritmética, la geometría, la astronomía y la música, se basaban en la matemática". En cambio, "la pintura y la escultura se contaban entre las artes mecánicas, que requerían trabajo y artesanía"[89], respondiendo a una filosofía popular que ha venido insistiendo en esa división. Sobre esto, y dentro del seguimiento que realizamos del pensamiento de R. Arnheim podemos añadir:

> Los filósofos sensualistas nos recordaron con lucidez que nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos. Sin embargo, incluso ellos consideraron la recolección de datos perceptuales como un trabajo no especializado, indispensable pero inferior. La tarea de crear conceptos, acumular conocimiento, relacionar, separar e inferir se reservaba para las <<más altas>> funciones cognoscitivas de la mente, que sólo podían desempeñar su labor abandonando toda particularidad perceptible. A partir de los filósofos medievales como Duns Scoto, los racionalistas de los siglos XVII y XVIII derivaron la noción de que los mensajes de

los sentidos eran confusos e indistintos y que, para clarificarlos, era necesario la intervención del razonamiento. Alexander Baumgarten, quien le dió a la nueva disciplina de la estética su nombre afirmando que la percepción, como el razonamiento, podía alcanzar un estado de perfección, siguió no obstante, lo que no deja de ser irónico, la tradición según la cual la percepción se considera el inferior entre los dos poderes cognitivos por carecer supuestamente de la distinción, que sólo proviene de la superior facultad del razonamiento.[30].

COMPRAR CURIOSEAR

CONTEMPLAR

CUCHICHEAR

En el segundo término del esquema al que nos referimos podemos observar cómo el fenómeno de la percepción, considerado en sentido estricto, podría superponerse al vértice curiosear como mero acto de visión (adoptamos las acepciones de María Moliner: 'fisgonear. Husmear', 'mirar o presenciar alguien una cosa que no tiene realmente interés para

él', 'interesado en saber de cierta materia', 'intriga o llama la atención') de una obra de arte-producto acabado; del mismo modo al vértice comprar, teniendo en cuenta que en este caso la percepción se realiza ya no sobre una superficie de formas, líneas, colores, etc., con un valor estético determinado, sino sobre un objeto que se presenta directamente como mercancía. Recordemos que "las damas de alta alcurnia" que servían como elemento referencial a Luis Goytisolo, y su capacidad para comprar, implica la existencia de el factor dinero, que, "en cuanto posee la propiedad de comprarlo todo, en cuanto posee la propiedad de apropiarse todos los objetos es, pues, el objeto por excelencia. La universalidad de su *cualidad* es la omnipotencia de su esencia; vale, pues, como ser omnipotente..., el dinero es el *alcahuete* entre la necesidad y el objeto, entre la vida y los medios de vida del hombre"[91]. Parece claro que no es el mirar, sino la percepción objetualizada, una percepción de carácter sólido, determinada no por procesos estéticos y mucho menos por los racionales, sino por procesos que atienden al valor de cambio que adquiere un producto en un sistema de mercado[92].

Queda, por último, el tercer vector calificado como contemplar que nos conduce en una

dirección ,si se quiere, opuesta a la de la racionalidad. En primer lugar, la contemplación, en lo que ésta tiene de percepción, comporta una emoción estética que nos aproxima a la órbita del plano mítico de la percepción primigenia, muy probablemente aquéllo que J. Berger denomina <<sensación de estar ante un misterio>>, <<emoción>>, precisando que aunque esta palabra "designa un movimiento del corazón y de la mente, es tal vez confusa, pues lo que estamos considerando es una emoción que tiene muy poco que ver con las otras que experimentamos, principalmente porque en este caso el yo se queda más en suspenso"[93]. Insertándonos en el plano mítico que J. Berger va configurando, no hay ningún obstáculo para albergarnos en su razonamiento ante, su expresión y su escritura de aquéllo que le produce la visión de un pájaro labrado en madera blanca:

> "La emoción estética que sentimos ante un objeto artesanal, es una consecuencia de la emoción que sentimos ante la naturaleza. El pájaro blanco es un intento de traducir el mensaje que recibimos del pájaro real. Todos los lenguajes artísticos han sido desarrollados como un intento de transformación de lo instantáneo en permanente. El arte supone que la belleza no es una

excepción (que su existencia no es *a pesar de*), sino la base de un orden. Hace años, cuando consideraba la cara histórica del arte, decía que mis juicios sobre una obra dependían de que ésta ayudara o no a los hombres a reivindicar sus derechos sociales en el mundo moderno. Lo sigo manteniendo. La otra cara trascendental del arte plantea la cuestión del derecho ontológico del hombre. La noción de que el arte es un espejo de la naturaleza sólo resulta atrayente en periodos de escepticismo. El arte no imita a la naturaleza; imita a una creación, unas veces para proponer un mundo alternativo, otras sencillamente para ampliar, confirmar, hacer social, la breve esperanza que ofrece la naturaleza. El arte es una respuesta organizada a aquéllo que la naturaleza nos deja entrever ocasionalmente. El arte se propone transformar el reconocimiento potencial en un reconocimiento continuo. Celebra al hombre en la esperanza de recibir una respuesta más segura, pues la cara trascendental del arte es siempre una forma de oración"[34].

Tras la lectura de Berger y su sobreimpresión del plano mítico con el plano del "mundo moderno" en una línea de esperanza y de respuesta, nos cabe una duda. Si la figura que soporta la valencia de 'contemplar', situada por

nosotros en el plano de lo mítico y ligada a la percepción emotiva y mistérica, en la estela de "los olvidos inmotivados cuyas raices se pierden en los siglos de los siglos" (VDMHM., p. 251), no representaría también potencialmente ese "cobrar conciencia de en qué cosa consiste" aquéllo que el hombre "conceptúa natural instinto de reproducción, de las caras ocultas y los ecos de su cumplimiento", de ese "desentrañar los impulsos que le llevan a crear", referido ésto al artista, "si no quiere que su obra termine volviéndose en contra suya, con independencia del valor estético de lo creado" (VDMHM., p. 151). Recapitulando, hemos podido delimitar una percepción pura, una percepción objetualizada e independiente tanto de lo estético como de lo racional, y una percepción final que bien podríamos leer en el sentido sintético que G. Kanizsa nos propone en su distinción entre el ver y el pensar:

> "Por una parte, y en base al hecho de que la actividad perceptiva puede darse sin la intervención de los procesos de pensamiento, se puede sostener y se ha sostenido, en forma especial en los ambientes filosóficos, que se trata de dos actividades psíquicas totalmente heterogéneas: la primera, fuente del mundo sensible, de la apariencia cambiante y

> engañosa de las cosas [que equivale al <<cuchichear>> en el ámbito del taller frente al <<lenguaje>> objetivado en mercancía]. La segunda, en cambio, instrumento de la construcción y sistematización racional de la realidad sobre la base del material que proporciona la primera. Por otra parte, se puede sostener la existencia, si no de una identidad, sí de una continuidad sustancial entre las dos actividades, que serían formas diferentes de un mismo proceso cognitivo, teniendo las mismas finalidades y reguladas por las mismas leyes. La constatación de que el más simple hecho perceptivo parece el resultado de operaciones de igual naturaleza que las intelectuales nos lleva a esta conclusión[95].

Desde esta perspectiva, el <<contemplar>> en Los verdes de mayo hasta el mar sería un acto en el que se da simultáneamente la posibilidad del acto de lectura que en La cólera de Aquiles se convierte en clave de intelección, de creación de conceptos, de acumulación de conocimientos, de relaciones...Queda así el camino abierto para lo que será Teoría del conocimiento.

Si Recuento, como veíamos, significaba, por un lado, tanto la búsqueda y gestación de

un discurso autónomo, hecho a partir de la descomposición de las distintas retóricas y jergas heredadas, como, por otro, la creación de un escenario autónomo en que operara el resto de la tetralogía; y si Los verdes de mayo hasta el mar, ahondando en el tramo final de Recuento, significa la realización de un espacio autónomo de la escritura en el que el discurso, abandonando toda ilusión referencial, se vuelve sobre sí mismo para crear su propio espacio, La Cólera de Aquiles supondrá la apertura de ese discurso hacia un nuevo ámbito, el de la lectura. Luis Suñén aduce a este respecto:

> Así como en ésta (Los verde de mayo hasta el mar) era la escritura quien aparecía siempre presente, quien cegaba la ficción, cerraba su salida, sacrificaba su objeto para volverse contra ella misma, analizarse de nuevo, tornar de continuo al espejo de su propia presencia, es ahora la lectura quien ejerce tal papel, pero una lectura tan hábilmente sugerida, que, curiosamente, deja a su ejecutor en disposición de caer en una trampa - libertad, al fin, contra la apariencia - hábilmente tendida[96].

Al igual que en la novela anterior,

otro escenario de las costas catalanas servirá de marco a la narración, Cadaqués. Pero un Cadaqués cuyo ambiente no será descrito ahora de la forma minuciosa y detallada en que lo había sido Rosas en Los verdes de mayo hasta el mar, sino que será presentado de forma completamente subjetivada a través de los monólogos interiores del "personaje central", que aquí denominaremos, siguiendo la tercera solución que C. Segre propone al plantear la decisión de <<personalizar la voz del narrador>>, <<el Yo como protagonista>> [la acepción corresponde a Friedman]. Aquí encontraremos que "el <<yo testigo>> puede realizar la misma mediación entre hechos y destinatarios que se verifica" en la primera solución (Narrador como mediador entre la ficción y el destinatario, rector de la diégesis, de las intervenciones metacomunicativas, de los comentarios sobre la diégesis misma); y viceversa, "el Yo protagonista se identifica con la historia, de la cual sólo puede tener el ligero distanciamiento permitido por el alejamiento temporal entre los hechos y su narración"[97].

Este <<yo como protagonista>>, Matilde Moret, a la que ya se había hecho alusión en las entregas anteriores de Antagonía queda

manifiesto ya desde las líneas que dan entrada a la novela:

> De las mujeres me atrae únicamente el cuerpo. O mejor: determinadas partes del cuerpo. Eso no significa, ni que decir tiene, que prefiera los hombres: en modo alguno. He tenido amantes masculinos, en ocasiones creí amarlos; hasta llegué a estar casada. Pero el cuerpo del hombre, incluso en el mejor de los casos, cuando se trata de un cuerpo joven y hermoso, es árido y duro, áspero al tacto, lo menos adecuado para incitar a una caricia o buscar en él recogimiento. Cuanto me atrae de los hombres, su sentido de la amistad, su claridad en el trato, el carácter consecuente de su pensamiento, pertenece al domínio del espíritu, no del cuerpo. Exactamente lo contrario de lo que sucede con la mujer, de lo que la mujer es: pura invitación al amor el cuerpo y a la contemplación absorta el oscuro mecanismo síquico que encierra, lascivia y crueldad posesiva entremezcladas a una ilimitada capacidad de traición. De ahí que si alguna vez he creido estar enamorada de un hombre, jamás he llegado al extremo de creer que esatba enamorada de una mujer. (LCDA., p. 15).

Estructuralmente, la novela retoma la ordenación en nueve capítulos que se organizan en tres

segmentos narrativos. En este lugar podría llamarnos la atención - y quiero dejar constancia de que he rehuido cualquier acercamiento a esta opción numérico-estructural desde una perspectiva esotérica o simbólica en su acepción pedestre - sobre esta reiterada utilización del nueve como referente para una ordenación estructural. Quizás sería conveniente traer a estas páginas unas recientes declaraciones del autor, en ocasión de haber publicado Estatua con paloma, su última novela:

> Por otra parte, confirma Estatua con paloma las viejas teorías de Luis Goytisolo sobre los (sic) cifras. Nueve son sus capítulos y nueve es el número que el considera idóneo. <<Creo que influye la elección de un número u otro para la escritura>>, opina. <<El nueve, en este caso, me va bien para organizar una obra de este calibre. La paradoja [del ave migratorial era una obra menor, más una *nightmare* que diría Chesterton, con algo de irreal, y por eso no podía ajustarse al nueve y la hice en cinco capítulos. El nueve me va muy bien para repartir lo que va en cada capítulo. Trabajo con un plan fijado y el nueve me permite disponer de un tablero para mi tono narrativo, aunque no quiero decir que valga para todas las novelas>>[90].

El segmento central constituye a su vez una novela autónoma en sí misma, *El Edicto de Milán*, auténtica clave de acceso a la novela. Puede constatarse la voluntad de conferir autonomía o existencia objetiva a este intratexto si tenemos en cuenta que en la página con la que se finaliza el capítulo tercero, justo antes de dar paso a la interpolación textual que supone el Edicto de Milán oiremos a Matilde Moret:

> Emprendí la lectura, o mejor, relectura de El Edicto de Milán, una novela que escribí años atrás y que publiqué discretamente bajo el seudónimo de Claudio Mendoza[1]. (LCDA., p. 84).

La llamada a nota que aparece justo tras el nombre del seudónimo tiene su respuesta a pie de página:

> "1. Claudio Mendoza, El Edicto de Milán, Ediciones Originales, Barcelona"[99].

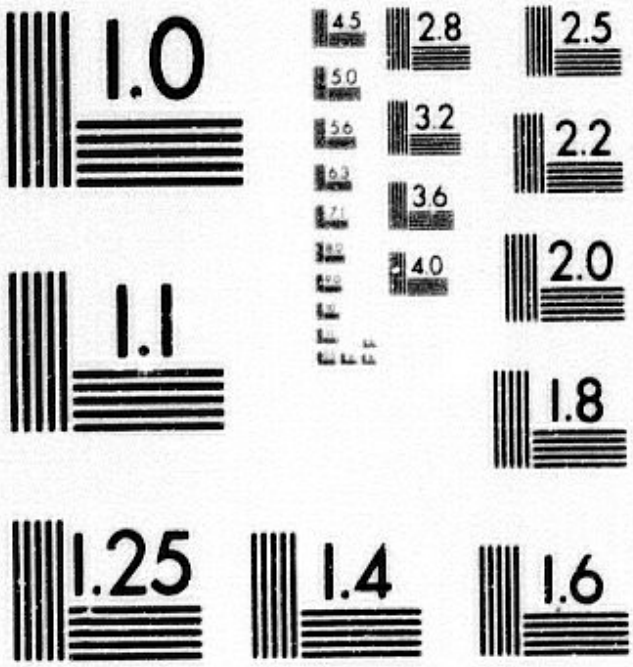
De este modo la alusión fantasmática

de Matilde a una supuesta obra literaria escrita por ella misma y firmada con seudónimo va a adquirir un carácter de realidad objetiva, de concreción en producto acabado-libro, disponible en el mercado para su libre adquisición. La conformación como libro se opondría a la alusión que de éste se realiza en el monólogo de la autora, si tenemos en cuenta que el hecho de no subrayar, no utilizar cursivas ni ningún otro medio a los que se habitúa recurrir tipográficamente para dar entidad a la obra y certificar la existencia objetiva de ésta como sujeta y sumarizada por una titulación y por una rúbrica final, desembocaría en la percepción literal de una absorción por el decurso subjetivador de Matilde de toda alteridad distinta a su unidad discursiva, a su mismidad. Remite de hecho a la no aceptación, a un acto de rebeldía frente a la conversión de su discurso en producto acabado que adquiere existencia autónoma en un mercado, independientemente de los propósitos creativos personales y de sus valores estéticos. En definitiva, encontraríamos una tensión de opósitos entre la disolución del título en un <u>continuum</u> de pensamiento que salvaguarda las fronteras del yo en su creación frente a la amenaza de disolución que implica una nota a pie de página que tipográficamente certifica la objetivación de aquéllo que Matilde no

quiere que escape a su ámbito. En cierta forma, el "Edicto de Milán" funcionaría análogamente a la <<cita directa>> y a los predicados y nombres "que sean citas" sobre los que N. Goodman señala:

> que si hay nombres que pueden ser ficticios, es decir que pueden no nombrar nada, como sucede por ejemplo con <<Pegaso>>, y si también puede haber predicados vacíos que no se apliquen a nada, por el contrario aquellos nombres y predicados que sean citas no podrán ser ni fictícios ni vacíos. Un nombre que sea una cita directa no puede ser ficticio, en primer lugar, pues contiene aquello que nombra; y un predicado que posea también la condición de ser una tal cita directa no podrá tampoco ser vacío pues incluirá una de las paráfrasis a las que se aplica'[100].

"Las Lanzas" (<u>La rendición de Breda</u>) con su llave central dividiendo y organizando el cuadro en torno a ella, será ahora la pintura que le sirva de referente iconográfico, aunque aparentemente la recurrencia a Velázquez parezca no jugar una función análoga a la que estudiábamos en las dos entregas anteriores:



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

quiere que escape a su ámbito. En cierta forma, el "Edicto de Milán" funcionaría análogamente a la <<cita directa>> y a los predicados y nombres "que sean citas" sobre los que N. Goodman señala:

> que si hay nombres que pueden ser ficticios, es decir que pueden no nombrar nada, como sucede por ejemplo con <<Pegaso>>, y si también puede haber predicados vacíos que no se apliquen a nada, por el contrario aquellos nombres y predicados que sean citas no podrán ser ni fictícios ni vacíos. Un nombre que sea una cita directa no puede ser ficticio, en primer lugar, pues contiene aquello que nombra; y un predicado que posea también la condición de ser una tal cita directa no podrá tampoco ser vacío pues incluirá una de las paráfrasis a las que se aplica[100].

"Las Lanzas" (La rendición de Breda) con su llave central dividiendo y organizando el cuadro en torno a ella, será ahora la pintura que le sirva de referente iconográfico, aunque aparentemente la recurrencia a Velázquez parezca no jugar una función análoga a la que estudiábamos en las dos entregas anteriores:

LAS LANZAS no es únicamente una pintura. Las Lanzas es toda una concepción de la vida. ¿Por qué se rinde Breda? ¿por causa de las enfiladas puntas que, barrando verticalmente el paisaje, se alzan del lado español, a la derecha del cuadro, frente al puñado de picas flamencas, que se arrincponan a la izquierda? Por las humaredas que enturbian el campo a retaguardia de los vencidos, resultado probable de una intensa preparación artillera? ¿O estará más bien la respuesta en la pesada llave que el flamenco entrega al español. centro de la composición a la vez que símbolo del rescate, de lo que se paga a fin de no perder lo que se teme perder, una ciudad, una posición económica y social, un status? Es decir: una llave que es la clave tanto en el terreno plástico como en el temático, y respecto a la cual, las armas que la orillan, la perspectiva en fuga de las agudas lanzas, son meros elementos de realce. Después, tras la hipócrita cordialidad con que la ofrenda es acogida, vendrá una vengativa luminaria de hogueras purificadoras, a cuya luz cobrarán vivas tonalidades los ejemplares cadalsos, los despojos que gotearán desde lo alto de las murallas; el ineludible escarmiento. Pero la ciudad, aquello cuya suerte, cuya integridad, cuya existencia misma está en juego, se habrá salvado. La rendición como alternativa única a la destrucción. (LCDA., p. 72-73)[101].

I. El primer segmento narrativo lo constituyen los tres capítulos iniciales que actúan a modo de introducción y presentación de la narradora en su función de <<yo como protagonista>>, Matilde Moret, a quien la intromisión en la relación amorosa que viene manteniendo con Camila, de un tercer personaje - Roberto - provoca un conflicto al que tratará de dar salida mediante el juego literario:

> LOS CABOS estaban todos en mis manos y ni se me había ocurrido atarlos. Lo hice y, eso sí, de un modo fulminante, aquella noche de un 27 de junio de recuerdo aciago. Pero sólo cuando, vencida por el sueño, me retiré a dormir y, ya en la cama, me encontré con que algo me impedía conciliar ese sueño ansiado, sensibilizada, como sin duda estaba por mi radar particular, por uno de esos golpes de intuición que, lo mismo que un relámpago, parecen iluminarme en todo momento decisivo. Resulta casi humillante reconocerlo: que a una mujer como yo, a quien una de las últimas cosas de las que se le puede tildar es de ingenua , de que carece de sentido crítico, le pueda pasar eso igual que a una imbécil. Haberme dormido sobre mis laureles, esta era precisamente la intuición que me mantenía despierta, el hecho contra el que me alertaba mi sexto sentido. Algo que, por supuesto, presupone la existencia de laureles. La

> seguridad derivada de mi situación dominante respecto a Camila, en este caso; de la confianza en mi penetración sicológica, en mi clarividencia. Una confianza que inevitablemente termina por dar paso al exceso de confianza, circunstancia tradicionalmente propiciatoria de todo ataque por sorpresa. [...] Resumiendo: las dos facetas de mi error: considerar en menos a ese Roberto, considerar en más - incapaz de caer tan bajo - a Camila. (LCDA., p. 17-18).

La narración gira entre el presente de la escritura y el pasado evocado a partir del momento en que descubrió la traición, "aquella noche de un 27 de junio de recuerdo aciago":

> Estas reflexiones lúcidas, escuetas, concisas y, como es natural, debidamente estructuradas, desprovistas del magma de otras mil ideas, sentimientos y aun sensaciones, son el resultado, en el recuerdo, de aquella siesta en Cadaqués, cuando, con la perspectiva que ofrecían las semanas transcurridas desde el comienzo de los hechos, me entregué a la tarea, insomne, solitaria, de reconstruirlos y analizarlos, a partir del furor inicial que rodeó el descubrimiento de lo sucedido. (LCdA., p. 17).

Una vez más se recurre al procedimiento analéptico (o retrospectivo) externo en el sentido de que su "amplitud total se mantiene en el exterior del relato primero"(p. 104-105). Esta analépsis es de tipo heterohomodiegético repetitivo (<<evocaciones>>), procedimiento este último en el que "ya no nos libramos de la redundancia, pues en ella el relato vuelve abierta, explícitamente a veces, sobre sus propios pasos". Estos pasos en La cólera de Aquiles vendrían a identificarse con su infancia en la finca familiar de Aguaviva, el colegio de monjas, sus relaciones familiares, sus estancias en París, las experiencias amorosas con su marido, la asunción de su lesbianismo... "Por supuesto, esas analepsis en evocación raramente pueden alcanzar dimensiones textuales muy extensas: son más bien alusiones del relato a su propio pasado, lo que Lämmert llama <<Ruckgriffe>> , o <<retrocepciones>>. Pero su importancia en la economía del relato, sobre todo en Proust, compensa en gran medida su escasa extensión narrativa"[102]. Principio que de hecho se cumple en La cólera de Aquiles dado que tras su desarrollo en tres capítulos se abrirá una vía metaficcional al acudir a "El edicto de Milán". Novela que se situaría también

en el exterior del relato primero dada su escritura y publicación en el pasado.

Pero el tiempo del relato no prestaría una sólida densidad y coherencia psicológica al personaje:

> La Cólera de Aquiles aparece tal un juego de espejos que se afirman y niegan mutuamente, desplazando el centro de la obra a otra parte que no sean los objetos reflejados, centrándose en el juego mismo que se establece al interreflejarse dichos espejos[103].

Siguiendo a R. Bourneuf y R. Ouellet, "cuando el personaje se presenta por sí mismo se plantea de entrada el problema del conocimiento de uno mismo" y éste se manifiesta como un proceso "difícil porque, en primer lugar, el hombre, encerrado en los límites estrechos de su subjetividad, no puede salir de sí mismo para juzgarse". Se vislumbraría de esta forma que "juez y parte interesada, objeto y sujeto al mismo tiempo, el hombre no puede concentrar sobre sí mismo esa mirada fría que dirige a otros"[104]. Pensemos que el primer segmento narrativo se cierra

cuando Matilde en un intento de evadirse de la situación que la angustia, decide emprender la lectura de El Edicto de Milán. A primera vista cabe la sospecha de que se nos esté intentando situar en el terreno de la transcodificación como transformación de sentido producida por cambio de código[105]:

> con frecuencia releo determinadas páginas, determinados episodios, pero aquella vez la leí de cabo a rabo, de una sola sentada, hasta bien entrada la noche. Sea por el distanciamiento que el simple curso del tiempo establece respecto a toda obra de juventud, sea, más bien, por el conjunto de recuerdos, relacionados o no con la obra, que suscitó en mí la evocación de aquella época, el hecho es que el apasionamiento con que me entregué a su lectura era propio no ya tanto de la autora cuanto de una privilegiada lectora. (LCDA., p. 84).

La transcodificación comporta, a su vez, la transposición de los factores que hemos explicitado, referidos a la escritura como presentación de sí mismo- conocimiento de uno mismo, al código de la lectura, que aquí se formula como <<lectora privilegiada>>, tanto en lo que conlleva de "método válido de investigación de uno mismo", como en

su imposibilidad de que el sujeto concentre sobre sí mismo "esa mirada fría que dirige a otros", dada la imposibilidad de que objeto y sujeto puedan desdoblarse con efectividad. La Mirada fría se opone a apasionamiento . A Dédalo[106] se contrapone Narciso[107]. Esta lectura nos remite a una tangencialidad con el pensamiento racionalista que desde el siglo XVIII intenta analizar la complejidad de la vida afectiva e inconsciente desde presupuestos que ya estaban amalgamados en Las ensoñaciones del paseante solitario de J. J. Rousseau[108]. En el texto de Luis Goytisolo se percibe con nitidez una resistencia a estas categorizaciones racionales desde el momento en que Matilde Moret emprende un proceso de apropiación de la imagen, se hace sujeto de un deseo de identificación y de reconocimiento en un objeto que, desprendido en el pasado de sí mismo como icono, se presenta ante ella como objeto a través del que se desea detener la forma o lo que sería una parte esencial de su vida, la imagen de un contínuo retorno. Como sugiere M. Brusatin:

> Frente al orden emblemático de la construcción (Dédalo), y de la destrucción en cuanto absoluta contemplación (Narciso), la historia de las imágenes fluye en un desorden

productivo, no solamente bajo el signo de la creación y de la cancelación, sino más exactamente en el reconocimiento, en el redescubrimiento y el reencuentro. La imagen, más allá de su proyecto técnico y de la voluntad de ensalzarla y eternizarla - los esquemas de la vida y de la muerte de las figuraciones -, aparece como búsqueda, restitución de ella misma, modelación y remodelación contínua de un principio de reconocimiento e identificación entre modelos y sujetos. Nos referimos a objetos que soportan progresivamente la forma: desean detenerla y la ven deslizarse como un cuerpo que separa parte de su vida o, por el contrario, ven como les es ofrecida como un don gratuito. La imagen de un contínuo retorno, obsesivo vaivén de la utilidad y de la inutilidad de las imágenes, es en realidad la historia de su insustituible presencia, que asume un intrincado asedio histórico incluso antes de la *querelle* iconoclasta en la época de los dos grandes emperadores bizantinos: León III Isáurico (726-66) y Constantino V (813-42)[109].

Una vez más, en el sistema de remitencias internas que establece Goytisolo en Antagonía, éste nos vuelve a situar ante el vértigo del caleidoscopio en la línea fronteriza del espejo hacia el que éste apunta y nos devuelve a una

situación que en mi lectura identifico como un nuevo espejo ante el reflejo, con la remembración del acto de contemplar Las Hilanderas y las lecturas que este acto desencadenaba. Aquí se han opuesto construcción y contemplación, Dédalo y Narciso, escritura y lectura. Estos términos encontrados nos retrotraen al <<primer término de trabajo>> <<taller>> <<Hilvanar materia prima>> (no creo que nos alejemos del hilo del que se sirvió Teseo para salir del laberinto). <<Trama >> por una parte; por otra un <<segundo término más iluminado>> en el que se contempla, bien con curiosidad bien con ánimo de compra, la obra de arte como producto acabado. Segundo término que sufre un proceso de transcodificación al no funcionar como <<espacio de las transacciones>>, sino como espacio en el que va a tener lugar "el reconocimiento, el redescubrimiento y el reencuentro" entre el creador literario y la obra de arte. Esa obra de arte ya no es un producto acabado y atento a las leyes de un mercado que provoca la alienación del lector. El valor de cambio, el espacio de la transacción mercantil quedan cancelados y dan paso a "la imagen de un contínuo retorno, obsesivo vaivén de la utilidad y de la inutilidad de las imágenes". Aún más, queda cancelado el proceso iconoclasta que la modernidad exige a los objetos que soportan en su solidez el progresivo

desvanecimiento de la forma. En este punto hay lugar para el asombro, la mirada perpleja. Donde cabría pensar que se nos transmitía en un código nihilista, en un código en el que la modernidad comportaba una valencia que podría sumarizarse en el término <<antagonía>>, aparentemente imparable destrucción iterativa de todo lo nuevo y todo lo creado, se nos hace preciso recordar que <<el creador, nuestro autor>> planteaba que el "enemigo antagónico no está sino en ellos mismos", referido a la "creación de los dioses y su mundo por el hombre". En este caso el espacio del fondo, el tapiz expuesto, "uno de tantos tapices de tema mitológico, no muy distinto probablemente a los ya mostrados o a los que falta mostrar" parece haber sucumbido a su propia antagonía. En su lugar, <u>la cólera de Aquiles</u> nos va a situar "a ese hombre poseído por el ansia de procreación", "que estruja y retuerce el cuerpo propiciatorio, en el curso de la cópula, en su deseo de engendrar un monstruo"[110]. A su invitación a "cobrar conciencia de en qué cosa consiste lo que él conceptúa natural instinto de reproducción, de las caras ocultas y los ecos de su cumplimiento" se responde con

Camila y yo, sin ir más lejos, mi relación

> con Camila está condenada a ser, con el tiempo, una relación muy similar a la de Raúl y Nuria. Es decir: una total falta de porvenir en ambos casos. Y también, al igual que Raúl, aunque a mi modo, en contradicción solo aparente con mi clara visión de tal futuro, mi lucha por Camila, mi negativa a consentir que, en tanto yo quiera conservarla, me sea arrabata por nadie. El placer de su reconquista, de mi domínio progresivo de la situación, de su derrota, de mi victoria, un placer efectivo incluso antes de que yo me lo reconociese como tal, antes de que, tras lo de Port de la Selva, ella, implícitamente, tirase la toalla al suelo.
>
> Un placer no solamente moral, entendámonos; un placer que, trascendiendo el plano de la mera satisfacción moral, se sitúa plenamente en el campo del placer físico, de la sensualidad. (LCDA., p. 83)

También en el segundo término, además de la cancelación de las transacciones, transacciones mercantiles, se produce una modificación que el autor proponía en Los verdes de mayo hasta el mar, dirigida directamente al creador literario: "Desentrañar los impulsos que le llevan a crear, si no quiere que su obra termine volviéndose en contra suya, con independencia del valor estético de lo creado. O de lo

destruido, variante la destrucción de la creación y no menos necesaria para quien la realiza en relación a su propia entidad". Este desentrañamiento se va a cumplir en varios niveles simultáneos:

1. <<variante la destrucción de la creación>>: se destruye desde el punto en que desaparecen todos los signos tipográficos que dan entidad autónoma y objetual a una obra literaria (el título no va definido ni por cursivas, subrayado, comillas, negritas... sino que se diluye en el contínuum tipográfico que imponen las bastardillas). La obra, libro sustancializado en su título, se restituye al autor bajo el signo de la creación y de la cancelación[11].

2. "Ejerciendo nuestra agudeza crítica la personalidad del autor": se elimina todo distanciamiento "que el simple curso del tiempo establece respecto a toda obra de juventud", y este acto será producto de una oposición textual al orden emblemático de la construcción (el acto de escritura) y la destrucción en cuanto absoluta contemplación (el acto de lectura). En este caso la historia de las imágenes, la imagen de un contínuo retorno, fluye en un desorden productivo puesto que ya no se trata de un producto acabado que

proviene de una reproducción ejecutada en un taller como primer término de trabajo. Al desorden productivo le corresponderá un <<apasionamiento>> en la lectura que apela indefectiblemente a una pulsión de los sentidos. No se han empleado en balde los términos creación y reproducción puesto que aquí se habla de "lectura, o mejor, relectura". Nos hacemos eco de las palabras de W. Benjamin:

> El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica- y desde luego que no sólo a la técnica-. Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca, determinados procedimientos reproductivos, técnicos por cierto, han permitido al infiltrarse intensamente, diferenciar y graduar la autenticidad misma'[12].

Matilde Moret al entregarse a su acto de lectura disuelve las distancias que interpone la crítica entendida en la orientación diseñada por O. Paz:

> La crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como una cosa que se

posee, sino como una presencia que se contempla'[13].

Se cancela aquí el fundamento sobre el que se levantaba el segundo término que contemplábamos en Las Hilanderas.

3. "Olvidos inmotivados cuyas raices se pierden en los siglos de los siglos": el texto de La colera de Aquiles se orienta en este derrotero, "sea por el distanciamiento que el simple curso del tiempo establece respecto a toda obra de juventud, sea, más bien, por el conjunto de recuerdos, relacionados o no con la obra, que suscitó en mí la evocación de aquella época" (LCA, p. 84). Desde el momento en que Matilde reconstruye como una parábola el alcance de una temporalidad que toma como puntos de referencia un proceso secuencial vivido como juventud y una obra como acto sumarizador de esa juventud, aunque no escrita fuera de ese decurso, sino como participante de toda una serie de valores ante los que Matilde puede sentirse refractaria desde su presente, podríamos inclinarnos a pensar que estamos asistiendo al establecimiento de un proceso en el que las <<correspondencias>>, que Matilde denomina evocaciones

pasan a tomar posesión de la superficie textual, no equivalente a la superficie del libro como objeto, sino de la línea de doble dirección que es escenario de una dinamización en la que quedan activados los significados más profundos del acto de leer y de todos los elementos que este mismo acto concita como lugar propiciatorio para una ritualización, para un sacrificio, para una espera.

Ahora bien, esta correspondencia que evidentemente remite a una poética baudeleriana, y aquí sigo sin matizaciones los ajustes que propone G. Bachelard:

> No es, como muy frecuentemente se ha manifestado, una simple transposición que dé un código de analogías sensuales. Es una suma del ser sensible en un solo instante. Pero las simultaneidades sensibles que reúnen los perfumes, los colores y los sonidos no hacen más que preparar simultaneidades más lejanas y más profundas'[14].

En el fragmento en el que se relatan las circunstancias previas al acto de la lectura no constato ningún valor relacionado con sentidos como el olfato, la vista, el oído o el gusto.

Se me podría objetar que esas "voces dispersas que llegaban de la calle" hacen referencia al sentido del oído, sin embargo, no es tanto a este sentido a quien hacen alusión, sino que funcionan en el interior del texto como una auténtica categoría teórica relativa al rumor, a ese rumor (cuchicheo) inseparable del taller del escritor.

"El cálido sol colándose por alguna rendija", "yo, desnuda sobre la cama", "sudorosa" son valores ligados al sentido del tacto que parecen querer remitirnos directamante a una evocación sensual-erótica, pero también el texto niega su presencia efectiva como vía de acceso al goze: "esa especie de continuado orgasmo, tal y como yo lo alcancé- recuerda Matilde- , puede ser alcanzado prácticamente sin tocarse". Puede que asistamos aquí a una nueva representación del inevitable topos de la modernidad, <<el sacrificio de los sentidos engendra el goze sensorial>>[115]. Pero también es posible llegar a la conclusión de que el amplio campo de los sentidos ha sido reducido a un grado cero, a una inmovilidad en la que actuaría lo que G. Bachelard denomina *el imperativo categórico de la modernidad:*

El poeta es entonces guía natural del

metafísico que quiere comprender todas las fuerzas de uniones instantáneas, el ímpetu del sacrificio, sin dejarse dividir por la dualidad filosófica burda del sujeto y del objeto, sin dejarse detener por el dualismo del egoismo y del deber. El poeta anima una dialéctica más sutil. En el mismo instante, revela a la vez la solidaridad de la forma y de la persona. Demuestra que la forma es una persona y que la persona es una forma''[16].

Y aquí, en esta dualidad, se explicaría la densificación existente en el texto entre objetos de valor decorativo y las estimulaciones que éstos podrían provocar al ser integrados como complementos iconográficos de la persona, de Matilde: "cama", "ducha", "cena", "cojines", "celler", "wisky on the rocks"...

La poesía - continúa Bachelard - es así un instante de la causa formal, un instante de la fuerza personal. Entonces se desinteresa de lo que rompe, y de lo que disuelve, de una duración que dispersa ecos. Busca el instante. Sólo necesita del instante. Crea el instante. Fuera del instante sólo hay prosa y canción. En el tiempo vertical de un instante inmovilizado encuentra la poesía su dinamismo específico. Hay un dinamismo puro de la poesía pura. Es el que se desarrolla verticalmente en el tiempo de las formas y de las personas''[17].

Si nos situamos frente a un escenario de dimensiones imaginarias en el que Matilde Moret va avanzando hacia el *clímax* final de una representación en la que el hecho de sentarse a leer configura un desenlace dramático, en primer lugar habría que referirse a *anticlímax*, y a una categoría de discurso fílmico, totalmente opuesta al dramatismo, como lo es la de *tiempo muerto*. Muy diferente es el caso si nos permitimos efectuar una sinonímia entre la "lectora privilegiada" y esa poesía de la que nos habla Bachelard. Tendremos en este caso cómo se nos va revelando la solidaridad de unas formas y de una persona: cama-Matilde: sudorosa ‹tibieza [viento de mar] / excitación [reconstruir mentalmente los diversos avatares de la aventura...= discurso''[8].

A partir de un desinterés por la disolución, la desintegración, la ruptura en fragmentos del término con el que Matilde Moret viene afirmándose, delimitando las fronteras de su mismidad, desde el principio de la acción, la piel, toda la superficie de la piel, al negar que el tacto sea causa necesaria para los efectos del gozo que se provoca en la piel, nos vamos adentrando, entre la ruptura y la disolución definitiva de todos los sentidos''[9], en una

duración que dispersa ecos, las voces que llegaban de la calle, las preguntas incontestadas, réplicas armoniosas que da la noche con su silencio. Matilde busca el instante, necesita el instante, crea el instante, desde el momento en que ese acto que ha permanecido agazapado, a la espera, la lectura de El Edicto de Milán, va a tener lugar, <<de una sola sentada>>.

En el preciso instante del inicio de la lectura encontraríamos la presencia de *un aspecto* narrativo que nos propondría la modalización de esta escena como singulativa frente a esa iteración establecida con su redacción en pasado imperfectivo. Por una parte actúa la iteración[120], marcada por el recurso a la deixis: <<con frecuencia releo>> frente al singulativo que indicarán los tiempos de pasado perfectivo y el incoativo: <<emprendí la lectura>>. En el ámbito de lo singulativo se establecerían las siguientes oposiciones:

- Tiempo de la escritura / tiempo de la lectura ("una novela que escribí años atrás" / "emprendí la lectura, o mejor, relectura).

- Tiempo de la escritura transformada en libro-producto acabado / tiempo de la lectura que abarca el libro o producto acabado ("que publiqué discretamente bajo el pseudónimo..." / "privilegiada

lectora").

- Tiempo fragmentado / cumplimiento del acto de leer ("con frecuencia releo determinadas páginas, determinados episodios" / "aquella vez la leí de cabo a rabo, de una sola sentada, hasta bien entrada la noche").

A esta contaminación de una escena singulativa con lo iterativo la denomina Genette *pseudoiterativo*, es decir, "escenas presentadas, en particular por su redacción en imperfecto, como iterativas, mientras que la riqueza y la precisión de los detalles hacen que ningún lector pueda creer en serio que se han producido y reproducido así varias veces, sin variación alguna"[121]. Tras ejemplificar con ciertas conversaciones y situaciones de A la recherche du Temps perdu de Marcel Proust, Genette añadirá:

> En todos estos casos y en otros más, una escena singular se ha como convertido, arbitrariamente y sin modificación alguna, salvo el empleo de los tiempos, en escena iterativa. Se trata de una convención literaria, evidente, una licencia narrativa, como cuando se habla de licencia poética, que supone en el lector una gran complacencia, o

como diría Coleridge, una <<suspensión voluntaria de la incredulidad>>[122].

Sin embargo, en el caso de la secuencia narrativa que comentamos, y a pesar de tratarse de una convención "muy antigua", podríamos afirmar en un primer momento que Luis Goytisolo la ha utilizado en una dirección inversa, al romper una frecuencia iterativa con un acto singulativo que opone la frecuencia de la fragmentación de unas lecturas dispersas frente al acto de lectura completa, "de cabo a rabo", "de una sentada", de una totalidad textual. Diríamos que Matilde Moret ha trascendido lo iterativo de una cotidianeidad roma, de un dejarse vivir, por la creación del instante por medio de la lectura, afirmación de sí, de su integridad, de su entidad a través de la recomposición de su propia obra, condenada al fragmento, a los múltiples reflejos de caleidoscopio que la rotura de los espejos, del espejo primero en que se contempla, provocó. Instante creado por la autora, instante de las formas recobradas, , instante en que hay una detención violenta en ese proceso en que los objetos que soportan la forma se ven progresivamente abocados a contemplar perplejos cómo éstas escapan, se esfuman. Instante de los seres

y de los paisajes que ven cómo se convierten en fantasmas, en seres que se irán progresivamente desgajando de su individualidad. Y la detención del imparable proceso del tiempo en su concurrir a la autoconsumación, lima que frota incesante otra lima, la parada en seco de un transcurso que es así como transcurso de la modernidad, tiempo cuyo imperativo categórico es la autoinmolación en cada grado de avance y transformación, sacrificio ante el nuevo instante que ya es llamado a la nada, nada más anunciarse presente, va a tener lugar por medio de un suceso que sólo podrá acaecer cuando el autor desentrañe su propio acto de creación, y el cauce por el que su creación se hace obra de arte ante *el otro*, colmando las ansias de perfección, de rellenar los vacíos que en el espíritu sólo pueden llenar los valores estéticos, la belleza, en cualquier grado en que ésta quiera darse.

El punto en que la detención tendrá lugar será justamente aquél en que la autora, creadora de una analepsis narrativa, provoque, con la lectura desde su presente, desde su propio instante, en su retroceder nuevo al artificio, al origen del artificio creado literariamente, que el pasado que va haciéndose presente, y el presente que arrastra al pasado hacia

sí confluyan en un tiempo único: el tiempo, el instante en que el tiempo de la historia y el tiempo del texto coincidan, haciendo estallar, creando un estadio de consecuencias cualitativas, de tanto cuantitativo como se adiciona, la anacronía que se había hecho esencial, primigenia, desajuste entre el creador y la obra.

Y aquí es donde retomaríamos la licencia narrativa, la convención literaria de que el acto singulativo sea momentánea ruptura de la iteración. La coincidencia de tiempo de lectura y tiempo de una vida que ha sido escrita, coincidencia adensada, concentrada en un instante, reanudará la capacidad de repetición, de renovación, pero esta vez no la de un tiempo moderno que se va autofagocitando, no sólo a él, también en el tiempo interno de toda obra que se produce. Ahora el que queda liberado por la ruptura es el tiempo primero, el tiempo del fluido contínuo, del vaivén entre la utilidad y la inutilidad de las formas, del jardín cementerio de ruinas, de columnas, de arqutecturas deshechas por el tiempo que las ha enmarcado en jardines de panorámicas al atardecer, el del desorden productivo en el que sueños, creaciones literarias, mitos, orígenes y rituales, proporcionarán claves, atarán cabos que expliquen desde la misma frontera de la antagonía lo

que en amar hay de asedio y claudicación, del primer asedio o del primer edicto, del arbor primero en que querer se dirá amar, y sin embargo, todo se traduzca nuevamente, iteración, en el ansia de cubrir la piel con la piel que el asedio ha reportado en la persecución de los orígenes, en las metamorfosis míticas que desde la contienda de Palas y Aracne ante tapices sobrevendrá hacia la cólera de Apolo ante el ya inútil laurel.

El descubrimiento y la evaluación de las <<anacronías>> narrativas, denominación que Genette adopta para las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato, "postulan implícitamente la existencia de una especie de grado cero, que sería un estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia"[123].

El relato folclórico en la tradición occidental y, al contrario de lo que suele acaecer en otras civilizaciones, tendrá como punto de partida la anacronía, un efecto de anacronía marcado, "ya que desde el octavo verso de la Ilíada el narrador, tras haber evocado la querella entre Aquiles y Agamenón[124], punto de partida declarado de su relato (ex hou de ta

prôta), vuelve a unos diez días atrás para exponer su causa en unos ciento cuarenta versos retrospectivos (Afrenta a Crises- cólera de Apolo - peste). Sabido es que ese comienzo *in medias res* seguido de un regreso hacia atrás explicativo se convertiría en uno de los *topoi* formales del género épico, y también hasta qué punto el estilo de la narración novelesca se ha mantenido en ese lugar fiel al de su lejano antepasado y ello incluso en pleno siglo XIX <<realista>>"[125].

Si se atiende más en detalle a los primeros versos de la Ilíada, se percibirá que su movimiento temporal es más complejo de lo que pueda parecer a simple vista. Seguimos a Genette:

> El primer objeto narrativo designado por Homero es la *cólera de Aquiles;* el segundo, *las desgracias de los Aqueos*, que son efectivamente su consecuencia; pero el tercero es la *querella entre Aquiles y Agamenón*, que es su causa inmediata y, por tanto, es anterior a ellos; después, continuando con el remontarse explícitamente de causa en causa: la *peste*, causa de la querella, y, por último, la *afrenta a Crises*, causa de la peste. Los cinco elementos constitutivos de esa obertura, que denominaré A, B, C, D y E, según el orden de su

> aparición en el relato, ocupan, respectivamente, en la historia las posiciones cronológicas 4, 5, 3, 2, 1: a ello se debe esta fórmula que sintetizará mal que bien las relaciones de sucesión: A4-B5-C3-D2-E1. Estamos bastante próximos a un movimiento regularmente retrógrado [y más aún, si tenemos en cuenta el primer segmento, no narrativo, en el presente de la instancia de narración, por tanto, en el momento más tardío posible: <<Canta, diosa>>][126].

En el extremo polar opuesto si se nos permite utilizar categorías espaciales para precisar el alcance de un recorrido diacrónico que nos devolvería a los comienzos literarios de la modernidad, encontraremos a Edgar Allan Poe. en su Filosofía de la composición. El autor explicará la génesis compositiva de su poema El cuervo, y afirmará:

> Pienso que en la manera habitual de estructurar un relato se comete un error radical. O bien la historia provee una tesis o ésta es sugerida por algún incidente del momento; a lo sumo, el autor se pone a combinar acontecimientos sorprendentes que constituyen la base de su narración, y se promete llenar con descripciones, diálogos o comentarios personales todos los huecos que a

cada página puedan aparecer en los hechos o la acción.

Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un *efecto*. Teniendo siempre a la vista la originalidad (pues se traiciona a sí mismo aquél que prescinde de una fuente de interés tan evidente y fácilmente obtenible), me digo en primer lugar: <<De entre los innumerables o impresiones de que son susceptibles el corazón, el intelecto o (más generalmente) el alma, ¿cuál elegiré en esta ocasión?>>. Luego de escoger un efecto que, en primer término, sea novedoso y además penetrante, me pregunto si podré lograrlo mediante los incidentes o por el tono general - ya sean incidentes ordinarios y tono peculiar o viceversa, o bien por una doble peculiaridad de los incidentes y del tono -; entonces miro en torno (o más bien dentro) de mí, en procura de la combinación de sucesos o de tono que mejor me ayuden en la producción del efecto[127].

El texto metadiscursivo de Poe hallará un lector, que podríamos considerar en cierta forma como privilegiado, en Baudelaire, que en sus escolios a este texto de Poe, escribía:

Un de ses axiomes favoris est encore celui-

ci: "Tout dans un poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première. " Grâce a cette admirable méthode, le compositeur peut commencer son oeuvre par la fin et travailler quand il lui plait à n'importe quelle partie. Les amateurs du délire seront peut-être révoltés par ces cyniques maximes128.

Dentro de una trayectoria que podemos remitir en su génesis a Mallarmé[129] y que podemos sintetizar a través de procesos escriturales, si se quiere discursivos, críticos, metacríticos, etc., cómo los que constituyen la obra de Maurice Blanchot, leeríamos: "La obra es la espera de la obra. Sólo en esa espera se concentra la atención impersonal que tiene como vías y como lugar el espacio propio del lenguaje. Un coup de dés es el libro que vendrá. Mallarmé afirma claramente, y en especial en el prefacio, que su designio es expresar, en una forma que las cambie, las relaciones del espacio con el movimiento temporal. El espacio que no es, sino que <<se escande>>, <<se intima>>, se disipa y reposa según las diversas formas de la movilidad del escrito, excluye al tiempo ordinario. En ese espacio - el

espacio mismo del libro -, el instante nunca sucede al instante según el desarrollo horizontal de un devenir irreversible. Allí no se narra nada que haya sucedido, ni siquiera ficticiamente. La historia es reemplazada por la hipótesis: <<*Sea que...*>>. El acontecimiento que constituye el punto de partida del poema, no se da como hecho histórico y real, ficticiamente real: Sólo adquiere valor en relación con todos los movimientos de pensamiento y de lenguaje que pueden resultar de él, y cuya figuración sensible, *con retracciones, prolongaciones, huidas*, es como otro lenguaje instituyendo el nuevo juego del espacio y del tiempo.

Esto es necesariamente muy ambíguo. Por una lado, tenemos la tentativa de excluir a la duración histórica sustituyéndola por relaciones de proporción y reciprocidad, siempre muy empleadas en la búsqueda de Mallarmé: "si esto es aquello, aquello es esto", leemos en las notas del manuscrito póstumo, o también: *"dos alternativas de un mismo tema, - esto o aquello - (y no tratadas por serie, históricamente - sino siempre intelectualmente)"*. Así como lamentó que el siglo XVII francés, en vez de buscar la tragedia en los recuerdos de Grecia y de Roma, no la descubriera en la obra de Descartes (Descartes unido a Racine: Valéry tratará de recordar un poco superficialmente este sueño, procuara también imitar los procedimientos

del rigor geométrico para liberar a la palabra de la sucesión sensible y devolverle el domínio de sus propias relaciones. Pero esto es solamente una imitación. Mallarmé no es Spinoza. No geometriza al lenguaje. <<*Sea que*>> le basta. Por lo tanto, <<*todo sucede, en resumen, en hipótesis; se evita el relato*>>. ¿Por qué se elimina el relato? no solamente porque se elimina el tiempo del relato, sino porque en vez de narrar, se muestra. Esta es, como se sabe, la innovación de la que Mallarmé quisiera enorgullecerse. Por primera vez, él se representa de manera sensible el espacio interior del pensamiento y del lenguaje. La <<*distancia...que mentalmente separa a grupos de palabras o a las palabras entre sí*>> es tipográficamente visible, así como la importancia de tales términos, su poder de afirmación, la aceleración de sus conexiones, su concentración, su dispersión y, por último, la reproducción, por medio de la velocidad de las palabras y por su ritmo, del objeto que designa.

El efecto tiene un gran poder de expresión: sin duda, sorprendente. Pero la sorpresa está también en el hecho de que Mallarmé se opone en ello a sí mismo. He aquí que él devuelve al lenguaje, cuya irreal fuerza de ausencia había considerado, todo el ser y toda la realidad material que ese mismo

lenguaje debía hacer desaparecer. El despegue tácito de abstracción se transforma en un visible paisaje de palabras. Ya no digo: una flor; la dibujo con vocablos. Contradicción que reside a la vez en el lenguaje y en la doble actitud de Mallarmé en relación con el lenguaje: muchas veces ha sido señalada y estudiada: ¿Qué nos enseña además *Un Coup de dés*?. Allí está en suspenso la obra literaria entre su presencia visible y su presencia legible: partitura o cuadro que debe leerse y poema que debe verse, procurando, merced a esa oscilante alternancia, enriquecer la lectura analítica por la visión global y simultánea, así como la visión estàtica por el dinamismo del juego de los movimientos, y procurando también ubicarse en ese vértice donde oir es ver y leer, pero, así mismo, ubicándose en el punto donde, no estando hecha la juntura, el poema ocupa solamente el vacío central que representa el porvenir de excepción.

Mallarmé quiere mantenerse en este punto anterior - el canto anterior al concepto - en el que todo arte es lenguaje y en el que el lenguaje está indeciso entre el ser que él expresa haciéndolo desaparecer y la apariencia de ser que él junta en sí mismo para que la invisibilidad del sentido adquiera allí figura y movilidad hablante. Esta movediza

indecisión es la realidad misma del espacio propio del lenguaje, del cual el poema-el libro futuro-es lo Único capaz de afirmar la diversidad de los movimientos y de los tiempos que lo constituyen como sentido, pero que a la vez lo reservan como fuente de todo el sentido. El libro está centrado así en el entendimiento que forma la alternancia casi simultánea de la lectura como visión y de la visión como transparencia legible. Pero está también constantemente descentrado en relación consigo mismo, no sólo porque se trate de una obra a la vez toda presente y toda en movimiento, sino porque en ella se elabora y de ella depende el devenir mismo que la despliega.

El tiempo de la obra no está copiado del nuestro. Formado por ella, él obra en ella que es la menos inmóvil que se pueda concebir. Y decir "el" tiempo, como si aquí sólo hubiese una manera de durar, es desconocer el enigma esencial de este libro y su inagotable poder de fascinación. Aún sin meterse en un estudio preciso, sigue siendo evidente que, <<*bajo una falsa apariencia de presente*>>, continuamente se sobreponen distintas posibilidades temporales, y no como mezcla confusa, sino porque tal conjunto(representado casi siempre por una doble página), (al cual conviene tal tiempo, pertenece también a otros

textos, en la medida en que el *grupo* de conjuntos donde él se ordena hace predominar otra estructura temporal - mientras que, <<al mismo tiempo>>, como un potente travesaño medianero, retumba a través de toda la obra la firme voz central en la que habla el futuro, pero un futuro eternamente negativo - <<*nunca abolirá*>> - , *el cual, sin embargo, se prolonga doblemente: por un futuro anterior, anulando el acto hasta en la apariencia de su no realización* - <<*no habrá tenido lugar*>> - y por una posibilidad completamente nueva hacia la cual, más allá de todas las negaciones y apoyándose en ellas, la obra se abalanza todavía: el tiempo de la excepción a la altura de un tal vez [130].

La inmersión en la lectura de Matilde Moret da paso al segundo segmento narrativo ocupado por <u>El Edicto de Milán</u>, que se desarrolla a lo largo de los tres capítulos centrales - IV, V, VI - subdivididos, a su vez, cada uno de ellos en nueve secciones.

II. <u>El Edicto de Milán</u>[131], en contraste con los capítulos anteriores, está narrado desde una tercera persona objetivada y omnisciente,

como si Luis Goytisolo pretendiera así regresar a la etapa de sus primeras novelas, no sin cierta ironía. La narradora, oculta ahora bajo el nombre de Claudio Mendoza, nos cuenta los avatares vividos por Lucía, nombre que recibe ahora Matilde, en el París mítico de los sesenta, poblado de revolucionarios de café, pintores sin talento y jóvenes crápulas que impelen a Lucía a regresar a Barcelona para casarse con Javier. Los siguientes capítulos no son más que variantes del primero, distintas formas de aproximación a una misma materia narrativa. Como en Recuento, el relato se estructura a modo de círculos concéntricos que irán enriqueciendo y ampliando el planteamiento primitivo[192].

La referencia a la Batalla del Puente Milvio juega en el interior de El Edicto de Milán un papel metafórico que, como la llave en la rendición de Breda, actúa de gozne entre los diversos espacios:

> También por eso le permitió que luego se llevara unos cuantos libros, obras de Marx y Lenin que Luis y ella compraron en Le Globe, y que Luis le pidió que se los guardara por motivos de seguridad, por los subrayados y notas que había tomado al margen. Asimismo se llevó La Batalla del Puente Milvio, de

> Claudio Sáinz de la Mora, una novela que dejó sin acabar tantas veces como empezó a leerla, por buena voluntad que puso, ya que se trataba de un regalo de Luis con dedicatoria y todo, una de esas frasecitas irónicas tan suyas ante las que una dudaba si picarse o echarse a reir. (LCA., p. 165)[199]

De nuevo la ironía es el recurso narrativo empleado por Luis Gouytisolo para entregarnos una de sus claves. Como en la histórica batalla del emperador Constantino que acabara con el Edicto de Milán por el que se declara el cristianismo como religión oficial del imperio, aunque el propio emperador siga entregado a sus prácticas paganas, también La Cólera de Aquiles es un asedio: el de Matilde a Camila y Roberto, el de ella misma con su lectura de El Edicto de Milán, el del lector a la obra. Asedio y claudicación (la rendición de Breda). La claudicación del emperador Constantino tras haberse servido para su victoria de la espada divina; la de Lucía, por aceptar el matrimonio como vía de de escape para adquirir la tranquilidad y el sosiego que no encuentra en su etapa parisina; la claudicación de Claudio Mendoza versus Matilde Moret versus Luis

Goytisolo entregáandonos la llave para acceder a la lectura de La cólera de Aquiles:

> "La ambigüedad de tal párrafo, como la de tantos otros, es, por supuesto, totalmente premeditada. Vamos una broma en forma de trampa que tiendo al crítico avezado para que, recogiendo algunos cabos que dejo sueltos con malignidad calculada, analizando algunos lapsus, alguna que otra incoherencia, pueda llegar a la sagaz conclusión de que Claudio Mendoza es una mujer y, por añadidura, lesbiana. De ahí que cualquier hipotético lector de las presentes líneas pueda concluir a su vez, no menos sagazmente y en virtud del mismo juego de compensaciones, en que mi nombre, Matilde Moret, encubre un varón; cosa, por otra parte, acaso más cierta de lo que a primera vista pueda suponer". (LCA., p. 171)

III. En el tercer segmento narrativo, los tres últimos capítulos, encontramos a la autora de aquella novela primeriza que al releerse va realizando retrospectivamente la crítica de su propia escritura: La Cólera de Aquiles que es, al mismo tiempo, la crítica de Antagonía. De forma paralela, el lector, mediante el proceso de la lectura, participa también

de la creación de la escritura. Porque como matiza Matilde:

> la lectura supone un fenómeno a la vez paralelo y contrapuesto al de la escritura: a través de la obra de ficción, en medida mucho mayor que a través de textos testimoniales o especulativos, el lector descubre en el mundo aspectos hasta entonces no imaginados que le ofrecen un conocimiento inmediato así del mundo como de sí mismo. Y, sobre todo, de cuanto aún sin haber llegado a definirlo, sin haber meditado siquiera al respecto, oscuramente esperábamos desde siempre, así del mundo como de nosotros quisiéramos, o mejor, lo que así del mundo como de nosotros nos tememos. (LCA., p. 201)

Porque como dice Matilde citando a Raúl:

> todo autor escribe siempre sobre sí mismo, por muy ajeno que a sus experiencias personales parezca la obra, por muy alejado que de su vida cotidiana sea en apariencia la realidad que inventa(...). Pues ese autor, nuestro autor, no está sólo en el personaje o personajes donde cree haber puesto algo de sí; el autor está en todos sus personajes sin

> excepción, en la entera materia narrativa y hasta en la manera en que estructura y organiza esta materia narrativa en un mundo coherente, un mundo que, de hecho, es sólo la proyección del paisaje en que discurrió su primera infancia, de los fantasmas que la poblaron, de aquellos seres que se iban desgajando - incomprensibles, aterradores - de esa individualidad que en un principio lo abarca todo: yo y lo que no es yo. (LCA., p. 200)

De acuerdo con esto, encontramos en La cólera de Aquiles, al menos tres niveles desde los que abordar la lectura del texto. Desde una perspectiva sociologista, observando el análisis minucioso que en el texto se hace de la decadencia de la burguesía catalana de postguerra, pero también desde la perspectiva de la novela autónoma que nos presenta, El Edicto de Milán:

> ¿Y la clave de la clave? ¿Cómo había logrado hacerme con esas defensas inexpugnables? Y, sobre todo, ¿por qué? La respuesta a estas preguntas supondría, de paso, la respuesta a una más: ¿por qué escribí El Edicto de Milán? Pero aquí es cuando aparece un nuevo problema, indisolublemente ligado al anterior. ¿Por qué la lectura de El Edicto de Milán -una obra objetivada ante mis ojos por

el mismo tiempo transcurrido desde su redacción, hasta el punto de que, actualmente, creo poder hablar de ella como si no fuese yo su autora - sigue sin coincidir con la lectura que yo esperaba fuese hecha, cuando menos, por quien estaba en situación de hacerla? En otras palabras: por qué veo en la obra lo que otro lector no ha visto. Una pregunta, por otra parte, cuyo planteamiento igual de válido que para El Edicto de Milán, lo es para toda obra de creación. Pues, en definitiva, como bien decía Raúl, el fenómeno de la lectura es la sombra, el negativo, del fenómeno de la escritura". LCA., pp. 247-248).

Y, finalmente, desde la crítica literaria de una y otra narración. Pero, no lo olvidemos, todo es ficción. Aquel cuadro de Poussin que tantas veces observara la narradora en el Louvre - *La Cólera de Aquiles* - y en cuya representación del drama de la ira de Aquiles al verse desplazado de Griselda viera Matilde la ejemplificación del suyo propio, tiene sólo un defecto: que igual no existió; como previsiblemente tampoco el emperador Constantino dictara ningún edicto en Milán proclamando el cristianismo frente al culto del sol. Al fin y al cabo no es la historia, es el discurso de nuevo lo que está en juego.

TEORIA DEL CONOCIMIENTO

Con la aparición de Teoría del conocimiento en 1981 se clausuraba el ciclo narrativo iniciado con Recuento. Pero, como se ha apuntado, con esta feliz culminación de un proyecto alimentado durante tantos años no es ya el hecho de que se hayan convertido en realidad una serie de resultados posibles sino que el elemento que juega en la base responde a una verdadera cuestión de principios: el haberse iniciado desde la novela y haber diseñado su proyecto vital en interrelación con el hecho de crear una obra literaria que con Teoría del conocimiento alcanzaría "una capacidad de irradiación espiritual máxima, tal como sugiere Luis Suñén, que continúa:

> Bien es cierto que la marca cuantitativa de tal discurso no ha de ser necesariamente escasa pero sí ha de ser, en todo caso, capaz. El narrador debe escoger entre una muestra infinita de asuntos posibles. Y ha de escoger, necesariamente, uno solo. Luego podrá ser ampliado, crecerá a partir de implicaciones impensadas, de hilos aparentemente sueltos surgirán nuevas tramas antes sólo sugeridas, ignoradas tal vez. Lo que nace de una idea no ya intransferible

> sino intrínsecamente única - pues sirve ella y sólo ella para decir aquello, y sólo aquello, que se quiere decir - debe ser luego ese discurso, verdadera lectura del mundo, verdadera teoría del conocimiento que es, por definición, la literatura·[183].

Luis Goytisolo ha superado con éxito su dilatada apuesta con la literatura, en un país como el nuestro donde el fragmentarismo, la dispersión, los proyectos inconclusos han acabado por convertirse en un mal endémico; y esto es ciertamente lo que la crítica coincide en resaltar cuando se publica esta última novela del ciclo narrativo.

Se trata posiblemente de la obra más trabada de Antagonía, menos independiente como relato autónomo. En ésta última novela Luis Goytisolo resume todas las propuestas literarias que se habían venido formulando a lo largo de la tetralogía desde una posición que en sí misma refleja la disposición total del ciclo en su conjunto. De ahí el carácter teórico y reflexivo que esta novela destila. El relato, en ella, además de ofrecernos su lectura, ejerce ahora la función de cerrar y abrir el conjunto en que se inserta. Cada conclusión a que nos lleve la

lectura de la tetralogía tiene aquí su propio inicio y pasará a formar parte de

> El texto modificable siempre en su escritura respecto al plan previsto y en su lectura por las diversas conciencias que lo interpretan, propaga la imagen de la estela del fuego, del impulso vital en cambiante y constante insatisfacción consuntiva. Y es precisamente el entero libro incógnito de la existencia el gran enigma de la totalidad, lo que late al fondo de esta escritura de escrituras y lectura de lecturas[134].

El autor nos presenta ahora su propia teoría de la ficción, a través de una serie de reflexiones que nacen, a veces, de un núcleo aparentemente mínimo. De esta forma,

> Everyday life no longer dominates the "new" novel: it is the author, with his culture, his rhetoric, his personal concept of literature, his *weltanschauung*. Accompanying the exaltation of subjectivity comes a revaluation of intellectualism and a vision of the novel as a literay or intellectual exercise[135].

Como la piedra que se arroja al estanque, estas reflexiones irán luego creciendo y desarrollándose en forma de consideraciones más amplias - del psicoanálisis, por ejemplo, a la teoría de la novela - que lejos de cerrarse en una propuesta definitiva, van a ir ampliando posibilidades que, en el fondo, conducen a aclarar el sentido total de ese microcosmos que configura Antagonía: la reflexión del escritor sobre su propio quehacer artístico.

En este proceso de esclarecimiento existe, sin embargo, lo que Ignacio Soldevila considera un problema funamental, el del llamado <<contrato de lectura>>:

> Ya al hacer un detallado examen del paratexto en que se sitúa Teoría del conocimiento (...), consideramos la necesidad de evaluar rigurosamente todos los elementos explícitos del texto editado, incluyendo las cubiertas del volumen(...). En Teoría del conocimiento había dos autores explicitados previos a la primera fase narrativa del texto: el primero, Luis Goytisolo, se nos daba como autor de un texto así titulado y no calificado de novela, cuyo primer enunciado era la atribución a Raúl Ferrer Gaminde de la autoría del texto,

igualmente titulado Teoría del conocimiento pero, a diferencia del anterior, calificado esta vez como <<novela>>. Con ello se constituía un autor ficticio al que achacar la responsabilidad de una novela que, en resumidas cuentas, era el único enunciado explícito de aquella primer Teoría del conocimiento que el editor atribuía a Luis Goytisolo. De lo que cabía deducir que éste no se presentaba como novelista, y nos dejaba en la duda de si apedillarle filósofo o, cuando menos, gnoseólo o epistemólogo. Que en paradójicas y resumidas cuentas su teoría epistemológica no tuviera más ilustración que una novela de Ferrer Gaminde, cuyo estatuto de personaje de ficción constaba en anteriores volúmenes de Antagonía y que, irónicamente, tal novela mereciera titularse <<práxis del desconocimiento>> no es sino una buena prevención para el lector en ciernes (...)[136].

Teoría del conocimiento continúa la misma estructuración formal y temática ensayada en las obras precedentes. Sólo que ahora la división temática se produce a partir de las distintas voces narrativas que se introducen en la novela y que básicamente son tres:

I. En primer lugar nos encontramos con el diario de Carlos - hijo del Carlos y Aurea de Los verdes de mayo hasta el mar - , voz narrativa que ocupará los dos primeros capítulos, en los que se nos narra su obsesión por la vecina que le observa a través de la ventana de su apartamento: Aurea. Sus juegos infantiles. Sus reflexiones.

II. A partir del tercer capítulo la narración pasa a manos de un segundo narrador: Ricardo Echave, arquitecto y amante de Aurea que más bien parece una reformulación del Ricardo que veíamos en la segunda novela de la tetralogía. El capítulo se abre con una reflexión sobre el carácter de la escritura que bien pudiera justificar la del autor:

> Escribir como pensar perfeccionando, como forma de dar agudeza a la idea, de articularla con otra y organizar el conjunto. [Escribir para] explicarme a mí mismo la necesidad de hacerlo. (TDC., p. 77)

En el capítulo V y a través de la voz de Ricardo, el autor pone de manifiesto de forma explícita la clave estructural de Antagonía:

Se dice que el pensamiento del que muere, incluso reducido a instantes, semeja uno de esos castillos de fuegos artificiales en los que cada fase genera nuevas fases, cada vez más altas, cada vez más amplias. Pues bien: imaginemos una obra así, en la que de cada una de sus partes surjan otras que a su vez generen otras y otras, en un despliegue más y más vasto. Ésta fue mi idea primitiva de la obra en proyecto, una idea que no tardó en completarse y definirse hasta quedar concretada en lo que es ahora, el proyecto de una obra compuesta por diversos libros articulados conforme al siguiente esquema: a partir de un relato A, que se ofrece al lector como un todo acabado, explorar el contorno real de B, el autor de A, considerándolo exclusivamente desde fuera, a modo de personaje visto por otro personaje; aproximarse a continuación a los orígenes de A, al proceso de gestación de la obra, las notas tomadas, los escritos previos, a ser posible en el contexto en que fueron escritos - realidad cotidiana, sueños, etcétera - , para concluir, finalmente, con una reconstrucción de la vida de B. Esto es: incluir al autor en la obra y, con el autor, el tiempo, el tiempo que toma a ese autor el desarrollo de la obra. (TDC., 218).

III. A partir del capítulo VII, otra

voz entra en escena: la del viejo cacique rural, abuelo de Aurea, personaje que se sabe sabio incomprendido, y denostador de toda filosofía. A través de las cintas magnetofónicas grabadas por él y transcritas por Carlos, nos hablará de los problemas del campo, de su odio al indiano y al moro, sus divagaciones delirantes: una fiesta en la que encontramos como invitados desde el viejo Esopo - de notable significación analógica en esta obra - hasta Dante o Milton y que evolucionará hacia una suerte de orgía similar a la que encontrábamos en Los verdes de mayo hasta el mar.

Tres voces, pues, tres narraciones a partir de las cuales tendrá que construir el << yo narrador>>, Raúl Ferrer Gaminde su novela: Teoría del conocimiento. Relato en el que quedarán imbricadas estas distintas voces de forma absolutamente unitaria, puesto que éstas no serán otra cosa que distintas modulaciones, distintas maneras no ya sólo de ver la realidad, sino también de contarla. Pues, como señala Luis Suñen, a fin de cuentas:

> No hay que olvidar que se trata, en muchos de sus puntos, de la descripción de un proceso narrativo - en su doble vertiente

> escritura-lectura, como modos diversos y concurrentes del conocer - que se inserta, se entrama, en la novela total[137].

De ahí ese ingente acopio de datos que en algún momento parecen diluir la propia figura del narrador, y que no significarían otra cosa que el intento de formalización de toda esa multiplicidad de caras de lo real cuya suma conforma esa teoría del conocimiento que se nos propone, no ya por adición de esos mismos datos, sino como conclusión de sus relaciones. La multiplicidad, pues, de narradores no son más que un método utilizado por Luis Goytisolo para ordenar la realidad a través del único instrumento con el que cuenta el novelista, el lenguaje.

> el ejercicio del lenguaje muestra, entonces, lo real de ese modo que sorprendería a C.M. Bowra y que, como él mismo señalaba tan difícil es de hallar: explorar los rincones ocultos del yo a la par que interesarse por los asuntos públicos. Ir, además, de aquellos a éstos. Comenzar y concluir en la escritura[138].

Con Teoría del conocimiento el ciclo narrativo de Antagonía queda resuelto, pero al llegar este momento nos damos cuenta que el ciclo, lejos de concluir empieza, que el fin es siempre un principio, que su objetivo, "como en el caso del pensador, tiene más de recorrido que de meta, o mejor, un objetivo cuya meta es justamente el recorrido (TDC, p. 257); que todo recomienza. De ahí las palabras del viejo cacique en su lecho de muerte, al final de la novela:

> Yo veo lo que ellos no ven. El nuevo año que se aproxima, la llegada inminente de las tropas salvadoras con sus enseñas color rosa de Epifanía, el atronador relampagueo de los cañones que anuncia una vez más su presencia, salvas de honor se diría, a las que pronto han de unirse los clamores y vítores con que serán recibidos cuando en columna de a dos, hagan su entrada en el pueblo capitaneados por un oficial montado en un caballo blanco. (TDC., p. 344).

El mismo oficial que veíamos a lomos de su caballo blanco en el primer capítulo de Recuento, con lo que el círculo se cierra dejándonos atrapados en el laberinto de la creación. El viejo

cacique, como el viejo Esopo que le sirve de analogía plástica - "qué impulsó a Esopo, similarmente, a posar para el artista cargado con un pesado libro, a fin de mostrarnos el mágico talismán que permite sobrevolar la condición de esclavo (TDC., p. 258) - es consciente de que lo único que perdura es la propia obra a la que se llega siempre a través de un proceso de conocimiento. "Yo veo lo que otros no ven", tendremos que ser ahora los lectores los que veamos lo que él nos presenta: un fragmento tan sólo de una realidad mucho más ámplia que él tampoco crea, sino que es también criatura atrapada en otro ojo, el de Raúl Ferrer Gaminde. Respecto a esta cuestión A. Sargatal aduce:

> Teoría del conocimiento es de todas la novela que arroja más luz al conjunto de Antagonía. De hecho, en ella se reproduce a escala menor, la estructura de la tetralogía, al tiempo que se cierra el ciclo en todos los sentidos, no solamente porque efectivamente es la última novela de la serie, porque mueren todos los personajes/narradores, sino sobre todo porque el Abuelo - un alter ego más de Raúl Ferrer Gaminde narrador - viene a encarnar la contrafigura no sólo del autor o creador de la obra literaria, de toda obra literaria, sino al Creador por antonomasia,

> el Creador de las mitologías, en quien se halla el punto de intersección entre creación/destrucción, vida/muerte. En efecto: la obra literaria sólo adquirirá autonomía, vida propia, cuando se haya consumado la muerte del narrador, la muerte del autor, del Creador. Y el lector al cerrar el libro también muere con él. Ahí radica precisamente la grandeza de toda creación, de todo Banquete u Orgía mítica, y ahí también su sacrificio, su inmolación'[39].

Con la muerte de los sucesivos autores, la tarea del lector se hace patente. Tras la creación de la obra la consciencia del escritor se ha objetivado mediante su escritura, pero esta consciencia queda por ello subordinada a otra. Ahora es patrimonio del lector.

NOTAS:

1) Cfr., R. GULLÓN, "Un texto de aire y de fuego", AA. VV., El cosmos de "Antagonía", Barcelona, Anagrama, 1983, pp. 49-74. En adelante, ECdAnt.

2) R. POPE , "The different Architectures of Metafiction in Juan and Luis Goytisolo", España Contemporánea, 1 (1988), pp. 145-150. El autor expone cómo "Both narrators identify with an architect, indication that both authors are aware of the relative independence of language. Just as architects must work with materials that have a specif texture and are available, in the same way the novelists deal with words polarized by their use in ordinary language and literary tradition. Just as architects must the design their buildings for a place that is surrounded by other elements that affect their significance, streets, neighborhoods, parks, novelists write situated in the maze of culture. And finally, just as architects must resign themselves to having other people inhabit their creations and impose on them their personal imprint, in the same way novelists know that the reader will be the occupant of the novel and read it according to the fashion of the

time. From this basic agreement on the identification of the novelist with the architect, the paths of Juan and Luis Goytisolo diverge, as we shall see looking into the matter with greater detail" (la cita en pp. 145-146). También A. SAGARTAL, "El juego especular de Antagonía", ECdAnt, pp. 31-48.

3) Luis GOYTISOLO, "Gestación de Antagonía", ECdAnt,, pp. 15-19 (la cita en p. 16).

4) Ibid., p. 4.

5) J. ORTEGA, "Entrevista con Luis Goytisolo", ECdAnt, pp. 141-152. Las palabras corresponden al entrevistado, en p. 144.

6) A. RICCIO, "El cambio, un falso movimiento", ECdAnt, pp. 21-30. Cfr., para precisar el paso del castigo a la vigilancia, y la indeterminación espacial que ésta conlleva en la sociedad moderna, M. FOUCAULT, "Entrevista sobre la prisión: el libro y su método", Microfísica del poder, ed. J. VARELA y F. ÁLVAREZ-URÍA, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1978, pp. 87-101 (esp. pp. 89-90).

7)Interesa para nuestro objetivo conocer el desarrollo que a partir de la precisión y distinción entre <<soledad>> / <<recogimiento>> en Rainer María RILKE, como condición determinante para el trabajo del escritor, plantea M. BLANCHOT, El espacio literario, Barcelona, Paidós, 1992[2] , pp. 15ss., sobre la <<soledad de la obra>>.

8) E. M. FORSTER, Aspectos de la novela, Madrid, Debate, 1983, p. 92, define el concepto de <<historia>> como "una narración de acontecimientos dispuestos en una secuencia temporal: <<la cena ocurre después del desayuno>>, <<el martes después del lunes>>, <<la descomposición después de la muerte>>, etc.". La <<trama>>, a su vez, "añade a la <<historia>> el elemento de causalidad; es lo que da un motivo a los acontecimientos".

9) Recurrimos al propio R. MUSIL, "La crisis de la novela" (1931), Ensayos y conferencias, Madrid, Visor, 1992, pp 410-413: "El estímulo del relato, quizás máximo en la infancia. !Otra vez!, exige el niño. Parece más fácil de decir porqué nos repugna el relato que porqué nos gusta. Propiamente hay que separar intentos como los del simultaneismo, disolución formal, y similares. Ahí, el objeto del

relato se ha modificado. La simultaneidad de la vida hoy y el yelmo de... descrito en tiempos de Homero son en parte lo mismo (en parte sin embargo una actividad diferente disuelve el objeto). Pero incluso sin modificación alguna del objeto, se abren paso en el relato otras funciones; dar sentido a la existencia, dar forma, dar forma a un sentido." (p. 413). Cfr. P. Madrigal Devesa, Robert Musil y la crisis del arte, Madrid, Tecnos, 1987, los apartados "¿Utopía de la fabulación, utopía de la realidad?", y "El orden narrativo en el cosmos de la vida", pp. 146ss.

10) Traemos aquí la evocación de A. BANFI, "Ejemplaridad de Marcel Proust", Filosofía y Literatura, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 192-193: "Había, confesémoslo, un tácito disgusto de la vida, de su disfrazar los problemas, engalanarse retórico, arroparse de ideologías, del gozar de intereses y del cantar de ideales, del tierno balar de los lobos y de la piel leonina de los asnos, del enervarse de las almas en el mercado cotidiano. Y amamos el arte libre de todo eso, el arte que era sólo un estilo, amamos la pureza de su inmune nobleza formal, de sus problemas abstractos, de su tecnicismo teorizante, de sus audacias similares a las de una matemática sublime y

sentimos en él y en el heroico coraje de los artistas nuestra defensa."

11) Cfr., para la comprensión del arte de la memoria en los tiempos modernos, en Luis Goytisolo también, aunque estén dedicados a una autora que no entra en nuestro objetivo, A. EGIDO, "Los espacios del tiempo en las Memorias de Leticia Valle", Revista de Literatura, XLIII (1981), pp. 107-131, y "Desde el amanecer: la memoria omnisciente de Rosa Chacel", Cuadernos Hispano-Americanos, 390 (1982), pp. 1-20.

12) A. SARGATAL, "El juego especular...", pp. 33-34. Se nos presenta como manifiestamente claro un hecho: el de estar cada vez más cerca del ámbito de la hermenéutica, justo en el punto en que J. DERRIDA, La escritura y la diferencia, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 249-311, y aquí acudimos a la esclarecedora síntesis realizada por J.M. CUESTA ABAD, Teoría hermenéutica y literatura. (El sujeto del texto), Madrid, Visor, p. 18: "El resplandor de los signos equivale a su fuerza de re-presentación, metáfora visual que concibe el lenguaje como logos que desvela la ausencia y deja aparecer en su brillo la presencia del ser. De este modo la

metafísica revive en la lectura del pasado, la exégesis prosigue la pareja mitológica Ser-Sentido al simultanear en el seno del lenguaje un discurso compartido por la ontología de Heidegger y la lógica de Wittgenstein, cuyas diferencias sólo pueden establecerse de acuerdo con las dualidades entrelazadas de la tradición filosófica." Aunque no debe olvidarse que A. SARGATAL se hace eco en sus palabras de un discurso que claramente se alza desde las páginas, que consideraríamos casi fundacionales, que Octavio PAZ ha venido entregándonos a lo largo de décadas a propósito de la Modernidad. Así en "Los signos en rotación", ensayo que ocupó el espacio antecedente de El arco y la lira, y que cito aquí por Los signos en rotación y otros ensayos, prólogo y selección de C. FUENTES, Madrid, Alianza, 1971, pp. 300-340 (se recoge en La casa de la presencia. Poesía e historia, vol. I de las Obras Completas, Barcelona, Círculo de lectores, 1991): "El crecimiento del yo amenaza al lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo. El primero se funda en la pluralidad; el segundo, en la identidad. La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo. La poesía ha sido siempre una tentativa por

resolver esta discordia por medio de una conversación de los términos: el yo del diálogo en el tú del monólogo. La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la *otredad*" (p. 315).

13) S. CLOTAS, "Introducción", ECdAnt, pp. 7-13 (la cita en pp. 9-10). Recordemos aquí cómo I. SOLDEVILA DURANTE, La novela desde 1936, AA. VV. Historia de la literatura española actual, 2, Madrid, Alhambra, 1980', pp. 254-258, apunta, a propósito de Recuento, que "como el mismo narrador afirma, este ambiente [el de Barcelona, ciudad o alrededores, y campo] está rememorado en niveles de segundo y tercer grado, es un recuento de un recuerdo de la memoria". Y téngase en cuenta que el citado crítico, aún antes de conocer la segunda entrega de Antagonía, explicitará algo que con el tiempo ha venido clarificándose: "la obra parece netamente proyectada según el procedimiento utilizado por Joyce para su Ulysses: repetición de unas estructuras narrativas ya explotadas en una obra clásica, con una intención evidéntemente potenciadora de los niveles connotativos de la obra propia". (las citas en p. 258 y 256-257). [Recuérdese que el proyecto editorial en el que se inserta la obra de Soldevila tiene como fechas marco 1936-1975, además de la parte tocante a I. Soldevila,

"la novela española en lengua castellana y publicada dentro y fuera del país", p.5. No debe llamar la atención ese esfuerzo evidente por "ignorar" posteriores entregas de Antagonía que con seguridad I. Soldevila debía conocer al redactar sus páginas sobre Luis Goytisolo].

14) Analogía en el periodo envolvente, en la imagen que conjuga la temporalidad, y que no deja de tener como imagen última o meta de la huida, el hongo con que va cerrando Antagonía: "¡Casi parecía imposible, más aún, casi parecía ilícito que nuestra realidad más real, la última accesible, se limitara a ser mera imagen del recuerdo! No obstante, la vida humana es bendecida en imagen y maldecida en imagen; sólo en imágenes puede comprenderse a sí misma; las imágenes son indesterrables, están en nosotros desde el comienzo del rebaño, son más antiguas y más poderosas que nuestro pensamiento, están fuera del tiempo, abarcan pasado y futuro, son doble recuerdo del ensueño y tienen más poder que nosotros: imagen era él, yacente, para sí mismo y, rumbo hacia la realidad más real, llevado por ondas invisibles, sumergiéndose en ellas, era la imagen de la nave su propia imagen; de la oscuridad viniendo, a la oscuridad llevando,

hundiéndose en la oscuridad,, él mismo era la inconmensurable nave, el único inconmensurable, y él era también la huida dirigida hacia este inconmensurable, él mismo la nave fugitiva, él mismo la meta, inconmensurable él mismo, inconmensurable, imborablemente presente, infinito paisaje corporal el paisaje de su cuerpo, imagen poderosa y amplia del inframundo de la noche, de manera que, perdida la unidad de la humana nostalgia, perdida la unidad de la vida humana, hacía tiempo que no se creía capaz de ejercer el dominio de sí mismo, conocedor de todas las regiones y provincias separadas en que había debido dispersarse el yo uno y único, de extensión infinita, conocedor de todas las jerarquías demoníacas que habian asumido su vez de él, articulada en múltiples distritos". Corresponde el texto a Hermann BROCH, La muerte de Virgilio, Madrid, Alianza, 1981³, pp. 74-75.

15) José Ángel VALENTE; "Luis Goytisolo: Recuento (Tres fragmentos de una lectura)", Ínsula, 341, (1975), p. 1 y 12-13.

16) "...algo importante precisamente a él. Y, por momentos, el interlocutor tuvo realmente la sensación de entender lo que el otro le estaba contando, por eso movía la cabeza afirmativamente y al

parecer en el momento oportuno (porque el otro se reía como sintiéndose afirmado). Pero de pronto -y en este caso ese vocablo empleado tan a la ligera sí respondía a los hechos- perdió el hilo secreto que les unía, al tiempo que, de forma igualmente sÚbita e inexplicable, perdia el eslabón que le permitiría reanudar su trabajo de escritor a la mañana siguiente y que él a lo largo de la tarde creía haberse asegurado, puesto que sin ello no había reanudación posible. Cada una de las frases hasta llegar a la frase final, las tenía ya en mente, sólo se trataba de darles el orden adecuado, pero de pronto todas y cada una de las palabras habian perdido su validez, y al dar marcha atrás quedó anulado en un instante todo lo que habia escrito desde el verano hasta esas postreras horas de hacía un momento y con ello la fuerza que le habían infundido. Primero lo atribuyó al humo de la guarida porque dificultaba el flujo de la respiración lo mismo que el de la imaginación, y se fue al lavabo para recogerse en el frescor de los azulejos y del agua corriente. Pero incluso allí siguió mudo su interior, como si esa obra llevada hasta ese momento como un amplio caparazón nunca hubiera existido; el del espejo era su enemigo. Volvió a la mesa contra su voluntad y como prisionero de lo inaudible, mientras el otro, que esperaba altivo y con el pecho henchido, prosiguió sin

más dilación su oscuro discurso retomando la frase que había quedado interrumpida. Su aparente interlocutor acostumbraba a tener de noche una pesadilla recurrente. La tenía exclusivamente en las épocas que escribía, y carecía de acción, se trataba de la sentencia de un juez, que se repetía la noche entera: lo escrito durante el día no sólo carecía de interés y validez,...". Evidentemente los presupuestos que marcamos en el texto corren el peligro de ser tan "generalizantes" que no captan la "singularidad" de la obra-objeto de estudio, y se disuelven en un fluido narrativo que pueda incluso abarcar textos como el citado, publicado en 1987, y escrito por Peter HANOKE, La tarde de un escritor, Madrid, Alfaguara, 1990, pp. 96-97. Pero puede que esa "alternativa de simultaneidades" entre el plano narrativo y reflexivo componga un trayecto en la historia literaria de occidente del que podamos tomar más de una "instantánea", incluso en su estado "latente" o de "formación". Podemos pensar que en los orígenes, y como uno de los "factores de formación", quizá se dió una "intertextualidad" cotidiana, diaria, entre los diarios de Virginia Woolf, y su tiempo dedicado, también cotidianamente, al oficio de escritora. Si pensamos en los dias en que la autora redactó The Waves (Las olas), y acudimos a las páginas de su

diario, se nos hará patente cómo la reflexión fue desbordando el marco de la escritura privada para irse apropiando del de la escritura que se iba formando como espacio "público"; (Y el proceso puede ser descrito en dirección contraria): "Sin embargo, ahora comienzo a ver *Las mariposas nocturnas* con excesiva claridad, o por lo menos fuera, de modo que me inquieta. Me parece que comenzará de la siguiente manera: el alba; conchas en una playa; no sé, voces del gallo y del ruiseñor; luego todos los niños alrededor de una mesa alargada; lecciones. El principio. Bueno, habrá todo género de personajes. Y la persona que está en la mesa puede convocar a cualquiera de ellos en cualquier momento; y creado por esta persona el ambiente, contar una historia; por ejemplo, referente a perros o a enfermeras; o alguna aventura infantil; todo muy al estilo de Las mil y una noches; y así sucesivamente; esto será la infancia, pero no mi infancia; y barcas en el lago; la percepeción de los niños; irrealidad; las cosas con extrañas proporciones. Luego, es preciso elegir otra persona o figura. El mundo irreal debe rodear todo lo anterior, olas fantasma. La mariposa debe entrar, la hermosa mariposa sola. ¿Cabe la posibilidad de que las olas se oigan constantemente? ¿O los sonidos del huerto de la granja? Sonidos extraños e irrelevantes.

Ella puede tener un libro, un libro en el que leer, y otro en el que escribir, viejas cartas. Luz de primera hora de la mañana, aunque no hace falta insistir en ello; ya que debe haber una gran libertad, con respecto a la "realidad". Pero todo debe tener relevancia. Bueno, todo esto es, desde luego, la vida "real"; y la nada sólo surge de la ausencia de esto. En la última media hora he demostrado lo anterior de manera totalmente fehaciente. Todo se torna verde y vivificado en mí cuando comienzo a pensar en Las mariposas nocturnas. Y también, me parece, puedo penetrar mucho mejor en los demás...La cena me interrumpió. Abrí este libro hallándome en otro estado mental, para consignar el bendito hecho de que, para bien o para mal, he efectuado la última corrección en La mujer y la novela o Una habitación propia. Me parece que jamás lo volveré a leer. ¿Bueno o malo? Creo que este libro tiene cierta especie de inquieta vida; se ve a un ser en trance de arquear la espalda y galopar, aun cuando, como de costumbre, buena parte del libro es aguada, delgada y está expresada en voz excesivamente alta". [Virginia WOOLF, Diario de una escritora, prólogo y selección L. WOOLF, Barcelona, Lumen, 1981, 1982², pp. 198-199. (correspondientes al 23 de junio y 19 de agosto de 1929)].

17) A pesar de su aparente "asepsia", nos situamos en una línea interpretativa que no comparte la lectura de C. BLANCO AGUINAGA, J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, I.M. ZAVALA, Historia social de la literatura española (en lengua castellana), III, Madrid, Castalia, 1979, p. 246: "Por lo que a la novela se refiere, conviene tener presente que *Recuento*, de Luis Goytisolo, mantiene la elegante calidad verbal de Las Afueras a la vez que revela una asimilación de las más complejas técnicas narrativas, dirigidas a contar una historia personal en la que es central la guerra civil y muy clara la conciencia histórica". Cuando nos referimos a la trayectoria literaria y lo existecial del autor, no lo hacemos en el sentido de contemplar, a un lado, los materiales de uso, "técnicas" narrativas, y del otro lado, el contar una "historia personal", cuyo núcleo comparte los valores "guerra civil" a "conciencia histórica". No nos queda claro en qué lugar de la novela se ajusta la "conciencia histórica", entendida desde la óptica de los autores del proyecto editorial citado, y la que puede extraerse desde el discurso de Luis Goytisolo.

18) En este lugar, hay que resaltar la clarificadora información, "con el fin de proporcionar una guía de lectura -en modo alguno

exhaustiva- a los intersados en el texto", que nos ofrece J. ROMERA CASTILLO, "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)". La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estadios e investigación documental, monografía temática de Suplementos Anthropos, 29 (diciembre 1991), pp. 170-184 (la cita en p. 170). En adelante, LAPT. SSAnth.

19) Jaime GIL DE BIEDMA, Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974, primera versión, imcompleta, de la que la misma editorial, un año después de su muerte (1990), publicó la versión considerada como completa, Retrato del artista en 1956, Barcelona, Lumen, enero 1991, marzo 1991[2].

20) Carlos BARRAL, Años de penitencia, Barcelona, Barral, 1975. Ediciones posteriores restituirían el material que la censura sustrajo. En 1990, la misma editorial, realiza una nueva edición en la que van incorporados, al principio, dos capítulos pertenecientes a unas Memorias de infancia que el autor estaba escribiendo en las fechas de su muerte (1989). Las dos entregas que completan su ciclo autobiográfico: Los años sin excusa, Barcelona, Barral, 1978 y Cuando las horas

veloces, Barcelona, Barral, 1988. [Las ediciones que manejo corresponden a Alianza Editorial]

21) Y de ello da constancia el mismo Luis GOYTISOLO, "El grupo de Barcelona", monográfico ¿Qué queda de las generaciones? II, Diario 16-Culturas, 254 (28 abril 1990), pp. I-III. Escrito el texto "a partir de la muerte de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, en un intervalo inferior al mes" queda planteado como "la necesidad de escribir algo, aunque sólo estas pocas líneas, acerca de un fenómeno de efervescencia cultural que se dio en Barcelona al filo de los años sesenta que, de no hacerlo, correría el riesgo de pasar inadvertido hasta que, en el futuro, algún hispanista francés, norteamericano o de donde sea, tuviese la idea de dedicarle su atención. Entre tanto, oculto el fenómeno por sus protagonistas, quedaría constancia, a modo de dato aislado, de que tal o cual persona -poeta, editor, novelista-, nacida o formada en Barcelona, había desarrollado sus actividades durante determinadas fechas: eso hubiera sido todo. Sólo que eso no es todo. Así lo entendió sin duda Carme Riera al centrar su tesis doctoral en tres poetas -Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo- pertenecientes a lo que ella denomina la *escuela de Barcelona*; una escuela que, por

otra parte, como bien sabemos, no hizo escuela: los eventuales discípulos tomaron más bien el rumbo de Bizancio, Venecia o Alejandría. Con todo, los *poetas de Barcelona* no son más que una faceta del fenómeno. Junto a los poetas estudiados por Carmen Riera, hay que considerar los novelistas, los críticos literarios y de arte, los editores y hasta los arquitectos. Un verdadero *holding* cultural sin equivalente en España, y, lo que es más, un fenómeno sin el cual la cultura española de la posguerra no hubiera sido lo que fue ni lo que aún ahora es. Un fenómeno que en apariencia suponía el triunfo de la improbabilidad: en la Barcelona de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta afloran aquí y allá una serie de realidades culturales que tienen tan poco que ver con la tradición cultural española como con la catalana".

22) En el sentido en que concibe su definición de la autobiografía, <"non pas en me plaçant *sub specie aeternitatis*, et en examinant des "choses-en-soi" que seraient les textes, mais en me situant comme un lecteur d'aujourd'hui qui cherche à distinguer un ordre dans une masse de textes *publiés*, dont le sujet commun est qu'ils racontent la vie de quelqu'un". >, P. LEJEUNE, "Le pacte autobiographique" *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, pp. 13-

46 (la cita en p. 13). De esta forma la situación del "définissons" quedará relativilizada y determinada por una dualidad factual: historicamente, ya que "La définition ne prétend pas couvrir plus qu'une période de deux siècles (depuis 1770) et ne concerne que la littérature européenne; cela ne veut pas dire qu'il faille niere l'existence d'une littérature personnelle avant 1770 ou en dehors de l'Europe, mais simplement que la manière que nous avons aujourd'hui de penser à l'autobiographie devient anachronique ou peu pertinente en dehors de ce champs. *Textuellement*, je pars de la position du lecteur: il ne s'agit ni de partir de l'intériorité d'un auteur qui justement fait probléme. ni de dresser les canons d'un genre littéraire. En partant de la situation de lecteur (qui est la mienne, la seule que je connaisse bien), j'ai chance de saisir plus clairement le fonctionnement des textes (leurs différences de fonctionnement) puisqu'ils ont été écrits pour nous, lecteurs, et qu'en les lisant, c'est nous qui les faisons fonctionner." (pp. 13-14). Un planteamiento análogo, desde la perspectiva del interés que pueda despertar en el lector el "resultado material" de la voluntad por parte de autores como Miller o Durrell por hacer desaparecer el yo literario de sus textos y dar paso al yo de la intimidad, en Ingeborg BACHMANN, Problemas

de la literatura contemporánea (Conferencias de Francfort), Madrid, Tecnos, 1991, cap. I.

23) Cfr. Pere GIMFERRER, "Círculos y metamorfosis", Radicalidades, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, pp. 63-69.

24) C. THIEBAUT, Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad moderna, Madrid, Visor, 1990, p. 28. Del mismo autor, "Sujeto complejo, identidad narativa, modernidad del ser", AA. VV., Teoría del personaje, Madrid, Alianza, 1989, pp. 121 a 144, páginas en las que el autor intenta sugerir líneas de avance de una comprensión narrativa de nuestra subjetividad: "Si la identidad no es poseer ninguno de esos espacios /signos que hemos mencionado (relacionados con códigos sígnicos que expresen quienes somos, qué somos, qué queremos) tal vez sea, por el contrario, una forma de actividad, de construcción, de producto y de producción que acontece en esos espacios. Si la identidad no es lo que aparece inmediata, directamente, tal vez sea lo que se construye reflexiva, mediata, complejamente. La perspectiva de fondo que aquí quiere trabajarse sugerirá que las formas complejas de subjetividad que se constituyen en los tiempos modernos, esa urdimbre

que soporta la palabra que somos, pueden acudir a las formas complejas de subjetividad que se constituyen en los tiempos modernos, esa urdimbre que soporta la palabra que somos, pueden acudir a las formas, también modernas, de textualidad para recibir la voz con la que expresarse." (p. 122).

25) José Ángel VALENTE, loc. cit., p. 1. Podemos traer a colación en este punto cómo Octavio PAZ, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, en Obras completas I, pp. 344-345, recurre a DANTE, Divina comedia, <<Infierno>> IV, como ejemplo de la concepción cristiana de eternidad, que junto a arquetipos primitivos, budistas, brahmánicos, se manifestarán como "tentativas por anular o, al menos, minimizar los cambios. A la pluralidad del tiempo real, oponen la unidad de un tiempo ideal o arquetípico; a la heterogeneidad en que se manifiesta la sucesión temporal, la identidad de un tiempo más allá del tiempo, igual a sí mismo siempre. En un extremo, las tentativas más radicales, como la vacuidad budista o la ontología cristiana, postulan concepciones en las que la alteridad y la contradicción inherentes al paso del tiempo desaparecen del todo, en beneficio de un tiempo sin tiempo". Y de nuevo acudirá a DANTE, <<Infierno>> X,

vv. 106-108: "Y comprender podrás que muerto quede / nuestro conocimiento en aquel punto / que se cierre la puerta del futuro" (cito por la traducción de L. MARTÍNEZ DE MERLO, en DANTE ALIGHIERI, Divina comedia, ed. G. PETROCCHI y L. MARTÍNEZ DE MERLO, con un Apéndice sobre "Dante en España" de J. ARCE, pp. 745-760, Madrid, Cátedra, 1988), para expresar la idea de "clausura del tiempo, fin del futuro: todo ha de ser para siempre lo que es, ya sin alteración ni cambio" (p. 351). Sobre los versos de Dante forjará la base para una de las argumentaciones que fundamentan su visión de la modernidad: "Concebimos al tiempo como un continuo transcurrir, un perpetuo ir hacia el futuro; si el futuro se cierra, el tiempo se detiene. Idea insoportable e intolerable, pues contiene una doble abominación: ofende nuestra sensibilidad moral al burlarse de nuestras esperanzas en la perfectibilidad de la especie, ofende nuestra razón al negar nuestras creencias acerca de la evolución y el progreso. En el mundo de Dante la perfección es sinónimo de realidad consumada, asentada en su ser. Sustraída al tiempo cambiante y finito de la historia, cada cosa es lo que es por los siglos de los siglos. Presente eterno que nos parece impensable e imposible: el presente es, por definición, lo instantáneo y lo instantáneo es la forma más pura, inmediata e intensa del tiempo. Si la

intensidad del instante se vuelve duración fija, estamos ante una imposibilidad lógica que es también una pesadilla. Para Dante el presente fijo de la eternidad es la plenitud de la perfección; para nosotros es una verdadera condenación, pues nos encierra en un estado que, si no es la muerte, tampoco es la vida. Reino de emparedados vivos, presos entre muros, no de ladrillo y piedra, sino de minutos congelados. Negación del existir tal como lo hemos pensado, sentido y amado: perpetua posibilidad de ser, movimiento, cambio, marcha hacia la tierra movible del futuro. Allá, en el futuro, en donde el ser es presentimiento de ser, están nuestros paraísos... Podemos decir ahora con cierta certeza que la época moderna comienza en ese momento en que el hombre se atreve a realizar un acto que habría hecho temblar y reír al mismo tiempo a Dante y a Farinata degli Uberti: abrir las puertas del futuro." (pp. 351-352).

26) J. ORTEGA, "Asedio a Recuento, Cuadernos Hispanoamericanos, 363 (julio 1976), pp. 208-216 (la cita en p. 213).

27) D.K. HERZBERGER, "Entrevista con Luis Goytisolo", Anales de la Novela Española de Posguerra, 3 (1977), pp. 111-115 (la cita en p. 113)

28) Octavio PAZ, Los hijos del limo, en Obras Completas I (pp. 351-352), calilfica a Dante como "maestro incomparable, por ser el más inactual de los grandes poetas de nuestra tradición".

29) La configuración de esa orden queda expuesta en toda su complejidad de ámbitos por C.S. LEWIS, La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista), Barcelona, Antoni Bosch, 1980, especialmente en los capítulos quinto: "Los cielos", sexto: "Los Longaevi"; séptimo: "La tierra y sus habitantes"; octavo: "La influencia del modelo".

30) V. BOZAL, "El espejo de Narciso", Mímesis: las imágenes y las cosas, Madrid, Visor, 1983, pp. 153-190. (la cita en p. 153).

31) J. PICÓ, "Introducción", AA. VV., Modernidad y Postmodernidad, Madrid, Alianza, 1988, pp. 13-50, sintetiza en estos términos la situación de las artes plásticas y la novela, en el tránsito del mimetismo a la autorreflexión estética: "En el campo de las artes plásticas y la novela muchos escritores y artistas -durante las dos últimas décadas del siglo pasado y las primeras del actual-, rompieron con la

estética mimética y encontraron en su creatividad e imaginación personal las fuentes internas de su inspiración y el objeto central de su trabajo, compartido solamente por un grupo reducido de iniciados (*avant-garde*). Lunn ha subrayado que la modernidad tuvo aquí algunas características comunes. Los artistas, escritores y compositores modernos se interesaron por los medios y materiales con los que trabajaban y por los procesos de su propia creación, poniendo así el acento en la *autorreflexión estética*. En el arte, la estructura narrativa o temporal, que había dominado hasta ese momento, se debilita dando paso a una estética basada en la *simultaneidad o sincronicidad*. En algunos casos como Grosz, se llega a la unidad y yuxtaponiendo perspectivas diversas, del ojo, de los sentimientos, la clase social o la cultura. Al explorar la simultaneidad los modernistas estaban aceptando el presente efímero y transitorio como el espacio del arte. En el campo de la novela, en lugar de narrar el tiempo secuencial, los novelistas modernos exploran la simultaneidad de la experiencia en un momento del tiempo psicológico, donde se concentra el pasado, el presente y el futuro, como ocurre en los casos de Proust o Joyce". (la cita en las pp. 27-28).

32) B. WISLOCKA, "Velaźquez y Antagonía", ECdAnt, pp. 75 a 88, basado legítimamente su discurso en la obra de M. PRAZ, y en lo que denomina "mutua iluminación de las artes"

33) F. PÉREZ CARREÑO, Los placeres del parecido. Icono y representación, Madrid, Visor, 1988, pp. 166-167, páginas en las que la autora expone la metodología formulada por E. H. GOMBRICH.

34) Seguiremos en nuesta argumentación las propuestas de M..G. CICCARELLO, "Il move o il circolo dell'identitá: Recuento di Luis Goytisolo", Studi Ispanici (1980), pp. 235-257.

35) G. POULET, "Piranesi y los poetas románticos franceses", Tres ensayos de mitología romántica, Pamplona, Pamiela, 1990, pp. 101-138 (la cita en pp. 110-111). Debo señalar que la traducción adolece de construcciones no del todo gratas al discurrir del castellano.

36) Pensemos en la llamada de atención que realiza P. GIL CASADO, La novela deshumanizada española (1958-1988), Barcelona, Anthropos, 1990, p. 124: "El texto es un discurso

continuo que sigue y prosigue gracias a la dinámica de la estética barroca. Los contrastes y símiles, las continuidades y discontinuidades, la construcción perifrástica sobre indefinida, etc., contribuyen al tono borroso, equívoco, pues mediante estos procedimientos retóricos se relacionan el "acaso" y el "tal vez" con el "cómo" y el "así". El resultado es una escritura que podría denominarse creacionista, que elabora unas referencias, que sugiere un significado más allá de lo que se dice. Pero se ha de entender que se trata de un creacionismo estilístico consistente en una redacción masiva, ultrabaroca, que al retroceder deviene signos o imágenes significativas. Conviene no confundir ese creacionismo interno con lo que el autor-redactor-personaje declara sobre el proceso de la escritura.

37) Pere GIMFERRER, "Círculos y metamorfosis", p. 63.

38) Puede que no resulte demasiado aventurado referirse en este punto a una tradición que vendría más apegada al universo de las imágenes cinematográficas que a la literatura, pues durante varias décadas fue el cine, y particularmente el francés, el que dedicó especial atención al ámbito de

una infancia, de unos niños, que reproducían en sus juegos aquello que veían como "normal" y "habitual" en el mundo de los adultos. Se creó así una especie de subgénero cinematográfico que dejará honda huella en los espectadores. A partir de una serie de películas que bien lograron pasar las rigideces estrictas de la censura quedando bastante maltrechas, o bien permanecieron durante años en la lista negra de películas "definitivamente prohibidas". Para la difusión de este tipo de cintas consideradas difíciles fue positiva en un primer momento la creación, en enero de 1976, de "la categoría de salas especiales para proyectar películas en versión original, una de cuyas modalidades (la de Arte y Ensayo) se especializaba en cine de calidad y minoritario"; en la orden se autorizaba la creación en capitales de provincia, ciudades con mas de cincuenta mil habitantes y zonas de interés turístico, de salas con cabida máxima para quinientos espectadores destinadas a programar películas extranjeras en versión original subtitulada y españolas declaradas de interés especial. En lo referente a las salas de Arte y Ensayo "deberían dar entrada a versiones íntegras de películas extranjeras de calidad (art. 4 de la orden citada y Resolución de 1 de julio de 1970)". Sin embargo ya desde el mismo año 1967, con el "breve

corte" que sufrió una escena de The Servant de Joseph Losey, "se vió claramente que la versión íntegra era un compromiso que dificilmente la Junta de Censura podía garantizar", según testimonia R. GUBERN, La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975), Barcelona, Península, 1981, pp. 206-207. De hecho, "el ensañamiento de la censura contra el cine extranjero condujo, entre 1969 y 1973, a dos consecuencias dispares. Por una parte a la extinción de los cines de <<Arte y Ensayo>>, ante la imposibilidad de encontrar películas de interés cultural que pudieran ser autorizadas en su integridad, como la ley preveía, por lo que las salas de Arte y Ensayo se fueron reconvirtiendo paulatinamente en meras <<salas especiales>>, para las cuales estaba admitida la proyección de películas mutiladas. En 1971 ya no quedaba en España ninguna sala de Arte y Ensayo en funcionamiento". (p. 258). En escasa medida pudo impresionar el contado cine de "minorías" que logró pasar los filtros de la censura las retinas que posteriormente harían de la infancia uno de los grandes protagonistas en una tradición, también de caracter cinematográfico, que contaría como hito fundamental, y justo en el mismo año en que Recuento se editó en México, con El espíritu de la colmena de Victor Erice, concha de oro en el festival

de San Sebastian en 1973. Poco a poco irían tomando cuerpo los niños de Las largas vacaciones del 36 (1976) de Jaime Camino, que recuerda en buena medida a los que encontramos en Recuento, los de la La Plaça del diamant (1981) de Francecs Betriú, adaptación de la novela de Mercé Rodoreda; la mirada absorbente, infantil, que actúa como taracea en Demonios en el jardín (1982) de Manuel Gutiérrez Aragón; en una línea más cercana a Camino, Jaime Chávarri realizaría, a partir de la obra teatral de Fernando Fernán Gómez, Las bicicletas son para el verano (1983); y en esta cadena, se haría dificil olvidar las imágenes de la película estrenada por Saura en 1975, Cría cuervos, o la rememoración de la infancia que Jaime Chávarri se limitó a mostrar en El desencanto (1976), con la familia Panero en un cruel ejercicio de autoinmolación exhibicionista; y desde una remembranza poética, en la que infancia, jardines de Granada, y el juego de presencia-ausencia de Lorca, componían el referente central, también de Chávarri, A un Dios desconocido (1977). Seguir dando nombres casi se convertiría en catálogo interminable.

39) Como se indica en la nota anterior, no me parece del todo aventurado situar como punto de referencia, y no sólo para Luis Goytisolo, sino para muchos otros escritores y cineastas españoles, el film de René Clément, Jeux interdits, 1952, "poema trágico" según R. GUBERN, Historia del cine, Barcelona, Lumen, 1973, 1989, p. 311, "alegato contra los horrores de la guerra a través de los inocentes juegos de los niños a los que la imitación de sus mayores les lleva a copiar con todo candor el ritual macabro de la muerte, de los entierros". Sin embargo, la recuperación de la infancia que realiza Goytisolo se acomoda, en lo que se refiere al tono y al lenguaje, con mayor efectividad en otra película, también francesa, y que puede ser considerada casi como "un ejercicio de escritura automática" Me refiero a Zéro de conduite (1933) de Jean VIGO. R. GUBERN, "Tardosurrrealismo/Postsurrealilsmo: Ecos y efluvios, AA. VV., Surrealistas, surrealismo y cinema, Barcelona, Fundación La Caixa, 1991, pp. 185-212, señalará que la inspiración de Vigo "se alimentó de sus recuerdos de una infancia huérfana e indisciplinada, sobre todo como interno en el colegio de Millau. Así, el director del colegio de Chartres

que frecuentó. Pero también están presentes los ecos de la prisión paterna, que hacen de su colegio una suerte de prisión infantil. En su amargo poema anarquista, la revuelta de los escolares contra la opresión del mundo adulto-burgués constituyó un desquite del realizador adulto contra su infancia baqueteada, con el arma de la sátira y atemperado a veces por el lirismo. Al final, en su insurrección, los escolares arrojan al suelo la bandera francesa y enarbolan la de la revuelta. Pero la cima de su lirismo se halla en la batalla en el dormitorio, con las plumas de las almohadas volando al *ralentí* por la estancia, mientras la música de Jaubert se desarrolla al revés (plumas volando aparecen también en *L'âge d'or*, *Los olvidados* y *El ángel exterminador*). *Con razón los Virmaux podrán caracterizar a Zéro de conduite* por su "anarquismo onírico", lo que contrasta agudamente con las palabras clave enumeradas por Salès Gomès al analizar las críticas al film publicadas en 1933: odioso, violento, destructor, rencoroso, amargura, miserable, groserías, nocivo, áspero, desesperanza, angustia, confusa, mala,, ardiente, atrevida, vicioso, subversivos, desagradables, obseso, turbios, erotismo, escatología, excesivo, sátira, sórdido, exagerados, ofensivos, penosos, implacable, triste, rudo, provocador, exasperante, crueldad,

perversidad". (la cita en p. 195). En un polo, y en un tono muy distinto se situaría un director como François TRUFFAUT, tanto en la realización de algunas de sus películas como en sus artículos sobre las películas en las que la infancia es puesta en tela de juicio. LLegará incluso a elaborar una teoría moral del cine sobre estos supuestos. D. FANNE, François Truffant, prólogo de Jeanne MOREAU, Valencia, Fernando Torres editor, 1974, pp. 17-18, nos recuerda que "mediante el análisis un tanto austero de la desviación, de la transgresión de las leyes del cuento de hadas y de la "poesía telefoneada", sienta las bases de una criteriología que recordará cada vez que hable de la infancia. En 1969, durante una emisión de televisión sobre el cine y la infancia, denunciará de nuevo la utilización de la niña de *Jeux interdits* ("Juegos prohibidos", 1952), oponiendo al modo en que Clément ve a Brigitte Fossey, el modo en que Rossellini veía al niño de *Germania anno zero* ("Alemania año cero", 1948), o Charlot al Kid ("El chico", 1921): Tengo la impresión, dijo, de que la película que se dedica a los niños, probablemente porque se trata de un físico en transformación, es más valiosa que la que se dedica a cualquier otro film."

40) M. G. CICCARELLO, Loc. cit., p. 240.

41) G. BACHELARD, "Las ensoñaciones que tienden a la infancia", La poética de la ensoñación, México, F.C.E., 1982¹. 1986 (reimpr.), pp. 149-217 (la cita en p. 150). Sin embargo, esta perspectiva podría conferir al universo infantil de Recuento un lirismo que corre el peligro de cierta inadecuación. Puede que un desplazamiento hacia el "mundo tapiado, cerrado, deseperanzado, donde la luz sin sombra es de una precisión atroz, donde los ruidos retumban sordos y sin eco" sea el "mundo-caricaturizado y ensombrecido al extremo de una cierta psicología, esa que la caracteriología denomina como tipo primario" , según Michel TOURNIER, "Günter Grass y su Tambor de hojalata", El vuelo del vampiro. Notas de lecturas, México, FCE, 1988, p. 276. Continúa Tournier: "La crítica y la historia literarias recurren cada vez más -tal vez en exceso- al psicoanálisis; quizá obtendrían mayor provecho si echaran mano de la caracteriología, que puede brindarnos muchos esclarecimientos. Pues bien, de las categorías caracteriológicas básicas, compuestas de dos términos opuestos (activo-pasivo; emotivo- no emotivo; primario-secundario), sin duda la más

ilnteresante es esta última. ¿Qué es un tipo *secundario*? Es el hombre de las maduraciones, de las rumias, del reconocimiento y del rencor, de los hábitos y de las nostalgias, en una palabra, es aquel en cuya vida el pasado y el porvenir pesan excesivamente sobre el presente. El primario, en cambio, vive en el presente. Olvida muy rápidamente beneficios y perjuicios, promesas y proyectos. Fascinado por la juventud del presente eterno, se consuela muy pronto, se reconcilia, se convence y es seducido". (pp. 276-277).

42) La integración en discursos narativos, ya sea de tipo escritural ya cinematográfico, de canciones y músicas adscritas a un pasado que gira en torno a la república, años cuarenta y cincuenta, devendrá una constante que en el transcurso de los setenta deparará páginas y secuencias que quedarán como inolvidables para la configuración de nuestra cultura en el periodo de la "transición": recuérdese la secuencia final de Cría cuervos (1975) de Carlos SAURA, con las actrices Florinda Chico y Ana Torrent, en los papeles de criada que peina a la niña, mirando fijamente a la cámara, mientras la criada canta, en un <<tempo>> que se dilata en su final, Rocío, !ay, mi Rocio!... . En otro

nivel, al margen de las salas comerciales, cine clandestino, Basilio M. PATINO construirá Caudillo (1974-1977) montando imágenes procedentes de los archivos de No-do, y canciones y músicas que interaccionaban con distintas flexiones significantes las imágenes seleccionadas. Cfr. el imprescindible trabajo de S. SALAUN, El cuplé, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

43) Maria ZAMBRANO, Delirio y destino (Los veinte años de una española), Madrid, Mondadori, 1989, pp. 127-128 (el libro se escribió, aunque no se publicó hasta 1989, hacia principios de los años cincuenta).

44) A. RICCIO, "De las ruinas al taller en la obra de Luis Goytisolo", Anales de la novela de Posguerra, II (1977), pp. 31-41 (la cita en p. 33).

45) G. GÉNETTE, Figuras III, Barcelona, Lumen, 1989.

46) Mª G. CICCARELLO, Loc. cit., p. 243.

47) En esta imaginería que desplegó el franquismo existen lo que podríamos denominar "universales iconográficos de totalitarismo, dictaduras y afines". Podemos traer aquí algunas de las observaciones que recoge E. R. TANNENBAUM, La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945), Madrid, Alianza, 1945, pp. 285-286: "El patriotismo, aunque fuera afirmado ruidosamente, resultaba menos significativo para algunos seguidores fascistas que la visión de los jóvenes mostrando su brío atlético en pantalones cortos o su bravuconería con la camisa negra y las botas. Según el crítico de arte Giuseppe Marchilori, equiparar el poder nacional con las proezas masculinas en el sexo y en los deportes era en parte una herencia de D'Annunzio y de los antiguos futuristas, pero también representó más adelante una atractiva fantasía para evitar los sentimientos de inferioridad y de impotencia de la gente corriente. Carlo Levi considera el fascismo sobre todo como una cursilería ritualizada, y como una respuesta al miedo a la libertad. Según él, el régimen tomó prestados muchos de sus ritos y de sus normas de conducta de los grupos sociales tradicionalmente "parasitarios": los militares, la burocracia, la Iglesia y el pequeño-burgués (...). El régimen otorgó a estas ideas prestadas su propia impronta

voluntarista, violenta y "totalitaria", creando así la ilusión de haber superado el carácter frecuentemente contradictorio de sus elementos. "El ritual fascista lo cubría todo, lo preservaba todo, lo salvaba todo y liberaba a todos de la libertad, dándoles el ciego sentimiento de ser miembros del pueblo elegido." Levi llama a esta hazaña un "milagro", porque permitió a muy diferentes tipos de personas jactarse de su conformismo."

48) J. A. VALENTE, Loc. cit., p. 13.

Aquí es donde yo deseo que se tengan en cuenta, partiendo de la existencia de un hipotexto sobre el que se ejecuta un proceso de imitación o transformación para realizar un hipertexto, las siguientes categorías: parodia "desviación de texto por medio de un mínimo de transformación"; travestimiento: "transformación estilística con función degradante"; imitación satírica (charge): el pastiche satírico, del tipo A la manera de..., del que el pastiche heroico-cómico es una variedad; pastiche: "la imitación de un estilo sin función satírica". Todo ello según G. Génette, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus, 1989, pp. 37-38. Precisando que se adopta "el término general de *transformación* para subsumir los dos primeros géneros,

que difieren sobre todo en el grado de deformación infligido al hipotexto, y el de *imitación* para subsumir los dos últimos, que sólo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística". (p. 38).

49) Sobre el nihilismo, la distinción entre el nihilismo teorizado por Nietzsche, cuya fuente se situaba en la ciencia moderna; y el nihilismo, analizado a partir de Joseph CONRAD, como producto final de los impulsos culturales a destruir todas las convenciones, como acto gratuito de terror, cfr. las páginas de D. BELL, Las contradicciones culturales del capitalismo, Madrid, Alianza, 1977, 1989 (3ª reimpr.), pp. 17-21, aunque sus conclusiones pueden estar sujetas a polémica.

50) Pensemos en una "tradición" que sin duda no debía estar fuera de los horizontes de referencia del autor. Me refiero a André MALRAUX y su literatura de acción y revolución, acogiéndose a unos márgenes que Goytisolo podrá constatar como distanciados, ajenos, "subvertidos". L. GOLDMANN, "Introducción a un estudio estructural de las novelas de Malraux". Para una sociología de la novela, Madrid, Ayuso, 1975², pp. 37-187. Leámos, a modo de cita

contrastiva, su descripción del desenlace de La condición humana: "Como se ve, el tema de *La* condición humana no es sólo el relato de los sucesos de Shangai; es también, y, ante todo, esta realización extraordinaria de la comunidad revolucionaria en la derrota de los militantes y la supervivencia de ellos en la lucha revolucionaria que se prosigue después de su muerte. Es también con relación a esta lucha como se sitúa la suerte ulterior de los demás personajes. De entre ellos, dos, Hemmelrich y Tchen, podrán ser recuperados por el combate. El primero había vacilado toda su vida entre sus deberes para con su mujer y su hijo, víctimas pasivas, incapaces de defenderse en un mundo bárbaro e injusto, y sus aspiraciones revolucionarias. Será puesto en libertad por la represión que, al aniquilar a los suyos, le da esa libertad, con la que no había dejado de soñar, permitiéndole entregarse enteramente a la acción. En cuanto a Tchen, que, apoyado oficiosamente por el grupo de revolucionarios ha intentado dos veces organizar un atentado contra Tchang-Kai-Chek, y que es deshecho en el curso de la segunda tentativa y se suicida, se encuentra enteramente sólo en el momento en que lanza la bomba y aquel en que muere, llegando a comprender que en aquel mundo "incluso la muerte de Chang-Kai-Chek le había llegado a ser completamente

indiferente". Es, en el plano inmediato, la muerte de Garin y de Perken, pero al final de la novela sabremos que su discípulo Pei, con el que esperaba asegurar la continuidad de su acción anarquista, ha salido para Rusia y se ha incorporado a los comunistas. De esta forma, el acto mismo de Tchen y la soledad total a la que se encuentra arrojado en el momento de la muerte han quedado sobrepasadas e integradas en la acción histórica." (la cita en p. 126).

51) A modo de anotación quizá "no pertinente", pero ilustradora de los márgenes en los que se disecciona la ciudad. Para la vagina dentata y la ciudad virago, C. KAPPLER, Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media, Madrid, Akal, 1986, pp. 309-311: "El sexo femenino da lugar, en el simbolismo universal, a representaciones más o menos monstruosas en que se transparenta la angustia, ya sea la de la castración o la del temor a ser devorado o absorbido. Entre las representaciones del sexo femenino -producto de la imaginación tanto de mujeres como de hombres- aparecen las que aquél tiene forma de una boca con dientes. Mircea Eliade ha estudiado el aspecto mítico de la <<*vagina dentata*>>: sería a causa del miedo por lo que se produce un peligroso <<*regressus ad uterum*>>, una vuelta a la *primera*

materia. (...)La mujer es poseedora de un sexo peligroso, una boca que puede asir y matar. La serpiente, que entre otros tiene un sentido fálico, se relaciona a menudo con la mujer; los héroes que en los mitos de varias civilizaciones son muchas veces engullidos por un ofidio monstruoso tendrían mucho que ver con esto. No insistiremos en tales mitos, abundantemente estudiados por Eliade; con todo, es interesante tener en cuenta una imagen de la Mujer-Pecado, un grabado de hacia 1350-1360. En el lugar del sexo, y junto a la inscripción *gula*, tiene una cabeza de perro con la lengua fuera, cabeza que se prolonga en un cuerpo de serpiente provisto en su extremo de otra cabeza cuya boca está mordiendo. Aparece aquí el doble simbolismo falo-boca con dientes". Para Saturno, y sus efigies de "campesino pobre, el malvado devorador de niños, el aritmético astuto e incluso el dios triunfal del Tiempo o el venerable fundador de ciudades", R. KUBANSKKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte, Madrid, Alianza, 1991, 2ª parte: "Saturno, astro de la melancolía", pp. 139-214. Para la "cuadrangular llamada", a partir de los Angeles Faciecci, o los cuatro Principios de la Presencia en la Teofanía de Ezequiel, y la cadena de interpretaciones que gira en

torno a este motivo tetrasómico, M. CACCIARI, El Ángel necesario, Madrid, Visor, 1989, pp. 97-111. La cita de José Angel VALENTE en Loc. cit., p. 13.

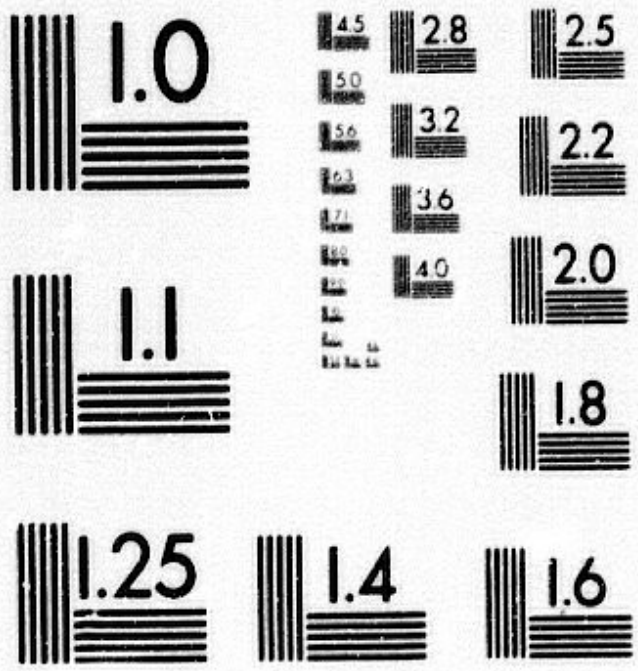
52) Ángel GONZÁLEZ, <<Dos versiones del Apocalipsis>>, Palabra sobre palabra, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 347, perteneciente al libro Prosemas o Menos, en su sección "Teoelegía y Moral". Tanto en la anterior versión de VALENTE, teniendo en cuenta su iconografía de honda raíz culta, como en esta de Ángel González, con su interposición de una irónica y despegada concepción del tiempo y de la modernidad, quedan totalmente a salvo de la corriente apocalíptica y catastrofista que algunos poetas, especialmente americanos, venían nutriendo a partir de vivencias en las que confluían el impensable crecimiento urbano, Vietnam, drogas que poco tenían que ver con la edulcorada "hierba" o el LSD,... Allen GINSBERG, una de las voces que a través de medios relacionados con el movimiento pop llegaron con mayor facilidad a España, daba cauce a su sentimiento de la temporalidad en esta línea: "No hay salida sino es atravesando la muerte de Bangkok y Nueva York. /(...)/ _ Deja la inmortalidad para otro que sufra como un idiota, /no quedarse atascado en un rincón del universo/ comiendo carne y pinchándose en el brazo con

morfina", de su poema <<Anoche en Calcuta>>; o "Mensaje del Subconsciente _que /existe, que está aquí presente_/ Sobre la cama, desnudo, espero el gran momento", de <<13 de Abril, 1961>>, reflejando momentos en que la amenaza real de un conflicto nuclear se sintió de forma hipersensibilizada en los USA (las citas de los poemas de Ginberg proceden de Poesía Norteamericana Contemporánea, número monográfico de Litoral (1992), pp. 130-133). Fueron años en los que el discurso y la reflexión política que llegaba de los USA venían canalizados por una voz que debía parecer proveniente de otras galaxias a todo aquel que viviera exclusivamente de cara al discurso político español, con una dictadura en el eje de mira. Me refiero al H. MARCUSE, "El problema de la violencia en la oposición, El final de la utopía, Barcelona, Ariel, 1968, pp. 51-62, que en una conferencia dictada en 1967 pontificaba: "La Nueva Izquierda consta de intelectuales, grupos del movimiento por los derechos civiles, grupos de la juventud, particularmente elementos radicales de ésta que, a primera vista, no resultan en absoluto políticos, como los llamados *hippies*, de los que volveré a hablar. Y, cosa muy interesante, este movimiento no tiene como portavoces a políticos propiamente dichos, sino poetas y escritores. Me limitaré a citar a Allen Ginsberg, que

tiene gran influencia en la Nueva Izquierda americana. Si consideran ese breve esbozo, reconocerán que la situación es casi una pesadilla para "paleo-marxistas": aquí se encuentran con una oposición que no tiene nada que ver con la "fuerza revolucionaria clásica" del marxismo; pero es una pesadilla que corresponde a la realidad. Creo que esta constelación tan poco ortodoxa de la oposición es un fiel reflejo de la sociedad autoritario-democrática del éxito y el rendimiento, la *one-dimensional-society* que he intentado describir, cuyo rasgo capital es la integración de la clase dominada en un terreno muy real, muy material, a saber, en el terreno de las necesidades dirigidas y satisfechas, las cuales reproducen, por su parte, el capitalismo monopolista. El resultado de esta constelación es: no hay necesidad subjetiva de una transformación radical cuya necesidad objetiva es cada vez más aguda. En estas circunstancias la oposición se concentra cada vez más en los marginales situados en el marco de lo existente. Más me gustaría decir que se vuelve a concentrar en los marginales situados en el marco de lo existente, a saber, y en primer lugar, los infraprivilegiados, cuyas necesidades vitales no puede ni quiere satisfacer el muy desarrollado capitalismo tardío. En segundo lugar, la oposición se concentra en el polo

opuesto de la sociedad, entre los privilegiados cuya consciencia y cuyos instintos quiebran la dirección social o consiguen sustraerse a ella. Me refiero a las capas de la sociedad que gracias a su posición y su educación tienen acceso a los hechos y a la conexión de conjunto de los hechos. Son capas que poseen aún un saber y una consciencia de la contradicción que constantemente se agudiza y del precio que la llamada sociedad opulenta hace pagar a sus víctimas". (pp. 54-55)

53) Situación que había recibido una aguda exposición por parte de H. LEFEURE, La vida cotidiana en el mundo moderno, Madrid, Alianza, 1972', que se "presentaba" en su contraportada con estas indicaciones: "Son múltiples los materiales _el trabajo profesional, el ocio, las relaciones sexuales, el alojamiento, el transporte, la vestimenta_ que forma el tejido de la vida cotidiana del mundo moderno. Para que el sujeto pueda apropiarse de sus condiciones de vida es necesaria una revolución cultural permanente que transforme la cotidianeidad en obra y cambie así de sentido a la vida eterna" (el subrayado es nuestro).



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

opuesto de la sociedad, entre los privilegiados cuya consciencia y cuyos instintos quiebran la dirección social o consiguen sustraerse a ella. Me refiero a las capas de la sociedad que gracias a su posición y su educación tienen acceso a los hechos y a la conexión de conjunto de los hechos. Son capas que poseen aún un saber y una consciencia de la contradicción que constantemente se agudiza y del precio que la llamada sociedad opulenta hace pagar a sus víctimas". (pp. 54-55)

53) Situación que había recibido una aguda exposición por parte de H. LEFEURE, La vida cotidiana en el mundo moderno, Madrid, Alianza, 1972', que se "presentaba" en su contraportada con estas indicaciones: "Son múltiples los materiales _el trabajo profesional, el ocio, las relaciones sexuales, el alojamiento, el transporte, la vestimenta_ que forma el tejido de la vida cotidiana del mundo moderno. Para que el sujeto pueda apropiarse de sus condiciones de vida es necesaria una revolución cultural permanente que transforme la cotidianeidad en obra y cambie así de sentido a la vida eterna" (el subrayado es nuestro).

54) J. ORTEGA, "La visión del mundo en Recuento", Cuadernos Hispano-Americanos, 385 (julio 1982), pp. 121-138 (la cita en p. 135). El autor se referirá al "personaje Raúl" como "personalidad sublimada de las frustradas aspiraciones revolucionarias del propio Luis Goytisolo".

55) Como señala G. CARNERO, "El universo egocéntrico de Luis Goytisolo", Studi ispanici (1983), pp. 153-167, "seis grandes estratos de autoconocimiento nos propone Luis Goytisolo en "Antagonía", a mi modo de ver: la infancia y la historia familiar; una épica de Barcelona y sus alrededores; el análisis crítico de una evolución ideológica; la sátira de un universo humano circundante degradado y esperpéntico; la consideración del erotismo como causa incausada y motor inmóvil de todo lo humano; y, como antes he dicho ya, una reflexión sobre la creación literaria. El primero y el segundo estratos actúan retroactivamente sobre las dos primeras novelas (Las afueras y Las mismas palabras) asimilándolas y convirtiéndolas en ensayos previos de taller; el tercero, cuarto y quinto lo hacen, con el mismo efecto, sobre Las mismas palabras. Toda la obra narrativa del autor resulta así vertebrada por una profunda unidad, coronada por el estrato sexto." (la

cita en p. 164). Esta presunta descripción de la Sagrada Familia, transformada convenientemente en una hipersígnica estrategia alegórica, concentrará en su brevedad todos los estratos, sin edulcorar o adelgazar su aguijado detonante: la infancia y la historia familiar hallará en la correspondencia santísima trinidad-sacra institución familiar burguesa catalana una traducción que rozando la blasfemia, logra de lleno el objetivo de intertransposición, en reciprocidad, de los valores de dogma y misterio que el hombre jamás llegará a dilucidar. Y como documentación al alcance de todos se encontraban las novelas-río de Agustí. El análisis crítico de una evolución ideológica se transparenta en ese acelerado montaje de imágenes que sumarizan la historia de Cataluña desde el siglo XIX, una historia que en su aparente empuje, fuerza de destino, acaba en "representación de una construcción que se construye a sí misma", con músculos hipostasiados en su función primera, y una "Nueva Sociedad" que acaba siendo "crítica de la crítica"; este segundo estrato, al amplificarse y extenderse, creará la sátira del universo humano circundante, degradado y esperpéntico, cubriendo a burgueses de primera, segunda o tercera generación, a proletariados que acabarán en la gama que va del constructivismo, productivismo, a un

maquinismo que más tuvo de sindicato y San José Obrero que de futurista; el erotismo como causa incausada y motor inmóvil de lo humano se contiene aquí en velada alusión que cobra fuerza por esa misma reticencia a nombrarlo, ya que "no discurrir por los cauces previstos" el joven burgues, y la "fuerza de los músculos", que "se acoplaría", dando un resultado a nuevos núcleos familiares, hablan por sí solos; la reflexión sobre la creación literaria es una traslación del esquema social de responsabilidad moral trabajadora, del constructivismo esforzado, a un estilo adicionado, acumulativo, acarreo de materiales como previsión y laboriosidad.

56) Pere GIMFERRER, "Círculos y metamorfosis...", pp. 66-67, en una línea análoga a la que hemos dejado establecida siguiendo a G. GÉNETTE, señalará que "así, una gran parte del libro descansará en un empleo homogéneo y constante de la parodia imposible. Como en algunos de los más logrados relatos de Nabokov -baste recordar *Pale Fire* o la misma *Lolita*- la credibilidad (ideológica, estética e incluso factual) del narrador desaparece. El funcionamiento de la obra descansa en el divorcio entre el autor y la voz narradora, y la ironía es ininterrumpida y sistemática: los personajes o las

voces hablan en serio, pero el autor no espera de nosotros que nos tomemos en serio lo que dicen, sino todo lo contrario. Los grandes períodos discursivos en que en su segunda mitad tiene tendencia a agruparse la exposición de Recuento, se configuran así como amplios segmentos paródicos de irracionalidad, de falsa racionalidad, y ello no sólo cuando hace irrupción la parodia explícita (como en la imitación de los clisés de la literatura pornográfica) sino cuando parecemos estar cerca del discurso narrativo normal: la presencia de determinadas muletillas de la conversación convencional de la burguesía (el constante recurso al "por ejemplo" o al "sin ir más lejos"), o, sobre todo en el último capítulo, el empleo de amplias comparaciones, parecidas a las que gustaba de hacer Proust, pero que, en vez de cumplir una función de síntesis, de <<*raccourci*>>, como en la *Recherche*, se traducen en amplificaciones e insistencias, y en último término en demoras del ritmo -es decir, un uso inverso al proustiano- son algunas muestras de las distancias que el autor se toma con respecto a la voz narradora incluso en los momentos en que ésta no cae en lo grotesco involuntario de un modo patente."

57) José Angel VALENTE, Loc .cit., p. 13.

58) Pere GIMFERRER, "Círculos y metamorfosis", pp. 67-68.

59) M. BAJTIN, "La palabra en la novela", (1934-1935), Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989, pp. 77-236 (la cita en p. 144).

60) José Ángel VALENTE, Loc. cit., p. 12.

61) M. G. CICCARELLO, Loc. cit., p. 253.

62) Utilizo los términos <<sociolecto>> y <<registro>>, según C. SEGRE, Principios de análisis del texto literario, p. 83: "Se trata de la serie de variedades lingüísticas (<<linguistic diatypes>>) relativa al ambiente social al que pertenecen los hablantes (sociolecto) y a las condiciones en que se realiza la enunciación (registros, desde el áulico y culto al familiar y popular)".

63) K. CLARK, El arte del paisaje, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 97-103, observa: "Poussin no pintó paisajes puros hasta 1648, cuando tenía cincuenta y cuatro años, y cabe preguntarse por qué, dadas sus opiniones sobre el carácter inherentemente moral de la pintura llegó a intentar el tema. Mas, pese a sus teorías, Poussin sentía una inmensa avidez de naturaleza; y también adivinamos que ambicionaba lograr una nueva conquista para el intelecto, dando forma lógica hasta al desorden del paisaje natural. Merece la pena detenerse a estudiar algunos de los medios de que se valió para resolver este problema, ya que influenciaron a todos los pintores posteriores, que trataron de dar al paisaje un aire de orden y permanencia. [...] Poussin, pues, concibió que la base de la pintura de paisaje estaba

en el equilibrio armonioso de los elementos verticales y horizontales de su diseño. Reconoció que el espaciamiento de estas horizontales y verticales, y la relación rítmica entre unas y otras, podía tener un efecto exactamente igual al de la *<<travée>>* rítmica u otros subterfugios armónicos usados en arquitectura; y de hecho a menudo las dispuso de acuerdo con la llamada sección dorada. La dificultad principal de imponer este plan geométrico a la naturaleza radica, naturalmente, en la ausencia de verticales. El paisaje es esencialmente horizontal, y las verticales que existen no siempre forman ángulo recto con el suelo. Para resolver esta dificultad, Poussin, en sus composiciones más esquemáticas, gustaba de introducir arquitectura, lo que también satisfacía su fin secundario de dar un aire de antigüedad a sus temas. Sus grupos de edificios tienen mucha importancia, ya que proporciona un módulo, o clave, al plan de composición en que se basa el diseño y a veces, mediante bloques de piedra de un templo en ruinas, logra que prevalezca esta pura geometría en la composición entera. Era esencial para los diseños de Poussin que las verticales y horizontales se cruzaran en ángulo recto. De hecho, si alguna línea ascendente se aparta ligeramente de la vertical, podemos estar seguros de encontrar alguna ligeramente apartada de

la horizontal que forma con ella un ángulo recto. Esta insistencia en el ángulo recto sólo es posible cuando el eje principal de la composición es paralelo al plano del cuadro; así se explica la frontalidad del paisaje de Poussin, condición igualmente opuesta a nuestra visión ordinaria, y a las regresiones serpentinas del estilo manierista. Mas, dado que la penetración en el espacio es la esencia del paisaje, Poussin tuvo que idear medios de guiar de nuevo nuestra mirada hacia la lontananza. Sin duda alguna, el medio que mejor se avenía con su mente matemática era el punto central de perspectiva, pero se dió cuenta de que ésto era demasiado rígido y artificial para ser algo más que una solución a adoptar de vez en cuando. Por tanto colocó en su andamio de horizontales un juego subsidiario de diagonales encargadas de guiar la mirada, suave y rítmicamente, hacia el fondo, y Poussin gustaba particularmente de trazar un sendero diagonal que volvía sobre sí mismo, aproximadamente en las dos terceras partes de su trayecto." (pp. 98-99).

64) En la evocación del jardín en ruinas se me hace necesario traer a colación el ya clásico estudio de E. OROZCO, Temas del barroco. De poesía y pintura (1943), Introducción A. SÁNCHEZ

TRIGUEROS, Granada, Universidad de Granada, 1989, edición facsimilar. También J. BIALOSTOCKI, "Arte y <<vanitas>>", Estilo e iconografía. Contribución a una historia de las artes, Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 1985-226: "En la pintura de Poussin existe una tendencia a resaltar el contenido de ideas de doble sentido de los motivos de ruinas. Poussin dió a las ruinas la duración de las formas perfectas de la arquitectura clásica, pero al mismo tiempo mostró su desmoronamiento material, su ideología filosófica le impulsó a superar la mortalidad de la materia con ayuda de la forma perfecta y de la idea artística". (pp. 208-209). Por último, R. ARNHEIM, "Orden y complejidad en el diseño de jardines", Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (ensayo sobre el desorden y el orden), Madrid, Alianza, 1980, 1986 (9reimpr.) pp. 119-129: "¿En qué consiste el desorden? No en la ausencia de todo orden, sino más bien en el encuentro inarticulado de órdenes distintos. Una acumulación de fragmentos adquiere la categoría de desorden sólo si dentro de cada fragmento o grupo de fragmentos aparece un orden claramente perceptible que, sin embargo, ni se prolonga en el orden vecino ni se contrapone a él; más bien éste lo ignora, niega, distorsiona, lo vuelve incomprensible. La relación entre componentes es

desordenada cuando no hay una manera bien definida de decir si cuadran o contrastan, si se coordinan o se subordinan. El término <<desorden>>, tal como lo empleo yo aquí, designa una condición estructural. En él va implícita también cierta censura, en el sentido de que el desorden interfiere con el óptimo desenvolvimiento humano. Sin embargo, dadas ciertas necesidades, el desorden puede resultar atractivo y deseable. Supone, por ejemplo, una forma cruda, anárquica de libertad y como tal representa un alivio para las víctimas de la reglamentación excesiva. La actitud del hombre hacia la naturaleza viene dada, en parte, por su reacción ante el orden o el desorden que observa en ella. Esta reacción, podemos afirmarlo con certeza, refleja sus sentimientos con respecto al tipo de orden que experimenta en su propia mente y en el seno de su familia, grupo social o nación. Por ejemplo, la acalorada disputa mantenida durante el siglo XVIII entre defensores del formalista jardín francés y partidarios del más libre estilo inglés hay que considerarla sin duda como una manifestación de la lucha en favor del liberalismo y en contra de las rígidas autocracias del pasado". (p. 121).

65) "Y la conciencia pretende aventar el torbellino que la rodea, pretende que la razón

triunfe sobre aquel desvario y se acoge a una única idea, a una sola sensación. Es la conciencia del náufrago que se ahoga y trata de asir, para sostenerse a flote, el copo de espuna, el reflejo fugaz de una estrella en la ola movediza. ¿Es quizá un rostro humnano? Lentamente gesticula; su gesto es siempre distinto, porque con el gesto las facciones van cambiando. De las líneas curvas pasa a las rectas, su relieve se convierte en poliédrico. Mineral cristalizado se desdobla en facetas exteriores e interiores, se trasmuda en flor de pétalos lívidos. Pétalos que se esparcen y desaparecen llevados por el viento que ha surgido en la misma corola de la flor. Eso ocurre en el mundo intermedio de sueño y de insomnio. Todo alli es simultáneo, con la enorme lentitud de un tiempo en que el segundo es igual a un siglo idéntico al instante. Se comprende que Manuel Kant, dueño y víctima de un cerebro tan grande como el universo suplicara que no se le hablase desde que se ponía el sol de ningún problema trascendental, sino de cosas baladíes. Sus inmensas concepciones libres, emancipadas de férrea lógica, llegarían a adquirir en la agitación dolorosamente abigarrada del insomnio aspectos del caos. Caos semejante al de un sistema astral en el que las fuerzas cósmicas que lo animaran habían desaparecido y los cuerpos y las órbitas

siderales perdieran regularidad y matemática armonía...El ruido acompasado del tren se sincroniza con el de tonadas musicales que tarareo, casi dormido. Cuando el tren marcha a gran velocidad, se acelera el compás hasta el <<allegro>> vivísimo. El acercarse a las estaciones, va haciéndose más lento; del andante pasa al <<adagio>>, de éste al <<largo>>. LLega a intercalarse el sonido entre pausas silenciosas, cada vez más dilatadas, y con un suspiro acaba en la quietud."(pp. 351-352). Se trata de Ricardo BAROJA, Arte, cine y ametralladora, del que Pio CARO BAROJA en la Introducción nos aclara: "el mismo título hace referencia a tres aventuras: la del *arte*, la del *cine* y la de la *revolución*, pues es lo que significa ametralladora"(p. 23) [cito por Gente del 98-Arte, cine y ametralladora, Madrid, Cátedra, 1989].

66) "Al escribir el guión, [Los Olvidados] yo quería introducir algunas imágenes inexplicables, muy rápidas, que habrían hecho decir a los espectadores: ¿he visto bien? Por ejemplo, cuando los chicos siguen al ciego en el descampado pasaban ante un gran edificio en construcción, y yo quería instalar una orquesta de cien músicos tocando en los andamios sin que se les oyera". Luis BUÑUEL, Mi último suspiro, Barcelona, Plaza&Janés, 1987, pp. 242-

243. Octavio PAZ, a la salida de la proyección de la película en el festival de Cannes de 1951, repartió un panfleto entre los asistentes: "La más rigurosa economía artística rige a <u>los Olvidados</u>. A mayor condensación corresponde siempre una más intensa explosión. Por eso es una película sin <<estrellas>>; por eso, también la discreción del <<fondo musical>>, que no pretende usurpar lo que en el cine la música le debe a los ojos; y finalmente, el desdén por el color local. Dando la espalda a la tentación del impresionante paisaje mexicano, la escenografía se reduce a la desolación sórdida e insignificante, mas siempre implacable, de un paisaje urbano. El espacio físico y urbano en que se desarrolla el drama no puede ser más cerrado: la vida y la muerte de unos niños entregados a su propia fatalidad, entre los cuatro muros del abandono. La ciudad, con todo lo que esta palabra entraña de solidaridad humana, es lo ajeno y extraño. Lo que llamamos civilización no es para ellos sino un muro, un gran NO que cierra el paso. Esos niños son mexicanos pero podrían ser de otro país, habitar un suburbio cualquiera de otra gran ciudad. En cierto modo no viven en México, ni en ninguna parte: son los olvidados, los habitantes de esas *waste lands* que cada urbe moderna engendra a sus costados. Mundo cerrado sobre sí mismo donde todos los actos son

circulares y todos los pasos nos hacen volver a nuestro punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. El azar, que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra. La presencia contínua del azar posee en Los Olvidados una significación especial que prohibe confundirlo con la suerte. El azar que rige la acción de los héroes se presenta como una necesidad que, sin embargo, *pudiera no haber ocurrido*". "Luis Buñuel. I. El poeta Buñuel", Fundación y disidencia. Domínio hispánico, Obras Completas III, Barcelona, Círculo de lectores, pp. 222-232 (p. 223-224). No quisiera cerrar la cita sin añadir una nueva observación de Octavio Paz: "la película me conmovió: estaba animada por la misma imaginación violenta y por la misma razón implacable de La edad de oro, pero Buñuel, a través de una forma muy estricta, había logrado una concentración mayor. A la salida Breton comentó con elogios la cinta, aunque lamentó que hubiese cedido demasiado, en ciertos momentos, a la lógica realista del relato, a expensas de la poesía, o, como él decía, de lo maravilloso. Por mi parte pensé que, al contrario, Los Olvidados mostraba el camino no de la superación del surrealismo - ¿se supera algo en arte y en literatura? - sino de su *desenlace*: quiero decir: Buñuel había encontrado una vía de salida de la

estética surrealista al insertar, en la forma tradicional del relato, las imágenes irracionales que brotan de la mitad oscura del hombre. Y aquí quizá no sea ocioso decir que en las mejores obras de Buñuel se despliega una rara facultad que podría llamarse *imaginación sintética*. O sea: totalidad y concentración". "Luis Buñuel. 3. Cannes, 1951: Los Olvidados", pp. 230-231.

67) En este contexto se hace imprescindible la lectura de Eric ROHMER Y Pier Paolo PASSOLINI, Cine de prosa contra cine de poesía, Barcelona, Anagrama, 1970 en el que el cineasta italiano plantea una línea de defensa de las propuestas metaficcionales, entendidas por él como metapoéticas, frente al cine de lo cotidiano, de la fábula aplicada que defendía el director francés. Baste el ejemplo de la puesta en escena de Porcile que entraría en la categoría de "los filmes expresamente construidos sobre la alternancia y la combinación de dos o más series narrativas" en los que una de ellas se configuraría como contrapunto reflexivo, crítico sobre el proceso narrativo del segmento yuxtapuesto. Tomo la cita de J. AUMONT, A. BERLAGA, M. MARIE, M. VERNET, Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Barcelona, Paidós, 1983.

68) Pere GIMFERRER, "Luis Goytisolo: obra en marcha", Radicalidades, pp. 70-72.

69) En cierta forma se crean relaciones de analogía, dado que existen unos planteamientos previos en lo referente a arquitectura y urbanismo, e incluso en la creación de arquitecturas ficticias, con las topografías que crearon Alain RESNAIS Y Alain ROBBE-GRILLET en L' année dernière à Marienbad. R. BARTHES en "¿Resumen de Robbe-Grillet?", Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1967, señala: "todo el mundo ha explicado *Marienbad*, pero cada explicación era un sentido inmediatamente contradicho por el sentido vecino: el sentido ya no es defraudado, pero sigue quedando en suspenso. Y si es verdad que cada novela de Robbe-Grillet contiene "en abismo" su propio símbolo, no hay la menor duda de que la última alegoría de esta obra es esta estatua de Carlos III y de su esposa, sobre la cual se interrogan los amantes de Marienbad: admirable símbolo, por otra parte, no sólo porque la estatua misma es inductora de sentidos diversos, inciertos, y sin embargo nombrados (*es usted, soy yo, son dioses antiguos, Helena, Agamenón, etc.*), *sino además porque en ella el príncipe y su esposa señalan con el dedo de un modo cierto, un objeto incierto (¿situado en la fábula?,*

¿en el jardín?, ¿en la sala?): esto, dicen. Pero, ¿qué es esto? ¿Quizá toda la literatura esté en esa anáfora ligera que al mismo tiempo designa y se calla", (p. 245).

70) I. GÓMEZ DE LIAÑO, Paisajes del placer y de la culpa, Madrid, Tecnos, 1990.

71) Ibid., pp. 20-21.

72) Parece oportuno ir dando cauce a una de las claves temáticas y estructurales de la tetralogía y en esta vía de ir abriendo panorámicas a través de las citas recurro a G. BATAILLE, Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte, versión castellana de F. Savater, Madrid, Taurus, 1972, 1986 (reimpr.), pp. 54-55: "Los seres, los hombres, no pueden <<comunicarse>> - *vivir - más que fuera de sí mismos. Y como deben <<comunicarse>>, deben creer* ese mal, la mancha, que poniendo su propio ser en juego, los vuelve penetrables el uno para el otro (...). Así, vivir significa para ti no sólo las fluencias y los huidizos juegos de luz que se unifican en ti, sino también los trasvases de calor o de luz de un ser a otro, de ti a tu semejante o de tu semejante a ti (incluso en este instante en que me lees, el contagio

de mi fiebre que te alcanza): las palabras, los libros, los monumentos, los símbolos, las risas, sólo son otros tantos conductos de ese contagio, de esos trasvases..."(p. 55).

73) R. CAILLOIS, El mito y el hombre, México, F.C.E., 1988, pp. 191-193: "el examen del mundo moderno está hecho para provocar en quien lo emprende aproximadamente toda suerte de repugnancias. Demasiado sabemos lo que ocurre en el orden económico y social y, de una manera más general, en el terreno de las relaciones humanas: nada hay que prolongar, todo está por recomenzar. Pero, en el círculo más reducido de las cosas del espíritu, la crisis no es menos profunda. Las formas avanzadas de la literatura y del arte, incluso aquellas que se habían fijado como tarea la liberación del espíritu, por ejemplo el surrealismo, al cabo de años de esfuerzos encomiables, en la actualidad lo arrastran hacia actividades mitad estéticas que, a la larga, adoptan un carácter maníaco y puramente ritual. La filosofía siempre se había fijado la misma meta: la total ausencia de autoridad, y de método desemboca en ella en una extrema dispersión de puntos de vista y de preocupaciones, de suerte que investigaciones tan anárquicas, singulares e incapaces de contribuir útilmente a fundar alguna

concepción del mundo, desalientan las mejores voluntades y las más firmes esperanzas. En fin, la ciencia se debate entre dificultades sin precedente que la obliga a poner en tela de juicio sus principios mejor establecidos. Y ello al grado de que ese espíritu racionalista que la incubó ahora la mira con espanto como una concepción monstruosa y desnaturalizada., pero voraz. De la física a la psicopatología, encuentra los más urgentes motivos de alarma en descubrimientos y en teorías que ni la fantasía poética, tan libre, ha podido soñar siquiera, para vergüenza propia, y que la investigación metódica ha debido concebir, quieran que no, precisamente porque no es libre y porque para ella no hay obligación más estricta que una metamorfosis exhaustiva y continua, que transforma sin cesar su estructura íntima mediante la integración de la naturaleza propia de los obstáculos que ha reducido." (pp. 191-192).

74) "¿Por qué si cabe pasar así el plazo de la vida / como laurel, un poco más sombrío que todo / otro verde, con pequeñas ondas en el filo / de cada hoja (como sonrisa de un viento) -: por qué, entonces, / debe ser lo humano, y, evitando el destino., / anhelar destino...?" La cita remite a

Rainer Maria RILKE, Elegías de Duino, edición bilingüe, traducción y prólogo José María VALVERDE, Barcelona, Lumen, 1980, 1984[12], Novena elegía.

75) Sería conveniente tener en cuenta las precisiones de J. P. VERNANT, Mito y sociedad en la Grecia Antigua, Madrid, Siglo XXI, 1982, 1987[2], p. 202: "Sería fácil mostrar las continuidades entre símbolos y signos y subrayar lo que el empleo del término símbolo (por ejemplo, símbolo matemático) comporta aún de equívoco e incierto. Obsérvese, sobre todo, por lo que concierne a los problemas más particulares del mito, que las orientaciones simbolistas sustituyen el paciente trabajo de desciframiento, a través del análisis de las estructuras del relato, por una lectura inmediata e intuitiva que a los especialistas les parece siempre gratuita y muy frecuentemente errónea. Afirmando que la mitología utiliza un material simbólico constante, de valor universal y arquetípico, se abstienen de hacer referencia al contexto cultural, cualquier indagación de orden sociológico o histórico. De esa forma se corre un grave riesgo de dejarse engañar por la pretendida <<familiaridad>> de los símbolos e incurrir en contrasentidos o en anacronismos". (p. 202). En el acceso a la mitología clásica nos hemos

apoyado en Natale CONTI, Mitología, Traducción con introducción, notas e índices de R. M. IGLESIAS MPONTIEL Y M.C. ALVAREZ MORAN, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

76) J. JIMÉNEZ, El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo, Barcelona, Anagrama, 1982, pp. 96-97. Para una definición poética del ángel, cfr., Eugenio D'ORS Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad, Madrid, Tecnos, 1986, p. 17.

77) No sólo en este resumen esquemático de la obra se van agolpando hasta llegar a una saturación semántica términos que provienen de forma más o menos exclusiva de la arquitectura, sino que esos términos se han ido diseminando por los distintos segmentos de la obra, a veces como ornamentos, pero en la mayor parte de las ocasiones funcionando como perfectos estadios estructurales. Esto se puede apreciar si establecemos una relación entre discursos extraidos de una bibliografía específica de arquitectura como disciplina y afines, y la transposición en forma de pastiche a los distintos discursos que han ido sucediéndose desde focalizaciones distintas en Los verdes de mayo hasta

el mar. Tendremos, por ejemplo, "se manifiesta conscientemente como una arquitectura limitada, en la que más que enfatizar el edificio como objeto aislado se da importancia al territorio que establece la estructura que se levanta en el lugar. Esta <<forma del lugar>> significa que el arquitecto debe reconocer la frontera física de su obra como una especie de límite temporal, el punto en el que termina el acto de construir". De la misma forma, en el caso de el escritor, más que enfatizar la obra como objeto aislado y acabado, la importancia recaerá sobre el territorio en que va constituyéndose la obra. Territorio que equivaldría al espacio autónomo del lenguaje. Como el arquitecto, también el escritor conoce la frontera física de su obra: en el punto en el que termina el acto de escribir, la obra pasará a ser un producto acabado, tal como lo contempla W. Benjamin ("La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973, 1989 (reimpr.), pp.25-28). El texto citado como discurso arquitectónico proviene de K. FRAMPTON, Historia crítica de la arquitectura moderna, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 1991[5], pp. 330-331.

78) En esta poética donde podríamos sugerir que Luis Goytisolo establece cuál sería el espíritu y la naturaleza del artista, nos inclinaríamos a leer siguiendo claves que nos aproximan al psicoanálisis desde la órbita de Jung, animándonos a ello no sólo el texto explícito, sino también inequívocas alusiones que el propio escritor ha dosificado de forma inteligente a través de entrevistas y conferencias. Para una tipología del artista contemporáneo y su enraizamiento en un determinado código filosófico, literario, retórico...debo acudir inexcusablemente a E. NEUMANN, Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad, Madrid, Tecnos, 1992: "Jung quiere considerar la obra de arte en una posición contraria, casi totalmente ahistórica, "como una configuración creativa y libre de toda condición previa, comparándola a un «ser» que sólo utiliza al hombre y a su disposición personal como campo de cultivo, dispone de sus fuerzas según sus propias leyes y se configura a sí mismo en aquello en que quiere convertirse". [...] Esta idea de la autonomía de lo creativo donde el artista constituye según su propia medida la materia y la somete a su intención será poco después superada por la contraria idea de lo creativo como un <<complejo autónomo>>, "que como alma parcial separada

lleva a cabo una vida psíquica autónoma y alejada de la jerarquía de la conciencia" y "como instancia de orden superior puede poner a su servicio incluso al yo". Ni la enfermedad ni la neurosis son aquí la causa de la fuerza creativa, sino que, por el contrario, en algunas personalidades de artistas la total apertura a lo creativo lleva "a que ésta [la compulsión creativa] arranque todo lo humano de sí y se ponga al servicio de la obra, incluso a costa de la salud y de la común fortuna del hombre". El artista aparece aquí transmitiendo el poder de una <<fuerza natural>> que "se impone con poder tiránico o con la sutil astucia del fin natural, sin importarle el bienestar y dolor personales del hombre". Una concepción que vuelve a retrotraer lo creativo al campo de lo demoníaco (p. 192).

79) Si al apuntar la relación entre Recuento y el cuadro de Velázquez conocido como Las Meninas nos abstuvimos de adentrarnos en esta intertextualidad explícita y declarada por el escritor, esto se debió a la ingente producción editorial que existe actualmente en torno a Velázquez, y, concretamente, en torno a su obra <<estrella>>, las citadas Meninas, cuyo índice de lecturas, interpretaciones, variaciones metapictóricas (Picasso,

el equipo Crónica) pusieron en peligro, a la hora de afinar el proceso de lectura de Recuento la autonomía que debía guardar el análisis de un texto literario sin comprometerlo, determinarlo o esquematizarlo sumariamente a partir de otros análisis centrados en un medio de expresión cuyo código es eminentemente visual y paradigmático, frente a la percepción secuencial y sintagmática de la novela. Ni siquiera intenté refugiarme en la base teórica que pudiera proporcionar la lectura de M. Praz, Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, Madrid, Taurus, 1979, a pesar de lo sugerente de su método de análisis, teniendo en cuenta cómo se desarrolla a lo largo de una obra como, por ejemplo, El pacto con la serpiente. Paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica", México, F.C.E., 1988. Evidentemente no podía ignorar lecturas tan difundidas como las de M. FOUCAULT, Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas, México, Siglo XXI, 1968, pp. 13-25; la de J. GÁLLEGO, Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 260-268; o las numerosas y lúcidas observaciones que E. OROZCO fue distribuyendo a lo largo de su intensa producción sobre el baarroco español. En los últimos años ha sido J. BROWN el autor que más difusión ha alcanzado con

sus acercamientos a Velázquez, y de él hay que tener en cuenta su trabajo "Sobre el significado de Las Meninas ", Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, Alianza, 1981, 1985², pp. 115-142, y del mismo autor, La edad de oro de la pintura en España, Madrid, Nerea, 1990, pp. 145-146. Con respecto a la relación que en el texto de Los verdes de mayo hasta el mar se establece con otro cuadro de Velázquez, en esta ocasión Las Hilanderas, tomaré una opción distinta en lo referente a la intertextualidad pintura-novela, dado que el autor vuelve a insistir sobre la significación nuclear del cuadro para cualquier intento de interpretación global, y dado también que sobre esta obra de Velázquez no existe una "presión bibliográfica e interpretativa" tan notoria como en el cuadro anterior, lo que nos deja un margen de libertad a la hora de plantearnos un análisis conjunto pintura-novela, a partir del momento en que el autor establece la traducción directa entre un elemento visual y literario. Para Las Hilanderas se tiene en cuenta el grupo de obras anteriormente citado.

80) Como señala M. Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, pp. 32-33, el viaje es "un motivo y hasta un tema novelesco, pero también

una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica". Luis Goytisolo, sin embargo, aunque recurre al viaje como estructura que aglutina los diferentes <<cabos sueltos>> que se han ido dispersando en la novela, no podrá participar de la <<textura episódica>> que suele acordarse a toda novela ajustada a un tránsito espacial. Y esto es así a causa del desplazamiento sígnico del <<viaje>>, desde lo que R. BARTHES, "No hay una escuela Robbe-Grillet" (1958), Ensayos críticos, pp. 121-126, el <<mundo de la letra>> al <<mundo del sentido>>: "el viaje *significa* algo, el itinerario espacial, el itinerario temporal y el itinerario espiritual (o memoria) intercambian su literalidad, y este intercambio es el que es *significación" (p. 123). Goytisolo, desde el mismo instante en que se inicia el periplo marino recurre al procedimiento de "unir, fuera de toda dimensión concebible, órdenes sin relación posible de tamaño", término que tomo en préstamo a M. FOUCAULT, Raymond Roussel, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 94, y con este proceder, las consecuencias pueden ser previsibles: "que se construyen, entrelazándose, las figuras mecánicas de los grandes especios míticos con tanta frecuencia recorridos por la fabulación*

occidental: el espacio rígido, vedado, embrollado de la búsqueda, del regreso y del tesoro (es el espacio de los Argonautas o el del Laberinto) y el espacio comunicativo polimorfo, continuo, irrreversible de la metamorfosis, es decir, del cambio ante la vista, de los recorridos instantáneamente franqueados, de las afinidades extrañas, de los remplazos simbólicos (es el espacio del animal humano). Pero no hay que olvidar que el Minotauro es quien vela en el fondo del palacio de Dédalo, del cual es, después del largo corredor, la última prueba; y que, en compensación, este palacio que lo encarcela, lo protege, fue construido para él y manifiesta en el exterior su naturaleza mostruosamente mezclada" (pp. 95-96).

81) A. RICCIO, "De las ruinas al taller...", p. 36.

82) Y esta mirada de náufrago cobrará valencias significativas que forjarán una línea de tensión parabólica, arco que apunta en uno de sus extremos a ese pliegue que se desdobla entre el <u>*Ulysses*</u> *de Joyce y la* <u>*Odisea*</u> *homérica. Así en A. PRIETO, "La fusión mítica",* <u>*Ensayo semiológico de sistemas literarios*</u>*, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 137-187: "Lo que entraña la más compleja*

superposición de la estructura del Ulisses sobre la estructura mítica de la Odisea puede medirse bien desde este centro que es la fusión mítica de Gerty en Nausicaa a través de Joyce-Bloom. En esta fusión se desnuda una poética simbolista donde el arte es sustituto de la vida, hasta resolver los problemas del espíritu en una obsesionante alquimia del lenguaje. Así la tensión opositiva entre simbolismo y realidad, mundo clásico y actualidad, arte y vida, aparece desnuda en la oposición mito/temporalidad que, nuclearmente, se debate en el episodio de Nausicaa. La oposición entre la fusión Gerty-Nausicaa y el no fusionarse de Bloom en Ulises, no obstante perseguir sus huellas. Tanta oposición que el encuentro Gerty-Bloom no permitirá crecer la palabra entre ellos; tan sólo la mirada como el símbolo de una aspiración que la realidad cotidiana no permite" (p. 170). El extremo opuesto del arco puede descansar en la confluencia de la pupila de la ballena y la mirada de náufrago de Jonás, atraído a tierra por uno de los narradores italianos en los que se encarna la herencia literaria de Giorgio Manganelli. Me refiero a Antonio TABUCCHI, "Naufragios, derrelictos, tránsitos, lejanías. Pequeñas ballenas azules que pasean por las Azores", Dama de Porto Pim, Barcelona, Anagrama, 1984, pp. 15-23: "Siento un gran afecto por los honestos libros de

viajes de los que siempre he sido un asiduo lector. Poseen la virtud de ofrecer un doquier teórico y plausible a nuestro *donde* imprescindible y rotundo. [...] Dicho esto, sería sin embargo deshonesto presentar estas páginas como una ficción: la musa que las ha dictado, de un género confidencial y casi diría de bolsillo, no puede compararse ni siquiera remotamente con aquella majestuosa de Raymond Roussel que fue capaz de escribir sus Impressions d'Afrique sin descender de su yate. Efectivamente yo puse pie en tierra y este librito procede, más allá de mi disponibilidad hacia la mentira, de un período de tiempo transcurrido en las islas Azores. Sus temas son fundamentalmente las ballenas, que más que animales parecerían metáforas; y con ellas los naufragios, que en su acepción de actos fallidos y de desastres, parecerían asimismo metafóricos. El respeto que siento por las imaginaciones que concibieron a Jonás y al capitán Achab me preserva afortunadamente de la pretensión de aventurarme, con la literatura, entre los mitos y los fantasmas que pueblan nuestro mundo imaginario. Si he hablado de ballenas y de naufragios es sólo porque en las Azores disfrutan de una inequívoca concreción" (pp. 5-6).

83) Pere GIMFERRER, "Luis Goytisolo: obra en marcha", p. 71. Si examinamos las etapas del viaje del capitán Hatteras a la conquista del Polo, veremos iluminarse a Julio Verne con los trazos que le confiere Michel BUTOR, "El punto supremo y la edad de oro a través de algunas obras de Julio Verne", Sobre literatura I. Estudios y conferencias 1948-1959, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 196-241: "En medio de esa región de espejismos y de frío, de esplendores inquietantes como una gran magia natural, donde uno no puede fiarse ya ni siquiera de sus ojos, por cuanto las distancias se hacen indecisas y de apariencia continuamente variable en medio de las nieblas heladas, su marcha hacia el Norte no empieza verdaderamente más que a partir del momento en que, abandonado y traicionado, las puertas del regreso parecen cerrarse detrás de él. Sólo después de los inviernos cuya larga duración no tiene más atenuante que las maravillas del cielo, los expedicionarios llegan a la primavera polar, a la Arcadia boreal, a ese presagio de tierra prometida, todavía indecisa y precaria, en la que el hombre se encuentra como Adán en el interior del Paraíso, ya que es el primero que respira como un hombre en medio de aquellos animales que, ya entonces, se anuncian innumerables, y que, como todavía no le conocen en cuanto a cazador,

fraternizan con él como si no hubiera dejado de ser en ningún momento el mismo Orfeo; y sólo cuando Hatteras habrá logrado reconciliarse con su peor enemigo, simbolizado aquí, puesto que el capitán es un marino inglés, por un marino americano, el capitán Altamont, a quien salva, y que le salva a él, le es posible alcanzar el mar libre del Polo y embarcarse. He aquí un tema grato a Julio Verne: ese mar libre detrás de la barrera de hielo, no sólo lo instituye en el Polo Norte, como aquí vemos, sino también en el Polo Sur, como puede observrse en Veinte mil leguas de viaje submarino. Lo mismo en un caso que en otro, el resultado de ese rebasamiento de la tierra por el mar libre es esa multitud de pájaros que de pronto llena el cielo"(pp. 216-217).

84) Pere GIMFERRER, "Luis Goytisolo: obra en marcha", p. 74.

85) R. BARTHES, "L'effect du réel" Le Vraisemblable, número monográfico de Communications, 11 91968). Cito por la versión castellana que se publica en Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 95-101 (p. 101).

86) En el estudio de la obra entre el silencio y la comunicación, cabe la expresión y pregunta final de S. GIVONE, Historia de la estética, apéndices M. FERRARIS, F. CASTRO FLÓREZ: traducción M. GARCÍA LOZANO, Madrid, Tecnos, 1990, p. 207: "La reivindicación del valor de verdad del arte por parte de la ontología hermenéutica y del deconstruccionismo constituye un importante logro de la reflexión estética contemporánea. Sin embargo, permanecen sin resolver numerosas cuestiones, en las que no nos podemos extender, a pesar de que dan lugar a otros tantos problemas para la estética más reciente que, habiendo dejado las garantías del metodologismo, se ve enfrentada a los problemas del antifundacionalismo: si el métofdo no puede asegurar las pretensiones de validez última de la investigación literaria y estética, y si la misma filosofía debe enfrentarse a los campos de lo estético-expresivo - tradicionalmente aleatorios, al menos a los ojos de una teoría de la ciencia -, ¿no podría configurarse una singular muerte del arte, insertada en el declive total del intento de un saber universalmente válido?".

87) C. GUILLÉN, "De la forma a la estructura: fusiones y confusiones", Teoría de la

historia literaria, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 139-176 (pp. 140-141).

88) P. A. ROVATTI, "Transformaciones a lo largo de la experiencia", G. VATTIMO, P. A. ROVATTI (eds.), El pensamiento débil, Madrid, Cátedra, 1990², pp. 43-75 nos plantea la interconexión silencio, renuncia, narración: "Es necesario, por tanto, un relato. A la literatura no se le confía una tarea secundaria, ya que precisamente a través de su narración (también la posesía narra) va tomando cuerpo la posibilidad de decir la verdad en torno a aquella experiencia de la que estamos hablando. Desde ese margen, que es también el umbral de un abismo, pueden ver la luz multitud de narraciones. El silencio con el que quizá nos topemos no es sino la imagen de la separación, el cambio de rumbo desde una forma de pensar hacia otra distinta. No se trata de un vacío; lo sería sólo si - mirando hacia atrás - dudásemos, si nos dejásemos invadir por la nostalgia. Este silencio, si sabemos apropiárnoslo, constituye una disposición para escuchar, y, antes que nada, podemos oir, como sugiere Serres, un ruido de fondo incluso ensordecedor. Pero ¿cómo podemos comprenderlo, describirlo? Las historias se multiplican, existen <<muchas>> historias: esto es lo primero que conviene

señalar. Y, con ello, nos parece ya distinguir un hilo conductor, incluso una categoría. ¿Puede la <<multiplicidad>> transformarse en la categoría de un nuevo pensamiento, de un pensamiento <<débil>>? La pregunta no es marginal. En efecto, años enteros de discusiones en torno a la llamada <<crisis de la razón>> han puesto de manifiesto una tarea que debe llevarse a cabo, una especie de némesis de lo orígenes metafísicos de nuestra filosofía: el paso de lo uno a lo múltiple, ¿Pero no se trata más bien de una concesión, de una especie de acuerdo y, en definitiva, de un acto conservador? En la apertura filosófica (y epistemológica) a la multiplicidad se ha escondido frecuentemente, y se esconde en cada uno de nosotros, una clausura de más relieve: la defensa de un pensamiento organizador. Y así se ha pensado, y se piensa todavía, que estamos en la época de las múltiples razones; que pensamiento <<débil>> significa pluralismo. De esa manera nos hemos expuesto, y continuamos exponiéndonos, a un doble riesgo; al de caracterizar la nueva actitud como una <<renuncia>> a algo (algo que, en cualquier caso, sigue sobreviviendo en la renuncia, aunque con una vida más exangüe); y al de alejar y eliminar el problema de la unidad: como si, a partir de cierto momento, tal problema sencillamente desapareciera, transformado en ruinas,

junto con los derechos del sujeto, ya quebrantado e inútil" (pp. 68-69).

89) R. ARNHEIM, El pensamiento visual, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 15-16.

90) Ibid. No guarda menor importancia la teorización de E.H. GOMBRICH, La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Madrid, Alianza, 1987, sobre la relación entre percepción visual y representación pictórica, la distinción entre recuerdo y reconocimiento. Aquí se recogen actualizados los ensayos que dedicó al tema en Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica (1960).

91) Karl MARX, Manuscrito: economía y filosofía, traducción, introducción y notas F. RUBIO LLORENTE, Madrid, Alianza, 1968, 1989[12R.], p. 177. Cfr. la útil selección de J. MUÑOZ, ed., MARX, Antología, Barcelona, Península-Textos Cardinales, 1988, "realizado de acuerdo con un criterio genético-sistemático y por tanto, no meramente cronológico, que se pretende remotamente fiel a la metódica del hacer mismo de Marx. De ahí la ordenación de los textos

escogidos en grandes espacios temáticos y conceptuales cuya interrelación debe leerse en el doble -y totalizador- sentido apuntado" (p. 29). Aquí interesa el apartado "Mercancía: valor de uso y valor de cambio", pp. 253-256.

92) Podría seguir manteniendo su valor de reclamo-rechazo el texto de R. BARTHES, El placer del texto, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp. 33-34: "El placer no es un *elemento del texto, no es un residuo inocente, no depende de una lógica del entendimiento y de la sensación, es una deriva, algo que es a la vez revolucionario y asocial y no puede ser asumido por ninguna colectividad, ninguna mentalidad, ningún idiolecto. ¿Algo neutro?* Es evidente que el placer del texto es escandaloso no por inmoral sino porque es *atópico*. ¿Por qué todo ese fasto verbal en un texto? El lujo del lenguaje ¿forma parte de las riquezas excedentarias, del gasto inútil, de la pérdida incondicional? ¿Una gran obra de placer (la de Proust, por ejemplo) participa de la misma economía que las pirámides de Egipto? ¿El escritor es hoy día el sustituto residual del Mendigo, del Monje, del Bonzo: improductivo y sin embargo alimentado? ¿La comunidad literaria, análoga a la Sangha búdica -cualquiera sea la justificación que se da a sí misma-

es sostenida por la sociedad mercantil no por lo que el escritor produce (no produce nada) sino por lo que quema? ¿Excedentario, pero no inútil?La modernidad realiza un esfuerzo incesante por sobrepasar el intercambio: pretende resistir al mercado de las obras (excluyéndose de la comunicación masiva), al signo (por la exclusión del sentido, por la locura), a la sexualidad normal (por la perversión, que sustrae el goce a la finalidad de la reproducción). Y sin embargo no hay nada que hacer: el intercambio recupera todo aclimatando aquello que parece negarlo: toma el texto y lo pone en el circuito de los gastos inútiles pero legales, reubicándolo en una economía colectiva (aunque fuese solamente psicológica): a título de potlatch la inutilidad misma del texto se convierte en útil. Dicho de otra manera, la sociedad vive sobre el modo de la división: aquí un texto sublime, desinteresado, allá un objeto mercantil cuyo valor es...la gratuidad de ese mismo objeto.. Pero la sociedad no tiene ninguna idea de esa división: *ignora su propia perversión*: "Las dos mitades en litigio tienen su parte: la pulsión tiene derecho a su propia satisfacción, la realidad recibe el respeto que le es debido. *Pero* -agrega Freud- *lo único gratuito es la muerte, como cada uno sabe*". Para el texto, la única

gratuidad sería su propia destrucción: no escribir, no escribir más, salvo si se es siempre recuperado."

93) J. BERGER, El sentido de la vista, Madrid, Alianza, 1990, p. 18.

94) Ibid. pp. 19-21. Desde postulados y posiciones que poseerían la misma base, pero en este caso al frente de una política museística que resultaría determinante en la configuración del arte de los USA, y adoptando públicamente posturas que harían de él un referente de integridad moral democrática, A.H. BARR, JR., La definición del arte moderno, Madrid, Alianza, 1989.

95) G. KANIZSA, Gramática de la visión. Percepción y pensamiento, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 279-280.

96) L. SUÑEN, "La cólera de Aquiles de Luis Goytisolo", Insula, 395 (octubre de 1979), p. 5.

97) C. SEGRE, Principios de análisis del texto literario, pp. 26-27.

98) X. MORET, Entrevista con Luis Goytisolo: "La novela española es banal y superficial", El País. Libros, 1992, 23 de enero, p. 28.

99) J. CRUZ RUIZ, "La paradoja de Aquiles", Suplemento de Arte y Pensamiento. El País (domingo 1 de abril de 1979), p. III, reseñaba dos obras de Luis Goytisolo bajo el título genérico que damos. El primero: Luis Goytislo La cólera de Aquiles, Seix Barral, Barcelona, 1979. El segundo: El edicto de Milán, Ediciones Originales, Barcelona, 1979, 107 páginas (cien ejemplares numerados). Tras comentar La cólera, reserva el último párrafo para El edicto de Milán: "Para rizar el rizo de este volumen paradójico, semanas después de la aparición de La cólera de Aquiles, unas <<Ediciones Originales>> han dado a la publicidad El edicto de Milán, el libro autónomo que aparece en la obra de Luis Goytisolo firmado por Claudio Mendoza, seudónimo de Matilde Moret, la columna vertebral de La cólera...Sólo cien ejemplares numerados, de El edicto... dan a la ficción creada por Matilde Moret el aire de verosimilitud editorial que precisaba para que la señora Moret se despegara por completo de la pluma de Luis Goytisolo y surgiera como un escritor (una escritora) verdaderamente autónomo,

corrosivo, cuya autobiografía se vuelve, al publicarse independientemente, como un nuevo espejo de los innumerables que ya hay en la propia Cólera de Aquiles. El editor, que tantas veces suele ser traidor del escritor, ha sido en este caso el aliado inmejorable de las intenciones paradójicas de Luis Goytisolo".

100) N. GOODMAN, Maneras de hacer mundos, Madrid, Visor, 1978, pp. 70-71.

101) Tras ofrecernos una completa y detallada información de los hechos históricos, como premisa que establezca que "la escena tal y como está concebida aquí es la expresión creativa de la mente de Velázquez", F. SAXL, La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental, versión esp. F. ZARAGOZA, Madrid, Alianza, 1989, pp. 281-284, el historiador pasa a comprobar cómo se "utilizó una vieja fórmula pictórica ideal para otros temas", en concreto un cuadro de Rubens. F. Saxl traza sus conclusiones sobre "la escena de batalla con que Velázquez contribuyó a la serie del Salón de Reinos en la Rendición de Breda": "este es uno de los casos en los que la historia del arte y las comparaciones formales llevan a una mejor comprensión de la

psicología de un pintor". Pero en realidad lo que encontramos es una hermosa lectura de un personaje histórico, Spínola, el guerrero noble ante el que se rindió una ciudad, de forma pacífica y sin represalia alguna, y también el hombre que años más tarde perdería la razón al verse desposeido de sus poderes negociadores ante Mazarino por Olivares, que le privó, cuando ya casi había conseguido su tarea, de sus poderes plenos para negociar una paz con sus propias condiciones. Velázquez pintó su Rendición, y en concreto el retrato de Spínola en el cuadro, unos años antes de la muerte de éste, al que tuvo ocasión de conocer largamente. Ahí radicaría el centro vivo de la imagen, en la "armonía entre la digna apariencia de un personaje histórico y la viva expresión de una personalidad verdaderamente humana". Aunque se hace difícil superar esta clásica interpretación, en cuanto civil y humana, daré referencias sobre otras lecturas. Así la de J. BROWN, La Edad de Oro de la pintura en España, pp. 105-107, que lee la pintura con voluntad de "interpretar el conflicto armado como un conflicto emocional". Recuerda Brown cómo la obra de Calderón El sitio de Breda estuvo en la génesis del cuadro, y reproduce los versos finales a modo de "Voz interior": Spínola coge la llave y declama: "Justino, yo las recibo y conozco que valiente sois, que el valor del

vencido hace famoso al que vence". E. D'ORS, Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de Avisos al visitante de las exposiciones de pintura, prefacio de J.M. VALVERDE, Madrid, Taurus, 1989, pp. 45-46: "Las Lanzas o Rendición de Breda. Todo está escrito sobre Las Lanzas. ¿Quién no ha elogiado la belleza misma del espectáculo, la elegancia de estos dos ejércitos, la extrema naturalidad y plenitud significativa de las actitudes, la elevación moral, tan delicadamente revelada y traducida, la vida intensa de los retratos y el aire, y las lejanías y las humaredas, y la luz? Las horas en que Las Lanzas fue compuesta cuéntase, sin duda, entre las más dichosas de la Humanidad. Los pinceles de Velázquez debieron de sentirlo, estos pinceles que ni se retrasan ni se apresuran".

102) G. GENETTE, Figuras III, pp. 104-105 y p. 109.

103) A. SARGATAL, "El tiempo de la lectura: la cólera de Aquiles", Camp de l'Arpa, 76 (junio 1980), pp. 63-68 (p. 640).

104) R BOURNEUF Y R. OUELLET, La novela, Trad. y notas E. SULLÁ, Barcelona, Ariel, 1989, p. 204.

105) S. CHATMAN, Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine, Madrid, Taurus, 1990, pp. 21-23, tras recoger las tesis de Claude Brémond sobre cómo cualquier tipo de mensaje narrativo, cualquiera que sea el proceso de expresión que usa, puede trasponerse de uno a otro medio o código sin perder sus propiedades fundamentales, afirma: "Esta capacidad de transposición de la historia es la razón más poderosa para afirmar que las narraciones son realmente estructuras independientes de cualquier medio. Pero qué es una estructura y por qué estamos dispuestos a clasificar una narración como tal". Para encontrar la respuesta se valdrá de las propuestas de J. Piaget sobre cómo la idea de estructura ha sido usada por las disciplinas más diversas y cómo en cada caso se ha recurrido siempre a tres conceptos claves: integridad, transformación y autorregulación. Continúa S. Chatman: "cualquer grupo de objetos que no tenga estas propiedades características es simplemente una agrupación, no una estructura": A) integridad: una narración es un conjunto porque está constituido de elementos -

<<sucesos>> y <<existentes>> - que son distintos de lo que constituyen. Sucesos y existentes son individuales y son distintos, pero la narración es un compuesto secuencial. En la narración los sucesos tenderán a establecer relaciones entre sí, lo que no ocurriría en un tipo de conversación fortuita oida al azar unida a otra, obtenida en las mismas condiciones cinco minutos más tarde y así *n* veces. Además los sucesos en una narracióln verdadera manifiestan una organización, no importa cual sea ésta, perceptible y ordenada; B) Autorregulación: la estructura se mantiene y se cierra en sí misma, es decir, que cualquier transformación inherente a una estructura nunca llegará más allá del sistema. Al contrario, siempre engendra elementos que le pertenecen y que respetan sus leyes. La estructura en este caso se considera <<cerrada>>. C) Transformación: es el proceso por el cual un suceso narrativo se expresa, análogamente a como la estructura profunda debe ser transformada para dar paso a la estructura superficial. Cualquiera que sea la manera en que se opere la transformación (ya se escoja un orden secuencial, causal, o ya se creen efectos de anacronía en sentido proléptico o siléptico) sólo podrá darse un número determinado de posiblidades. Además, la narración no admitirá sucesos u otro tipo de fenómenos que no le pertenezcan y que

no respeten sus leyes internas. Ciertos sucesos o existentes que no sean de forma directa coherentes, pertinentes y relevantes podrían ser incluidos a condición de que al menos una vez muestren su relevancia. En caso contrario podría objetarse que la narración está mal construida.

106) En G. R. HOCKE, El mundo como laberinto. I. El manierismo en el arte, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 187-209, leemos: "El culto manierísticamente religioso, que presenta al mundo como un laberinto, cuya preferencia por la dificultad del acceso, por la incomprensibilidad, por las metáforas paradójicas y por la "extravagancia", tan manifiesta aparece, tiene orígenes "pansofísticos". ¿Cómo podríamso, empero, captar mejor la meta cultural que en su permanente "choque-vivencial" con lo histórico, con lo fáctico? Los más antiguos laberintos de Egipto y Creta. Una vez más es HERODOTO quien nos describe el más antiguo de ellos (egipcio): 3.000 habitaciones, en la casi inaccesible cámara central, estaban sepultados los reyes y los cocodrilos sagrados. Le sigue PLUTARCO con sus noticias sobre las hazañas de TESEO, sobre el más misterioso de todos los laberintos, sobre el minoico de Knosos, en Creta. DÉDALO fue su genial arquitecto; (Dedalus se llama el héroe en el *Ulysses* de James Joyce). Pero en ese laberinto de Creta vive un mosntruo (!), el *Minotauro*, medio hombre, medio fiera (Unión de los contrarios). La leyenda del laberinto de Dédalo es probablemente una evolución del culto de las grutas de la Edad de Piedra. De "gruta" se deriva, como ya queda expuesto, "grotesco", cuyos "laberínticos "extravíos" hemos

intentado explicar en el Castillo de Sant'Angelo y que en el "estilo ornamental", ese predecesor del arte "abstracto" espiritualmente decadente, acaban hundiéndose en una bazofia puramente pseudo-especulativa. ¿Qué es lo esencial en el laberinto de las viejas culturas? El ser una metáfora "unificadora" de lo previsible y de lo imprevisible del mundo. El rodeo lleva al centro. Sólo por el rodeo se llega a la perfección. La base de algunas pirámides egipcias es de estructura laberíntica" (pp. 192-193). Del mismo autor, a propósito de los seis dibujos con construcciones laberínticas entrelazadas que se conservan de Leonardo da Vinci: "Fueron ellos precisamente quienes le dieron fama de mago, de un encantador en pacto con el demonio. Muchos son los que han cobrado la impresión de que LEONARDO en la "contrucción" de esas imágenes, debidas en parte al azar del trazo abandonado a sí mismo y en parte al premeditado control del entendimiento, intentó reconstruir en formas abstractas la unidad de un mundo en desintegración. El hecho es que todas esas líneas mutuamente entrelazadas conducen como un auténtico laberinto mítico a un espacio nuclear, a una originaria célula "redentora", en el caso de LEONARDO al propio yo contemplante, como centro del mundo. En LEONARDO, ese experimento entonces único en su género

desde el punto de vista histórico-cultural, permanece más frío, más reposado que en los grabados ornamentales del siglo XVII. Podría comparársele en nuestros días con los intentos de KLEE y MONDRIAN, pero no con KANDISNKY o BOCCIONI, en los que la tendencia expresionista es mucho más fuerte. En LEONARDO se trata de un simbolismo abstracto, racional, de esa Infinitud en las que (convulsivamente) actúan en "torbellino" esas fuerzas sujetas por otro lado a un misterioso orden. En su centro surge el "enigma" esencial del hombre obrando y pensando, trascendiendo en su ser circunstancial todos los fenómenos "concretos", frío y señoreante como un demiurgo. La misma legendaria cámara octogonal de espejos, que LEONARDO quiso construir, logrando por reflexión el más perfecto laberinto imaginable, corresponde a una tendencia análoga: el captar el "enigma" del hombre y de su mundo contradictorio en una perspectiva anatural. En todas estas creaciones debería patentizarse - como en los intentos de los abstractos más importantes del siglo XX - una armonía cósmica más allá de toda relatividad. El espíritu del hombre y la *misteriosa energía spirituale* del mundo debían transparentarse, al menos como una "presentida" unidad, en estas enigmáticas imágenes abstractas, en líneas y colores, en superficies y en formas de movi-

miento. La pintura intenta alcanzar el óptico *concetto divino*" (pp. 188-189).

107) Es muy posible que entre los que han dedicado alguna monografía, algún ensayo, al mito de Narciso, y al <<narcisismo>>, pocos alcancen a disponer de la privilegiada atalaya -con Nietzsche, Paul Ree, Rainer Maria Rilke, Sigmund Freud, y su esposo, ocupando en su memoria el espacio permanente de lo que denominó <<vivencias>>- desde la que Lou ANDREAS_SALOMÉ escribió "El narcisismo como doble dirección" (1921), El narcisismo como doble dirección. Obras psicoanalíticas, ed. G. DESSAL, G. L. KOOP, Barcelona, Tusquets, 1982, pp. 127-161: "Es en parte el padrino del término, Narciso, el héroe del espejo, el responsable de que en este caso sólo se entrevea - de manera exageradamente unilateral - el erotismo satisfecho por el yo. No obstante, téngase en cuenta que el Narkissos de la leyenda no se halla ante un espejo artificial, sino ante el de la naturaleza: tal vez no contemplándose sólo a sí mismo en el agua, sino a sí mismo en cuanto todo, ¿y quién sabe si, en otro caso, hubiera permanecido ante la imagen y no hubiese huido? ¿No ha aparecido desde siempre, en su rostro, también la melancolía además del éxtasis? De qué modo se unen estos dos elementos: la felicidad y el duelo,

lo despojado de sí mismo, lo reflejado sobre sí mismo, la entrega y la autoafirmación: esto sólo se haría imagen total para el poeta" (pp. 134-135).

108) Como apunta F. J. HERNÁNDEZ, "Introducción" a su ed., Jean-Jacques ROUSSEAU, Las ensoñaciones del paseante solitario, trad. C. ORTEGA BAYÓN, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 9-38: "A la búsqueda de sí mismo, por medio de la observación lúcida y enfermiza de su comportamiento, Rousseau nos ha dejado un retrato interior en el que necesariamente tenemos que creer. Que posteriores interpretaciones - psicoanalíticas en su mayor parte - nos lo presenten como el ejemplo modélico de la personalidad obsesiva, de la manía persecutoria o del sentimiento de culpabilidad es un planteamiento accesorio desde el punto de vista de la crítica literaria. Pero a la luz de los textos se va configurando un carácter emotivo e hipersensible hasta lo patológico y una personalidad cambiante en la que alternan exaltación y depresión, actividad y abatimiento determinados casi siempre por los acontecimientos exteriores o por el simple cambio de estaciones. Y por lo que respecta a las grandes etapas de su existencia, el ciclo vital de Rousseau - como corresponde a un <<hombre natural>> - no difiere significativamente del común de los mortales. Una

adolescencia y juventud indolentes y variables donde acumula la mayor parte de sus experiencias felices, una madurez tardía dominada por la creación literaria y el activismo ideológico y una vejez desengañada en que el abatimiento y la misantropía priman contra toda actitud positivay a la que corresponde ese testamento espiritual que son Las ensoñaciones del paseante solitario" (pp. 17-18). Quisiera evocar aquí la infrecuente imagen que nos traza del filósofo francés P. ZWEIG, "The Innocence of Jean Jacques Rousseau", The Heresy of Self-Love. A Study of Subversive Individualism, Nueva York / Londres, Basic Books, Inc., Publishers, 1968, pp. 143-165: "His style reveals no conventional literary self, no rhetorical <<I>>, but rather the involvements and obsessions of the man himself. Little that he wrote, after the first Discourses, is not closely concerned with the separate, idiosyncratic character of Jean Jacques. Even the Social Contract is curiously rooted in autobiography. (...). There could be no permanent distinctions between his reflective works, his fiction, and his autobiography. From the vantage point of old age, it seemed to Rousseau that << all (his) life (had) been nothing but a long reverie". It seemed that all he had written, thought, and suffered had been part of a single effort from which nothing

personal, no detail of the emotions, could be omited. (...). Rousseau was an exhibitionist. After announcing in the Confessions that he has <<unveiled>> his true self once and for all, he adresses God: <<Eternal Being, gather round me the vast crowd of my fellow beings, so that they may hear my confessions..." In the presence of all humanity, Rousseau will be strangely, passively heroic. Instead of doing, he will tell; he will strip away the covering and exhibit himself to the world in all his privacy. An incident early in the Confessions suggests how deeply anchored in Rousseau's character was this need to show himself d'aprés nature, with a nakedness that was not always figurative. He tells how the boy Jean Jacques would often stand in the shadow of a building in Turin, exposing himself to passersby of the opposite sex: <<I looked for dark alleys and hidden places, where I could exhibit myself from afar to women, in the state in which I would have liked to have been when with them>>. This act of sexual confusion and passiveness reveals Rousseau in more ways than one. (...). Some years after the Turin episode, he wrote a play in the manner of Marivaux, entitled Narcisse ou l'Amant de Lui-même. Valére, the play's central character, is an effeminate dandy who is tricked by his fiancée into falling in love with is own portrait disguised as a

woman. Already, in this work of his adolescence, Rousseau has guessed the affinity between his passive, feminine character and the obsession of Narcissus" (pp. 144-146).

109) M. BRUSATIN, "La imagen que se gana y que se pierde", Historia de las imágenes, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, pp. 23-30 (p. 25).

110) En el plano del lenguaje, en la medida en que éste se da, se consideraría su carácter abierto, que hace posible que esté vivo y que pueda ser a la vez vago, ambigüo e ineficaz dentro de la tendencia natural a reproducirse. Ph. WHEELWRIGHT, Metáfora y realidad, Madrid, Espasa Calpe, 1979, pp. 47-48, señala que: "¿Qué es para un lenguaje estar vivo? En toda vida orgánica se da una lucha tan continua como fluctuante entre fuerzas opuestas, sin la cual el organismo moriría. <<La pugna es condición común>>, dice Heráclito, <<y si desapareciese de entre los dioses y los hombres, éstos dejarían de existir>>. En el hombre, esa básica pugna orgánica se nos muestra en diversas tensiones, de las que es inconsciente o, cuando más, sólo parcialmente consciente: la tensión entre el yo y los otros, entre el yo y el entorno físico, ente amor y antagonismo, entre nuestros

impulsos y las decisiones del pensamiento racional, entre la urgencia vital y la oscura fascinación de la muerte. Cuando el hombre pretende, más o menos a tientas, expresar su naturaleza compleja y su conciencia de un mundo que no lo es menos, busca o crea formas representativas y expresivas (dos adjetivos que responden a aspectos complementarios de un mismo empeño) capaces de dar algún atisbo, al final siempre insuficiente, de su turbulento estado íntimo y del turbulento mundo de cualidades y fuerzas, promesas y amenazas que le rodea. Su vida oscila entre atracciones contrarias, y a partir de su condición dionisiaca busca, y alcanza a veces durante instantes pasajeros, una visión apolínea. Pero si esa visión no es escapista, mero rechazo o mera negativa obstinada a enfrentarse con las cosas tal como son, llevará las huellas de las tensiones y el carácter problemático de la experiencia de la que es hija". La remitencia al principio de Heráclito nos sitúa en la esfera de F. M. CORMFORD, Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego, Madrid, Visor, 1987, pp. 182-183: "Su disputa con Homero y Hesíodo no se produce a causa del antropomorfismo y la inmortalidad. <<Homero se equivocaba cuando decía: que la discordia debería cesar entre dioses como entre hombres.>> No se dio cuenta de que estaba pidiendo la destrucción

del universo, pues <<la Guerra es el padre de todo>>. <<Hesíodo es maestro de muchos. Los hombres consideran que sabe muchas cosas éste quien no conoció el día y la noche; pues son una sola cosa.>> Ambos poetas estaban cegados por la primera verdad, según la cual, ningún opuesto puede existir sin el otro, y donde se afirma que la única armonía consiste en la tensión sin fin entre ellos. No puede haber paz sin guerra, día sin noche, reposo sin movimiento, armonía sin discordia. Seguramente aquí se alude a los sueños piadosos de un mundo mejor, de un día sin fin, de una perpetua primavera y de la paz en algún Elíseo o en las Islas de los Bienaventurados. En el universo de Heráclito no hay ningún lugar para una existencia tal; ni siquiera para un dios que << trascienda>> a todos los opuestos y ponga fin a su lucha en una armonía final y estética, al modo como la concebían los Pitagóricos. <<Dios es día y *noche*, verano e *invierno*, paz y *guerra*, saciedad y *hambre*. El hombre puede anhelar el día perpetuo, el verano, la paz y la saciedad, y condenar a sus opuestos como malos y de los que espera verse libre. Pero <<para Dios todas las cosas son justas, buenas y rectas, aunque los hombres consideren a unas cosas injustas y a otras justas>>. La vida que anima el mundo es indiferente a nuestros valores humanos; éstos no son más válidos en términos

absolutos que nuestra aversión por el agua del mar que los peces encuentran saludable, o por el lodo, que los cerdos prefieren para bañarse."

111) M. RIFFATERRE, "Criterios para el análisis del estilo", Ensayos de estilística estructural, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 35-77, nos recuerda que "en la transmisión oral, el hablante puede recurrir a una forma explícita de lenguaje, en lugar de una forma ambigua. Evidentemente, tal sustitución no es posible en la transmisión escrita, puesto que la ortografía convencional y la corrección gramatical habrán forzado ya al lector a una explicitación". En nota a pie de página se nos precisa que "los caracteres en cursiva y demás procedimientos tipográficos pueden constituir un sustituto del carácter explícito, pero ello es poco frecuente (salvo en las obras técnicas); por ejemplo: en inglés, las cursivas que indican el acento afectivo son utilizadas principalmente para *do*, *have*, los posesivos y los pronombres personales". Retomamos el discurso central: "El único procedimiento de que dispone el codificador cuando quiere imponer su propia interpretación de su *poema* es impedir al lector que infiera o prevea ningún rasgo importante. Y ello porque la previsibilidad puede conducir a una lectura superficial, mientras que

la imprevisibilidad obligará a poner atención: la intensidad de la recepción corresponderá a la intensidad del mensaje. Puesto que este control de la descodificación es lo que diferencia a la escritura expresiva de la escritura ordinaria (que es indiferente al procedimiento de descodificación, con tal de que exista alguno), y puesto que esta diferenciación corresponde al complejo del mensaje del autor, podemos ver en ella el mecanismo específico del estilo individual" (todas las citas en p. 45). Con respecto a la titulación y el establecimiento de la sinonimia libro=vida, nos resultan de gran utilidad las sugerencias de A. PRIETO, Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 86-87: "Un libro es una vida, reflejo de una vida, en cuanto qe directamente o a través de afinidades y contrastes, el texto, en su sitema de transformaciones, es proyección de un yo vital que se manifiesta, existe, a travçes de una doctrina y una biografía, que para el clásico la biografía de un autor era, estaba en su obra, de donde podría extraerse, y que contra las minucias eruditas la biografía de un autor es, tanto más que los datos cotejables o registrables, aquellos personajes y hechos a los que voluntariamente se desplaza y hace propios. Este sentido de biografía=libro lo hallamos,

creo, en el comienzo de la cuderna vía con el Libro de Alexandre y está declarado en el Quijote (I, 22), en el episodio de Ginés de Pasamonte, cuando a éste pregunta don Quijote:

-¿Y cómo se titula?

-*La vida de Ginés de Pasamonte* - respondió el mismo.

-¿y cómo se intitula el libro?

-?Cómo puede estar acabado -respondió él- si aún no está acabada mi vida.

Es evidente aquí la correlación sinonímica entre título, libro y vida".

112) W. BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", ob. cit., p. 21. Podemos acercarnos al origen del <<conflicto>> que analiza Benjamin, ya claramente <<objetivado>> en Inglaterra tras la Exposición Universal de 1851, siguiendo a R. SCHMUTZLER, El Modernismo, Madrid, Alianza, 1980, 1992 (reimpr.), pp. 38-39: "A propósito de la Exposición Mundial de 1851.y su caos estilístico, Henry Cole escribía: <<se ha puesto de manifiesto la total ausencia de principios para el diseño ornamental.>> El joven William Morris (1834-1896) se apartó horrorizado de los objetos fabricados a máquina con que se pretendía imitar los más maduros

y ricos estilos del pasado, y sacó la consecuencia de que había que desterrar el trabajo a máquina. Considerando, como Ruskin, los problemas de la forma desde un punto de vista ético, y llevando a la práctica las teorías de éste, se convirtió en <<artesano>>, en obrero manual del arte, en el sentido que la palabra tenía al final de la Edad Media. La consecuencia que Morris sacó, de prescindir de la ayuda de la máquina, al combatir al maquinismo no sólo desde el punto de vista estético sino también el técnico, poniendo de manifiesto la mala calidad del arte industrial, no era totalmente lógica, ya que la máquina no era la responsable de la elección de formas. No obstante, los maestros del Art Nouveau seguirán directa o indirectamente el ejemplo de Morris incluso cuando, alrededor de 1990, sus presupuestos teóricos apenas si contaban con defensores. Prescindiendo de los tejidos, papeles pintados e ilustraciones de libros, todas las obras maestras del modernismo estaban hechas artesanalmente, e incluso estaban fabricadas por el mismo artista que las proyectaba. Cada vaso y cada mueble de Gallé - que el propio artista llamaba <<estudios>> - estaba firmado por él. Cada cristal de Tiffany introdujo la expresión <<favrile glass>>, derivada del latín <<faber>>, que significa artesano. Ni las rejas de Gaudí ni los

bordados de Obrist, ni los muebles de Horta o Guimard fueron concebidos para la producción industrial en serie. El modernismo quería convertir cada cosa de esta vida en una obra de arte. El estilo partía de esta concepción y de la equiparación de las artes decorativas con las demás. La posesión de un alto grado de conocimiento artesanal no era solamente una premisa del modernismo, sino también una de sus raíces estilísticas. Ello explica la rapidez con que perdió calidad cuando las obras del Art Nouveau empezaron a fabricarse industrialmente en serie".

113) Octavio PAZ, Los hijos del limo (1974, 1981), La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras Completas, I, Barcelona, Circulo de Lectores, 1991, p. 471.

114) G. BACHELARD, La intuición del instante, seguido de una "Introducción a la poética de Bachelard", por J. LESCURE, pp. 97-128, México, F.C.E., 1987, p. 95.

115) Remito a D. ACKERMAN, Una historia natural de los sentidos, Barcelona, Anagrama, 1992, aunque aparentemente pueda carecer de rigor científico, de unidad conceptual, etc, en su

tratamiento de toda una serie de temas y motivos conectados con los sentidos. Sin embargo, esa dispersión se hace condición necesaria para que su texto sea el que es, con todo el eclecticismo que lo puede rodear.

116) La intuición del instante, p. 95.

117) Ibid.. En ese <<instante del esfuerzo personal>> del que nos habla Bachelard deberá quedar como factor previsible la <<fatiga>>, y una valencia relacionada con ésta, la <<pereza>>. De ellas, E. LÉVINAS, Etica e infinito, introducción Ph. NEMO, presentación, introducción y notas J. Mª. AYUSO DÍEZ, Madrid, Visor, 1991, p. 49: "Actuar es asumir un presente. Lo que no equivale a repetir que el presente es lo actual, sino que el presente es, en el seno del murmullo anónimo de la existencia, la aparición de un sujeto bregando con esa existencia, que está en relación con ella, que la asume. El acto es esta asunción. Por ello, el acto es esencialmente sujeción y servidumbre; pero, por otro lado, la primera manifestación o la constitución misma del existente, de *alguien* que es. Pues el retraso de la fatiga en el interior del presente proporciona una distancia en la

que se articula una relación: el presente está constituido por la toma sobre sí del presente (...) el esfuerzo comporta una pena porque es, en su instante, un acontecimiento de servidumbre(...) Antes que nada, conviene asomarse al instante mismo en que el esfuerzo da cumplimiento y en el que ya apunta la fatiga. La pena del esfuerzo en la que la fatiga está toda entera hecha de esa condena al presente (...) Fatigarse es fatigarse de ser. Y eso antes de cualquier interpretación, por la concreta plenitud de la fatiga. En su simplicidad y en su unidad y en su obscuridad de fatiga, es ella como un retraso aportado por el existente a existir. Y ese retraso constituye el presente. Gracias a esta distancia en el seno de la existencia, la existencia es relación entre *un* existente y ella misma. Es el surgimiento de un existente dentro de la existencia. Y, a la inversa, ese momento casi contradictorio en sí del presente retardado con respecto a él mismo, no podría ser sino la fatiga. La fatiga no lo acompaña, lo cumple. Ese retraso es ella. La asunción de la existencia en el seno del instante se hace aquí directamente sensible". El fragmento que cito corresponde a su obra, publicada en 1947, <u>De l'existence á l'existant</u>.

118) En esta composición o si se prefiere construcción y derribo permanente y continuo de un mismo escenario, con los mismos objetos y en la misma posición, se puede percibir perfectamente lo que para una serie de escritores que han creado su obra desde los años setenta hacia adelante, representó, no ya la obra literaria, sino la cinematográfica, de Marguerite Duras. En palabras de P. GIMFERRER, Cine y literatura, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 31-32, "De hecho, obras como India Song (1975), de Marguerite Duras, en las que se intenta aplicar al cine la técnica de libre asociación de imágenes del monólogo interior ofrecen interés sobre todo como estudio -casi un borrador, un cuaderno de apuntes teórico - sobre las relaciones entre imagen y banda sonora, y más específicamente entre imagen y texto, hasta el punto que la banda sonora de India Song , con imágenes distintas, ha podido utilizarse para otra película de la Duras, *Son nom de VÉnise dans Calcutte désert* (1976); pero el interés como experiencia de tales obras no significa que, en sí mismas, puedan considerarse satisfactorias: son bocetos de films posibles, o productos residuales de la escritura, no obras fílmicas autónomas y acabadas. Como ocurrió en el pasado con el flou y la sobreimpresión, este género de investigaciones pueden señalar el vértice de un

momento de duda y replanteamiento de las relaciones entre cine y escritura, pero difícilmente incorporar con carácter definitivo nuevas alternativas al repertorio de soluciones y recursos de que dispone la herencia griffithiana".

119) Desde igual perspectiva este aspecto lo podremos observar en J.-P. VERNANT, "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente", AA.VV. Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte primera, Ed. M. FEHER con R. NADDAFF y N. TAZI, Madrid, Taurus, 1990, pp. 19-47: " Se tratará, a grandes rasgos, de descifrar todos los signos que marcan al cuerpo humano con el sello de la limitación, la deficiencia, la fragmentariedad y forman un subcuerpo. Este subcuerpo sólo puede ser comprendido en referencia a lo que se supone: la plenitud corporal, un sobrecuerpo - el de los dioses -. Se examinarán entonces las paradojas del cuerpo sublimado, del sobrecuerpo divino. Apurando hasta sus últimas consecuencias todas las cualidades y valores corporales que se presentan en el hombre bajo una forma siempre disminuida, derivada, desfallecida y precaria estamos abocados a dotar a las divinidades de un conjunto de rasgos que, incluso en sus manifestaciones epifánicas en el mundo terreno, su presencia entre los mortales sitúa en un más allá

inaccesible y las hace transgredir el código corporal mediante el cual son representados en su relación con los humanos". (p. 23).

120) Para la repetición frente a la presentación iterativa, con la clasificación de la iteración en tres tipos, cfr., M. BAL, Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 86-87. Es un manual útil por la facilidad que ofrece en la consulta de la ya abundante terminología nacida al calor del auge de la narrativa. Debe quedar claro, no obstante, que me hago partícipe de la queja "resignada" que G. GÉNETTE, Palimpsestos, p. 14, nota 12, hace constar ("Decididamente, no hay manera de arreglar este asunto de la terminología") tras aclarar el poco afortunado éxito en el uso de marbetes cercanos a su cosecha por parte de M. Bal.

121) G. GÉNETTE, Figuras III, pp. 179-180. Avalándose en el modelo teórico propuesto por el crítico francés, puede leerse una aplicación a la novela contemporánea española de la <<modalitá iterativa>> a cargo de Mª. V. CALVI, "Strutture temporali de La Colmena di C. J. Cela: Il racconto iterativo", Studi Ispanici, 1983, pp. 129-152,

partiendo de unas coordenadas que no dejaremos de tener en cuenta: "ai movimenti spaziali dei numerosi personaggi corrisponde una frammentazione dell'azione lungo l'asse del tempo, scomposto in minute particelle rimontate poi secondo un ordine apparentemente capriccioso; in realtá, nulla é lasciato al caso: l'autore opera in modo tale da permettere una ricostruzione a posteriori della cronologia della storia, mediante una serie di nessi tematici e strutturali che una lettura attenta puó facilmente mettere in luce" (p. 129).

122) Figuras III, p. 180. El cine de los sesenta también experimentará una serie de cambios lingÚísticos tan radicales que la oposición iterativo / singulativo dejará desde entonces de asociarse a la construcción argumental a partir de la dualidad orden (tiempo continuo) / ruptura del orden (violencia manifestada en un hecho singulativo). Así los films de Jancsó, Antonioni, como muestra extrema, "producen ausencias y espacios vacios en los cuales las relaciones causales y los motivos quedan en suspenso", argumenta P. BERTETTO, Cine, fábrica y vanguardia, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 129, y continúa: "Entonces, incluso cuando el ritmo narrativo se caracteriza por una fluidez y un dinamismo nuevo, o

cuando toda la trama lingüística diegética revela su naturaleza de metáfora, el eje diegético del cine cultural abierto tiene la estructura del laberinto, la complejidad y la inseguridad, la alternancia de itinerarios directos y de digresiones inútiles, de itinerarios productivos y de caminos sin salida, que son propios del laberinto. Entonces, lo posible constituye la alternativa del itinerario directo, de la integración diegética motivada o del camino que no conduce a ninguna parte de la determinación, inquietante y sin salida, del espacio de la ausencia que suspende toda certeza y vuelve a ponerlo todo en discusión. Sin embargo, la estructura laberíntica de lo posible no se presenta como un espacio caótico que ha disgregado todo presupuesto de orden, sino como un nuevo marco de racionalización y de organización del material lingüístico".

123) G. GÉNETTE, Figuras III, pp. 91-92. Pensemos que el grado cero de la anacronía, el instante en que el tiempo del relato y el de la historia, en este caso el de Matilde Moret, tiempo de <<lectura>>, coincidan es una falacia, un imposible si partimos de una serie de principios. Así en Ch. GRIVEL, Production de l'intéret romanesque. Un état du texte (1870-1880). Un essai de constitution de sa

théorie, The Hague - Paris, Mouton, 1973, pp. 98-100, cuando remarca "l'histoire en action justifie, imperceptiblement, les moyens de temporalité qui la produisent"; o "l'histoire est invention de la réalité comme chronologie, linéarité (...): une réalité historique rectiligne, immuable ressort d'un texte qui se marque pareillement dans un sens. La sorte d'histoire (et d'Histoire) que le récit trouve á raconter n'est, du fait de sa temporalisation, qu'une invention du récit. La temporalisation est un procédé de la narration"; por último, "il n'y a qu'un temps de fiction, il n'y a pour seul temps que celui-lá que le texte produit". Sólo en el caso de partir desde este punto, soslayando la equivalencia de las cinco horas de producción de monodiálogo con las supuestas cinco horas de lectura, podrá analizarse la novela de Miguel DELIBES, Cinco horas con Mario, Barcelona, Destino, 1982, desde esa empatía que entrega al crítico al espectáculo de una mente, la protagonista Carmen, en idéntico transitar al que se nos propone en yuxtaposición, Henry James, The Ambassadors. Me refiero aquí al sabio y sensible acto de leer que profesaba R. GULLÓN, Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, pp. 116-121.

124) Sigue en posición de carácter fundacional el texto deE. AUERBACH, Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, F. C. E, 1950, 1982ª (reimpr.), pp. 9-30, titulado "La cicatriz de Ulises".

125) G. GENETTE, Figures III. Quedar situado mediante mirada retrospectiva global en la presencia de sus consecuencias, desplazamientos de sentido en el acontecimiento: M. MARCHESCOU, Ensayo sobre las probabilidades teóricas de una ciencia de la literatura, Madrid, Taurus, 1979, pp. 110-111.

126) G. GENETTE, Figures III, pp. 92-93 y 138. Harold Bloom, Poesía y creencia, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 31-50. Corresponde al apartado II, "De Homero a Dante".

127) E. A. POE, "Filosofía de la composición", Ensayos críticos, Trad. Introd. y notas J. CORTAZAR, Madrid, Alianza, 1973, 1987 (reimpr.), pp. 65-69 (p. 76).

128) Las citas en francés proceden de Charles BAUDELAIRE, Oeuvres complètes, II, texte établi, présenté et annoté par C. PICHOIS, Paris,

Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1976. Aquí he manejado la recopilación de los prólogos y de las introducciones que el poeta francés situara al frente de las diversas entregas que realizó en su labor de traducir al francés la obra de Poe: Charles BAUDELAIRE, Edgar Allan Poe, ed. C. SANTOS, Madrid, Visor, 1989. Quiero señalar aquí la nueva edición, profundamente transformada en su concepto de modernidad, y dando muestras de un espíritu y una lectura que no calificaría nunca como "simplistas". Si acaso, de <<débiles>>, y esto es fundamental para que sea un libro que atrae desde su diseño a un tipo de público para el que Baudelaire podría dejar de ser un << maldito>>. Me refiero a Félix de AZÚA, Baudelaire y el artista de la vida moderna, Pamplona, Pamiela, 1979, 1991[2].

129) El texto eje que acompañará en lo que resta de capítulo será el poema-libro o libro-poema Un coup des dés jamais n'abolira le hasard, de Stéphane MALLARMÉ, Obra poética, I-II, ed. y trad. R. SILVA_SANTISTEBAN, Madrid, Hiperión, 1980 [ed. bilingüe]. El poema en II, 129-173.

130) M. BLANCHOT, El libro que vendrá, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, pp. 271-272.

131) El edicto de Milán va a componer el espacio textual en el que podrán converger dos líneas de acción: una de ellas es la representada por la claudicación y la sabiduría que comporta el saberse vencedor a la vez que conocerse en términos absolutos como <<glorioso vencido>>, vectores generados a la luz de la evocación del cuadro de la Rendición pintado por Velázquez. El otro nos llega también desde el ámbito de lo pictórico, desde las galerías del Louvre, recorridas por Lucía, y desde una superficie, desde un lienzo, al que la historia del arte oficial conviene en situar en las catalogaciones de <<fantasmáticos>>, pues nadie se aviene a certificar su grado de <<autenticidad>>. Y en este cuadro de mundo imaginario se empastan los colores con los que aparece Aquiles renunciando a la cólera ante Agamenón. Pero puede que aquí tenga más importancia conocer algunas de las técnicas de trabajo por las que Poussin fue conocido y significó un eslabón de modernidad allí donde el barroco comenzó a no querer ser clasicista. Para ello son imprescindibles las páginas de A. BLUNT, Arte y

arquitectura en Francia 1500-1700, Madrid, Cátedra, 1973², pp. 282-306.

132) Sobre el <<espejo>> de la Camila virgiliana, estructura arquitectónica especular en tres niveles, cfr., J. BALTRUSAITIS, El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias, Madrid, Polifemo-Miraguano, 1988, pp. 152-153.

133) L. SUÑEN, "Antagonía o la cuestión resuelta", Quimera, 7 (mayo 1981), pp. 53-56 (p. 53).

134) G. SOBEJANO, "La novela ensimismada, España Contemporánea p. 22.

135) Janet DIAZ, "Origins, aesthetic and <<nueva novela española>>", Hispania, 59 (1976), 100-117, (p. 115).

136) I. SOLDEVILA DURANTE, "Praxis del desconcimiento, p. 20.

137) L. SUÑEN, art. cit., p. 56.