138) Ibid., p.56.

139) A. SARGATAL, "El juego especular de Antagonía", El cosmos de Antagonía, Barcelona, Anagrama, 1983, pp. 31-48 (p. 47).

CAPÍTULO IV: NOVELA Y METANOVELA EN ANTAGONIA.

De la lectura de Antagonía que acabamos de realizar podemos inferir como primera conclusión que el mundo creado por Luis Goytisolo establece una clara conexión con la novela contemporánea, no sólo con la de su más inmediato entorno europeo sino con la narrativa norteamericana, en concreto con la procedente de la llamada <<generación perdida>>, y con la corriente de la narrativa hispanoamericana que tuvo su núcleo genético en Paradiso, de Lezama Lima. Esto no es un síntoma aislado sino parte de ese proceso de modernización subrayado por S. Sanz Villanueva:

> La novelística del inmediato postfranquismo acaso parta, como rasgo generalizador más genérico, de un deliberado propósito de retornar a las fuentes del género, es decir, a un relato que, ante todo, cuenta una anécdota que tiene interés por sí misma. A ella se le podrán añadir otros valores o motivos, pero siempre será el punto de referencia central de la novela. Ello lleva implícito un modo de narrar más clásico que, sin embargo, ya no podrá ser el decimonónico porque nuestros escritores son hijos y herederos del gran proceso de modernización formal de la prosa novelesca española que se ha llevado a cabo en la década anterior[1].

A través de la poética explícita de Luis Goytisolo, si realizamos en ella una serie de calas distribuidas en fechas clave, obtendremos unos resultados que podríamos interpretar de la siguiente forma:

- En el periodo que va desde la aparición de Las Afueras a Las Mismas Palabras se constata una tendencia a declarar admiraciones, que puede asumir o no como influencias, indiscriminadamente, acumulando catálogos de nombres de autores de la más diversa procedencia cultural y con opciones genéricas muy distintas. Así, clásicos contemporáneos de la novela anglosajona como Henry James, o Josep Conrad se sitúan junto a la figura central del realismo decimonónico, Charles Dickens, a la avanzadilla del decadentismo fin de siglo, representada por Oscar Wilde, literatura en lengua inglesa escrita en Estados Unidos, remitiendo a clásicos como Herman Melville (Moby Dick) y Jack London, con lo que nos introduce en la novela de aventuras, lugar al que incorporará también a Salgari y a Zane Grey, éste último escritor de "novelas del oeste". De la generación perdida extrae algunos nombres: el reconocido maestro Faulkner, John Dos

Passos, Scott Fitzgerald y John Steinbeck de quien cita Tortilla flat. La narrativa francesa queda restringida a André Gide como modelo y a Robbe Grillet al que sólo se utiliza como referente comparativo. En lengua alemana Arno Schmidt, a quien afirma no haber leido, y Kafka. Quedan como lecturas de una época concreta, Marx y Lenin.

- En las escasas entrevistas que concede tras la aparición de Devoraciones (1976) podremos observar un desplazamiento en su selección de lecturas. Aparece el primer autor español, Pere Gimferrer al que se unirá como una presencia obligada, Pío Baroja, y en una línea de retrospección se explicitará el nombre de Clarin. la literatura germámnica pasa a figurarse con los Buddenbruook, la novela río que Tomas Mann inició su carrera en 1900. La literatura de EE.UU. queda circusncrita a otro componente de la <<Generación perdida>>, el más joven de todos, H. Hemingway. La literatura rusa cobra igual fuerza que antes se otorgaba a Faulkner, en la persona de Tolstoi y, en concreto, Guerra y paz. En literatura italiana sale a la luz un nombre evidente, Pavese y sorprenderá la elección como lectura precedente de Suetonio.

- En 1985, tras concedérsele el Premio de la Crítica por Estela del fuego que se aleja, cuatro serán los nombres que encabecen la relación, destacándose de cualquier otra alusión: Faulkner, Joyce, Proust y Kafka.

- En recientes declaraciones (enero del 1992), coincidiendo con la publicación de Estatua con Palomas aparecerán en titulares: "Faulkner y Nabokov son los dos últimos autores que me interesan como novelistas". En el interior se extenderá en su admiración por Tácito, historiador de la decadencia del Imperio Romano, y establece distancias con Hermann Broch, Marguerite Yourcenar y Robert Graves[42].

Realizando una interpretación a vuela pluma podríamos trazar una línea imaginaria que nos conduciría desde una dispersión "juvenil" en la que el continuo fluir de escritores tan hetereogéneos, muchos de ellos catalogados en colecciones de lectura juvenil, pueden indicar desde una posición de <<enfant terrible>> hasta una táctica de cortina de humo con la que no ha dejado de sorprendernos desde entonces. En los años setenta, justamente cuando se encuentra en pleno proceso creativo de Antagonía, los nombres que cita parecen ir dirigidos contra cualquier achaque o

acusación de experimentalismo ya que la elección recae en dos autores, Tolstoi y T. Mann, que aiun situados en el periodo de la modernidad, son escogidos por dos novelas-rio, impecablemnte clásicas. En los ochenta, sin embargo, ya hay un decantamiento, cuando el entorno parece girar en sentido contrario y querer ignorarlos, hacia los nombres fundacionales de la novela de XX. El año noventa y dos ya refleja una recuperación, desde una perspectiva muy distinta a la juvenil de la novelística de Faulkner y el desplazamiento hacia uno de los escritores que más frecuentemente aparece en los catálogos de ejemplificación literaria posmodernista: Nabokov.

De sus declaraciones explícitas no se desprenden ciertos ejes o ciertos núcleos que no sólo se encuentran como presencias relevantes en su taller de creador, sino que actuaran como representantes de líneas de opción que llevan consigo un elemento diferencial, que podríamos considerar extremo si tenemos en cuenta el gusto medio de los lectores españoles[3].

Sobre estos nombres, escogidos al azar entre muchos otros, a los que no otorgamos carácter de fuentes en el sentido habitual del

término, vienen a representar un valor o un estadio muy concreto: el de la novela contemporánea, por encima de fronteras, trascendiendo lenguas y sujeta en muchos de sus cabos a universales narrativos, que se integran en mayor o menor medida dentro de la modernidad. R. M. ALBÉRÈS realizaba en los años sesenta una fructífera prospección, incidiendo en el desarrollo de la novela a lo largo del siglo XX, además de diseñar una clasificación en rcorridos diacrónicos, en torno a marbetes no exentos de sugerencias: [4]

- En una primera parte, bajo el título "Las fuerzas de crecimiento" figurarán: Barroco, siglo XVIII francés, realismo y naturalismo franceses, posrrealismo y belle epoque y <<la novela polifónica y la novela mural>>, apartado en el que Thomas Mann y Los Buddenbrook por un lado, y Galsworthy con La saga de los Forsyte y el realismo social, por otro lado, ocuparán sus lugares respectivos.

La segunda parte irá encabezada con el epígrafe "Las fuerzas de oposición" lugar en el que coexistirán las formas de novelar que iniciaron un decurso caracterizado por: novela contra el relato; nuevas formas del análisis; dimisión del demiurgo; descubrimiento de las capas de la realidad; y un arte

relativista. Se darán cita aquí, simbolismo, surrealismo, relativismo, el círculo de Viena, la generación perdida norteamericana, "los emigrantes" ingleses, el grupo de Bloomsbury, París años veinte, exilados de Dublin, existencialistas franceses, expresionistas alemanes...

- Por último, la parte tercera, "Proteo o la novela" dará paso a los subgéneros académicos, desde el policiaco hastael folletinesco, y los neo-: realismo italiano, novela lírica, el absurdo; lo maravilloso; lo fantástico imagianrio, lo fantástico cerebral y el "nouveau roman" para acabar y con una recapitualción del valor significante de Proteo: revolución poética en la novela; busca de un criterio estético; una creación literaria que se sirve de un relato para expresar otra cosa; un arte total...

En consonancia con la narrativa europea del momento, la confrontación crítica con el mundo se efectuará en la tetralogía de Luis Goytisolo desde la tensión interna del sujeto enfrentado a su propia conciencia. El mundo, desde este especial paradigma moderno será considerado no como una entidad previa que contenga en sí misma los principios de su organización, sino como una construcción arbitraria de la razón. Razón, por otro lado, que más que explicar

la realidad de modo objetivo, lo que hace es elaborar modelos culturales ideales que sobreimpone a la materialidad del mundo[5]. La cuestión del lengauje y sus formas de funcionamiento pasará a ocupar el centro mismo de la discusión intelectual contemporánea[6].

La realidad objetiva, las cosas, adquieren desde esta especial perspectiva su más sutil forma de presencia como "informaciones". La palabra, con el desarrollo de la ciencia y de la técnica ha perdido el privilegio de ser el único lenguaje[7]. Ahora bien, no se debe perder de vista que la problemática del lenguaje ha sido una constante a lo largo de toda la historia de la civilización occidental[8].

El Crátilo[9] de Platón recoge ya la expresión de una crisis de confianza en la entidad del lenguaje. La cuestión que entonces se planteaba era si los signos lingüísticos son convencionales o, por el contrario, se ajustan de manera natural a los objetos de sus referencias. Pero si en la polémica entre Platón y los sofistas lo que se pone de relieve es la distinción entre lenguaje y verdad, lenguaje y conocimiento de la realidad, la problemática lingüistica moderna ha afectado también a la dimensión referencial de la palabra: ésta ya no habla

del mundo, no apunta hacia el mundo, antes al contrario, lo simula. En su definición del signo, Charles Sanders Peirce, quien - junto con Saussure - estableció los fundamentos filosóficos de la moderna semiología[10], insiste en la presencia necesaria de un tercer elemento, llamado por él el interpretante, en la relación que el signo mantiene con su objeto, sea cual fuere esta relación. Es decir, si queremos entender la idea que el signo ha de transmitir, éste debe ser interpretado, y esto es así porque el signo no es la cosa, sino un significado derivado de la cosa mediante el proceso que llamamos representación. Por eso, para Peirce, la interpretación de un signo no es un significado sino otro signo; es, pues, una lectura, y esta lectura, a su vez, ha de ser interpretada por otro signo, y así <<*ad infinitum*>>.

Este proceso por medio del cual un signo engendra otro signo es el que ha hecho surgir la retórica moderna como algo diferenciado de la gramática. Esto es, si el signo engendrase el significado del mismo modo que el objeto lo engendra a él (por representación), podríamos hablar de la posibilidad de una verdad universal de los significados. Pero, lejos de ser así, en el interior del tejido social, los signos funcionan como códigos

que producen infinitos dobletes simulados del mundo. De manera que si en sus orígenes el lenguaje estuvo determinado por la necesidad de referirse al mundo de la naturaleza, en las sociedades modernas, al agotarse como meros sentidos los problemáticos objetos de sus referencias, ha terminado por constituirse en objeto de sí mismo. Lo cual, dicho sea de paso, no deja de ser coherente con una estructura de la realidad que se percibe también como reflejo. Nuestra sensibilidad moderna ha ido paulatinamente acostumbrándose a no admitir otra cosa detrás de esa efímera frontera donde lo real es única y exclusivamete su imagen. Se ha borrado así la diferancia entre lo real y lo imaginario, de tal forma que ya no es posible establecer una frontera tajante entre la realidad y la ficción, puesto que ésta es percibida a través de los modernos medios de información y contrcl social, como una ficción más''.

Las implicaciones de esta problemática intelectual afectan de manera directa al discurso literario de nuestros días. Dentro de este marco cultural, lo real que había constituido el centro de interés para los novelistas sociales, es asumido ahora sólo como un pretexto, un tema, para que el lenguaje sea y se multiplique. En suma, en el nuevo

paisaje urbano - ese nuevo ámbito en el que tienen lugar las contradicciones modernas - el habitante de la ciudad consume signos en lugar de cosas. Recordemos a este respecto a Juan Benet cuando en En el Estado afirmaba que:

> lo que en verdad mueve nuestro mundo no asoma nunca y que lo que aparece no tiene visos ni fuerza de realidad. Que toda experiencia se halla cubierta con un velo y que aquel que desee desgarrarlo a través del agujero no columbrará más que tinieblas: sordas, zumbantes, inquietantes y atrayentes, pérfidas tinieblas. Que todo sueño es el preludio de otro más profundo y sombrío y que solamente acertará a vivir quien vuelva las espaldas al conocimiento de la vida.[12]

Por otro lado, en la moderna sociedad de consumo se ha establecido de igual forma una nueva relación con el tiempo. Si en coyunturas históricas anteriores el tiempo, como parece evidente, poseía una orientación, es decir, se ordenaba como una red lineal de opciones: el pasado se acumulaba como memoria, el futuro se abría en dirección a una meta. Sin embargo, desde la conciencia de la modernidad el

tiempo cobra un matiz de inmovilidad. Gira sobre el presente. Un presente que se abre como un abanico circular de opciones. Esta percepción de la temporalidad explica que el texto literario no pueda partir de un concepto orgánico definido en un orden lineal. Escindida como está la realidad en un caleidoscopio de realidades, la novela sólo puede aspirar a percibir fragmentos inconexos. Ya no puede remitir a un sentido unitario porque sentido implica totalidad, aquello que sustenta el valor de supervivencia de un sistema. Habrá, eso sí, muchas significaciones, pero no un único sentido. Por ello, frente al significado unitario, la obra literaria tiende hacia la metasignificación, el repertorio múltiple y dialécticamente conectado de significados. Dice Luis Goytisolo en Teoría del conocimiento:

> asi como de cuantos elementos componen una obra de ficción son los que se refieren a la anécdota los más irrelevantes, reemplazables unos por otros sin que los ejes y núcleos del relato tengan que verse afectados, así, en la realidad, las distintas opciones que ofrece la vida cotidiana. (TDC., p. 211)

La función de lo literario no se

plantea, pues, como la exposición o ilustración artísticamente formulada de un determinado tema previo. El escritor, ante la página en blanco[13], no aborda ahora la novela como un empleo determinado del lenguaje para ilustrar determinado asunto, sino que reconocerá al propio lenguaje como tema específico y, en definitiva único, de su quehacer artístico. Actitud compartida también por Juan Goytisolo cuando plantea de forma explícita en Juan sin tierra que:

> eliminar del corpus de la obra novelesca los últimos vestigios de teatralidad: transformarla en discurso sin peripecia alguna[...] autonomía del objeto literario: estructura verbal con sus propias relaciones internas, lenguaje percibido en sí mismo y no como intercesor transparente de un mundo ajeno, exterior: mediante el acto de liberar las palabras de su obediencia a un orden pragmático que las convierte en meros vehículos de la razón omnímoda[14]

Esta problemática lingüística situada en el centro mismo de la producción narrativa contemporánea ha dado lugar a la aparición de una nueva escritura narrativa que tiene ya poco que ver

con la noción clásica del género. Tradicionalmente, la novela se había sustentado sobre una falsa ilusión, la ilusión de que las palabras reproducen el orden del mundo, es decir, que el mundo posee su propia prosa. El escritor moderno no puede ya limitarse a pasear el famoso espejo de que hablara Stendhal[15], oculto tras su obra, para imitar el mundo. Antes al contrario, a través del contacto poético (productivo) con el lenguaje el autor debe imitar el acto mismo demiúrgico y crear un mundo a partir de la nada de un papel en blanco. Si los fundamentos de la novela son los mismos que los del signo lingüístico, la literatura deberá representarse entonces en un nuevo escenario, el que une y desune la entidad del mundo con la identidad del sujeto, aquél que tiene el lenguaje entre los dedos[16].

La cuestión narrativa se ha desplazado del lado del autor. Un autor que podemos calificar de egoista, en el más estricto sentido etimológico del término. Porque no es la voluntad de representar algo lo que impulsa a éste a escribir, sino la voluntad de reconocerse a través de una práctica literaria que ya no puede partir de la unidad, ni del todo, sino de los fragmentos y el análisis que fragmenta. Un proceso, objetivo y subjetivo al mismo tiempo, como el descrito por Freud

respecto al sueño Luis Goytisolo hace referencia a ello en Teoría del conocimiento :

> El desarrollo de tal proceso [de la escritura] no hay que referirlo, en definitiva, a la voluntad del autor, a lo que el autor quiso escribir, sino a lo que el autor ha escrito deliberadamente o no, como algo que se le impuso sin saber del todo por qué, como exigencia de la propia dinámica de la obra, casi como si, al dictado de la materia narrativa, su papel en esa obra no fuese otro que el de un elemento fundamentalmente instrumental. (TDC., p. 212-213).

Esta nueva orientación literaria que venimos esbozando está en consonancia, a su vez, con las nuevas posturas teóricas adoptadas en el ámbito del pensamiento crítico a partir del estructuralismo dominante en los años sesenta. Pero sobre todo de su revisión, tras el impacto producido alrededor de mayo del 68 francés con los renovadores planteamientos de Michel Foucault o L. Althusser[17] en lo que se refiere a los dominios de la filosofía, o los de Lacan, Levi Strauss o Roland Barthes[18] en los campos del psicoanálisis, la etnografía y la lingüística, respectivamente. "Interpretar un texto - aduce Barthes en una de las obras que inician este cambio de rumbo crítico -no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho"[19].

Tanto desde el ámbito de la escritura creativa, como de la escritura analítica, autores y críticos abordarán ahora el texto, no para reducirlo a una unidad significativa, sino para afrontarlo a partir de su propia discontinuidad y dispersión. El interés, pues, no está centrado en el contenido, sino en las condiciones en que ese contenido se realiza y adquiere significación para el lector. Con ello el discurso literario moderno no hace

sino hacerse eco de un principio lingüístico cuya primera formulación nos remontaría a la crisis abierta por el romanticismo. Recordemos que fue a partir de las investigaciones de Wilhelm von Humboldt cuando se comienza a señalar que lo importante en la vinculación del individuo con el lenguaje radica en el hecho de establecer una relación de producción. El lenguaje, aducía él, es <<energía>>, no un producto acabado. Devendrá fórmula, <<ergón>>, pero con la condición inexcusable de haber sido previamente energía. Esto es, actividad, productividad simbólico práctica de significación[20].

Como hemos señalado, la distancia crítica ya no se da entre mundo y lenguaje. La razón de que éste pueda constituirse como un mundo autónomo es posible porque en el juego literario, a partir de la crisis romántica, cobra un papel decisivo aquél que habla, el que escribe. En definita, el sujeto tal y como fue tematizado por Kant. Subjetividad que será la que canalize, a partir de ahí, todo ese aluvión de signos que se hacen y deshacen en el espacio novelesco[21].

Este planteamiento de la subjetividad que vemos emerger en estas novelas tiene ya

pocos puntos de contacto con la estructura biográfica defendida por Georg Lukács para la novela clásica. En opinión del crítico húngaro , el héroe novelesco deviene problemático debido al estallido de una crisis personal. Crisis que le va a servir de motor fundamental y le conducirá a vivir una aventura consistente, a grandes rasgos, en la sucesión de una serie de acontecimientos y vivencias anormales, que lo van a ir desgajando progresivamete de las formas de vida estable del resto de la comunidad. Todo ello tendrá como consecuencia inmediata el fracaso inevitable del héroe, que sin embargo encuentra su compensación positiva en el mejor conocimiento de sí mismo que éste va a ir adquiriendo a través de su aventura novelesca[22].

Esta estructura biográfica es la que configura el núcleo semántico que confiere la unidad y el sentido a la novela realista. Sin embargo, al desplazarse ahora el interés novelesco hacia el texto mismo, la reflexión metaficcional pasará a ocupar un extenso espacio significativo en la estructura narrativa de estos nuevos textos. La novela afirma así su literalidad en el sentido mismo que tal noción adquiere para la crítica estructralista: "ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure

que l'aventure d'une écriture"[...]. Y esta afirmación de la escritura conlleva, a su vez, una posición también diferente del sujeto de la enunciación. Estas novelas no se escriben desde un yo que se enfrenta a la realidad exterior para afectarla de una u otra forma, sino que la obra gira alrededor de una conciencia que se irá construyendo en sus páginas en la medida en que sea capaz de objetivar los límites - ideológicos, lingüísticos, culturales - que la encorsetan. La literatura se hace eco aqui de la notoria evolución que ha tenido lugar en la escena intelectual europea desde los textos propios de la fenomenología, en los que todavía el eje de elaboración del pensamiento es el hombre, a los de Foucault o Lacan, en los que la categoría hombre queda subsumida a otras categorías culturales más esenciales que la incluyen.

La superación de los principios fenomenológicos que habían venido sustentando el pensamiento crítico es deudora, en más de un sentido, de la contribución estructuralista. Piénsese a este propósito en la naturaleza de la polémica que confronta al pensamiento fenomonológico-antropológico, fundamentalmente sartriano, en torno a cuestiones como el humanismo y "la muerte del hombre". Polémica que

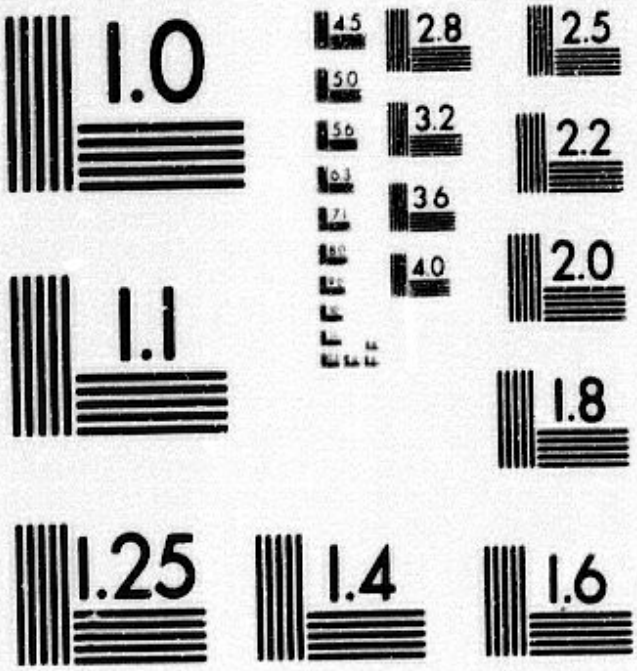
irá desde el "discurso negativo sobre el sujeto" introducido por Levi-Strauss, hasta la crítica fulminante de Michel Foucault contra toda pretensión antropológica o humanista de la historia[24]. Tema central, como es sabido, de Las palabras y las cosas. Ahí radica uno de sus valores fundamentales, expresar la quiebra que había tenido lugar en el pensamiento occidental y que no se habia planteado la reflexión existencialista, anclada todavía en el "cogito" racionalista como un último avatar del cartesianismo. Bástenos examinar la noción sartriana del <<ompromiso>> del escritor para observar que está remitiendo de manera directa al sujeto y su moralidad como algo previo, anterior y por encima de la historia. Por esto también, que sea en el interior de ese corpus estructural donde se produzca la quiebra con el tan traido y llevado tema de la referencialidad del discurso literario, sobre todo a través del magisterio teórico ejercido por G. Lukács.

En realidad, es esta constatación de la pérdida de referencialidad del discurso la que confiere a esta novela su papel innovador más importante, su manera de abrir una nueva etapa. Nada debe interferir entre el escritor y su obra para que la escritura, al margen de su carácter representativo,

pueda ser abordada desde la experiencia de sus propios límites. En Teoría del conociminto Carlos anota en su diario su propósito consciente de desprenderse de todos los lastres ideológicos que le impiden afrontar su propia escritura. Lo que, a su vez, nos remite al Raúl de Recuento:

> Otra cuestión relacionada con mi voluntad de escribir [...] es la que se refiere al replanteamiento que me he ido haciendo de mi propia vida en oden a eliminar de antemano interferencias y adherencias, lastre subrogado de cualquier género. Acomodar el mundo a mi voluntad y no al revés. (TDC., p. 64).

La novela es un complejo semiótico dirigido intencionalmente hacia lo real, pero no como un proceso mimético de signos externos del mundo, sino como una organización de signos susceptible de dar un sentido nuevo a lo representado. Esta nueva concepción implica también necesariamente distinta delimitación del lector: éste ya no podrá situarse ante el texto como receptor paciente, pues se hace necesaria su activa participación, para reconstruir con su lectura



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

pueda ser abordada desde la experiencia de sus propios límites. En Teoría del conociminto Carlos anota en su diario su propósito consciente de desprenderse de todos los lastres ideológicos que le impiden afrontar su propia escritura. Lo que, a su vez, nos remite al Raúl de Recuento:

> Otra cuestión relacionada con mi voluntad de escribir [...] es la que se refiere al replanteamiento que me he ido haciendo de mi propia vida en oden a eliminar de antemano interferencias y adherencias, lastre subrogado de cualquier género. Acomodar el mundo a mi voluntad y no al revés. (TDC., p. 64).

La novela es un complejo semiótico dirigido intencionalmente hacia lo real, pero no como un proceso mimético de signos externos del mundo, sino como una organización de signos susceptible de dar un sentido nuevo a lo representado. Esta nueva concepción implica también necesariamente distinta delimitación del lector: éste ya no podrá situarse ante el texto como receptor paciente, pues se hace necesaria su activa participación, para reconstruir con su lectura

el circuito de la creación. la obra, para convertirse en entidad completa, necesita de la colaboración creadora del receptor.

El ejercicio de la lectura no nos remite una copia de la vida, sino, en todo caso, el sentido o la ausencia de sentido de la realidad. Gerald Prince ha subrayado la importancia que la teoría estructural ha tenido en el desarrollo de esa línea de la narrativa contemporánea que conduce desde <<el autotelismo>>, pasando por la <<autorreferencia>>, hasta el <<autotematismo>>[25]. Todorov señalaba que el relato era ya el tema esencial en La Búsqueda del Santo Grial , como lo es de todo gran relato que se precie de serlo: "Toda obra, toda novela, narra a través de la trama de los acontecimientos la historia de su propia creación, su propia historia [...]. El sentido de una obra consiste en decirse, en hablarnos de su propia existencia"[26]. De forma análoga se expresaba Jean Ricardou en Problèmes du nouveau roman, según él, los grandes relato se reconocen por esta señal: en ellos el relato se nos presenta como "la prise de conscience du récit par lui-même. Il devient un récit, qui, en se faissant, s'efforce de définir le fait qu'il y a récit"[27]. de manera que la ficción que proponen no es

sino la dramatización de su propio funcionamiento. La literatura contemporánea se transforma asi, como ha señalado también Roland Barthes[28] en la escritura de una escritura. No hay objeto del relato, nos dice en S/Z, "el relato no trata sino de sí mismo: el relato se cuenta"[29].

Antagonía tiene el privilegio indiscutible de ser la más completa realización, dentro de nuestra narrativa, de este ensimismamiento de la escritura. La constatación de la imposibilidad que tiene el discurso narrativo para expresar representación alguna ajena a lo intrínsecamente literario conduce a Luis Goytisolo a abordar su tetralogía desde una doble perspectiva. Por una parte, a lo largo de sus páginas el escritor afronta su escritura como un problema existencial, después, cuando este lenguaje funciona en el interior de la novela, el problema pasará a ser de orden literario[80].

La tetralogía pone de relieve una duda fundamental. Incógnita que, en realidad, es la misma que atenaza a todo escritor contemporáneo consciente de lo que supone escribir en nuestros días y que afecta a la materia misma de su escritura. La validez del lenguaje como vehículo a un mismo tiempo de expresión y de conocimiento del mundo. La estructura en espiral que la sustenta responde a esta problemática. Sus diferentes capítulos son circulos que se expanden y prolongan los círculos precedentes devolviendo al lector contíniuamente al punto de

partida. De manera que su trayecto no es en absoluto lineal. Toda la obra no es sino una sucesión de momentos, de instantes marcados por la tensión misma del proceso de escribir. Reflexiona así su autor en Teoría del conocimiento:

> Apreciar el instante como fijación ilusoria del transcurso, de ese fluir del tiempo: una foto tomada del hongo atómico, distinta a cuantas otras la precedieron o seguirán en una simple fracción de segundo, coagulación de un proceso para quien contemple la foto[...]. De ahí que, en la obra de ficción, el transcurso del tiempo no menos que el movimiento en el espacio, sólo pueden ser resueltos - en razón de que un simple enunciado de ese transcurso, de ese movimiento, es únicamente eso: un enunciado - por medio del lenguaje, un lenguaje que siempre es más mucho más que mera jerga formal. 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. (TDC., p. 221).

Luis Goytisolo nos quiere dejar claro desde el primer momento que la formación de una obra literaria, precisamente por su carácter imaginario, no depende nunca de la realidad externa, fidelidad representacional que nunca había sido puesta en duda por los autores social realistas. Por eso, cuando Raúl, el personaje principal de Recuento, afronta la redacción de su novela señala de forma explícita la distancia y el cambio que se ha producido respecto a su antigua forma de novelar. Lo que ahora estaba escribiendo, nos dice, no tenía nada que ver con lo que escribía antes "cuando en lugar de imponerse a las palabras, las palabras se le imponían a modo de material objetivo"(R. p. 621). Su nueva perspectiva literaria se aleja de manera evidente de la alternativa mimética defendida por la estética realista para defender una nueva noción del texto como objeto autosuficiente que no requiere de la confirmación previa de un mundo para existir. La crítica de Raúl a Adolfo Cuadras es significativa:

> escrito reaviva en cada lector la estructura de esa malla, en la medida en que la estira dándole tensión, intensidad, polivalencia. (TDC., p. 221).

Luis Goytisolo nos quiere dejar claro desde el primer momento que la formación de una obra literaria, precisamente por su carácter imaginario, no depende nunca de la realidad externa, fidelidad representacional que nunca había sido puesta en duda por los autores social realistas. Por eso, cuando Raúl, el personaje principal de Recuento, afronta la redacción de su novela señala de forma explícita la distancia y el cambio que se ha producido respecto a su antigua forma de novelar. Lo que ahora estaba escribiendo, nos dice, no tenía nada que ver con lo que escribía antes "cuando en lugar de imponerse a las palabras, las palabras se le imponían a modo de material objetivo" (R. p. 621). Su nueva perspectiva literaria se aleja de manera evidente de la alternativa mimética defendida por la estética realista para defender una nueva noción del texto como objeto autosuficiente que no requiere de la confirmación previa de un mundo para existir. La crítica de Raúl a Adolfo Cuadras es significativa:

> lo que quiero decir es que no se puede hacer una novela sobre nosotros, que es lo que de hecho es una novela, un roman a clè, limitándose a dar testimonio de una parte de nuestros actos, sin ahondar, sin darle al menos una significación - lo que sea- que lo haga literariamente válido. Sin eso el relato queda pobre, chato. La simple transcripción de nuestras borracheras, de nuestros cuernos, por muy bien hecho que esté, no creo que pueda interesar a nadie. (R., p. 340)

El escritor se plantea ahora como tarea fundamental el encuentro de sí mismo entre los intersticios de su novela, con lo que su subjetividad pasa a ocupar el lugar central y se convierte en el auténtico protagonista de su quehacer artístico con la intención de deshacerse en cada uno de los instantes del texto para aprehenderse.

En su lectura de Recuento Alfred Sargatal ha subrayado cómo en la novela se produce un progresivo desplazamiento desde la inicial impersonalidad del personaje hasta su concreción al final de la obra para actuar como caja de resonancia de "las distintas retóricas que lo avasallan y lo anulan como

individualidad"[21]. Sujeto y objeto se funden en el flujo de las palabras. Pero éstas tampoco son neutras, sino que están ocupadas por las diferentes ideologías de las que tiene que desprenderse el novelista para empezar a encontrar su propia voz. De ahí también que esta novela evolucione desde la presencia inicial de unas voces que se apoderan de la identidad del protagonista y que no hacen sino retardar la asunción de su propia identidad[22].

Voces que no son más que los distintos discursos ideológicos que atenazan su personalidad - discursos cerrados, vacíos de significación: el comunismo militante de Escala, el falangismo nostálgico de tía Montserrat...- que se irán difuminando a medida que Raúl sea capaz de objetivarlas[23]. Falta de identidad que, como ha subrayado también Alfred Sargatal:

> se manifiesta en un lenguaje sin identidad: los discursos ideológicos, cerrados, autosuficientes por pobres, por su incapacidad generadora de nuevos contenidos, lenguajes meramente designativos, represivos, y que no hacen sino retardar el acceso de

> Raúl a su propia liberación, a la asunción de su propia individualidad.[34]

En su proyecto, introspección del sujeto y proceso creativo corren paralelos. Las palabras y el mundo no están unidos en un mismo sistema de significados, como había asumido implícitamente la estética realista[35]. Por el contrario, sólo después de verlas escritas en el texto resultan éstas más explícitas que su propósito previo y hasta le aclaran al escritor aquello que antes de estar registrado en el papel no era sino mera intuición. Por eso, al tomar sus notas sobre aquellas hojas de papel higiénico, Raúl inicia un recorrido a través de la memoria. Como él mismo apunta:

> Los caminos de la memoria. Algo así como la visita a una de esas catedrales edificadas sobre otra anterior, construida a su vez con residuos de templos paganos, piedras pertenecientes a esa otra ciudad excavada bajo la ciudad actual, ruinas subteráneas que uno puede recorrer contemplando lo que fueron calles y plazas y necrópolis y murallas protectoras, cimentadas casi siempre con restos de ciudades precedentes.
>
> Un recorrido, no obstante, que suele encontrarse no ya en la base del

> conocimiento de uno mismo, sino, además, en la plena realización de todo impulso creador[36]. ((R., 621)

En efecto, a lo largo de este recorrido Raúl toma conciencia de que el intento de recontarse en el texto lo va a enfrentar no tanto a su pasado, como a su futuro[37]:

> La sensación, en otros términos de estar creeando una realidad nueva en lugar de contar una historia más o menos acomodada a la forma de contar cualquier otra. [...] La sensación de estar configurando, con sólo palabras una realidad mucho más intensa que la realidad de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica[37]. (R., 603-604).

La conciencia, en fin, 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., 623). La obra escrita es la que le permite

verse desde fuera. Es por ello que su proyecto narrativo no busque desentrañar la estrucutra objetiva de la realidad, sino la objetividad de la escritura misma[88]:

> Un libro que fuera no referencia de la realidad, sino como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberado de temas y de formas, creación de creaciones. (R., 623)

En Los verdes de mayo hasta el mar el lenguaje metaliterario de los capítulos finales de Recuento da lugar a una amplia especulación teórica que hace cuando menos difícil distinguir la línea divisoria entre el texto como elaboración artística y el análisis crítico de dicha elaboración.

La novela se estructura sobre dos niveles discursivos paralelos. Un primer nivel configurado por lo que normalmente entendemos por texto, mientras que en el segundo, articulado de

manera expresa sobre el anterior, se reflexiona constantemete sobre la naturaleza de la misma, sobre el modo en que ésta se produce, sus orígenes y condicionamientos, etc. De esta manerc se establece una secuencia narrativa que conduce de la novela a la metanovela. Es decir, de la obra como producto acabado al proceso de su redacción: la serie de relaciones establecidas entre el escritor, el texto y sus lecturas. Como afirma uno de los narradores de la novela que sirve de síntesis a la tetralogía, Teoría del conocimiento, en una obra de ficción:

> Su sentido último no hay que buscarlo en el texto, ni en su autor, ni en el lector, sino en la relación que vincula la obra con uno y otro, relación a través de la cual aquella cobra vida, se vivifica, a la vez que ilumina la figura del autor lo mismo que la del lector. (TDC., 306)

Sin embargo, no es este carácter metaficcional de la tetralogía lo que le confiere su mayor novedad. En realidad, éste no es sino un recurso literario empleado por otros muchos novelistas a lo largo de la historia de nuestra narrativa, desde Cervantes[39] a Unamuno[40], pasando, fuera del ámbito

hispánico, por autores como Diderot[41], Fielding o Sterne[42], entre otros muchos. Hasta el punto de poder afirmar, como señala Gerald Prince, que el rechazo que se observa en la novela realista a hacer mención expresa de cualquiera de los mecanismos literarios que la conforman - es decir, a no introducir en el relato ningún elemento que pueda intererferir su camino directo hacia lo real - no representa, en absoluto, la culminación de un proceso, sino, antes al contrario, una desviación. Pues, argumenta el crítico francés:

> ¿no ofrece la primera novela - Don Quijote - una larga mediatación sobre sí misma para superar la paradoja de 'lo fingido' y 'lo verdadero'?. ¿No es la automeditación la única manera que tiene cualquier expresión novelesca de escapar tanto a la 'mala fe' como a 'la trivialidad'? [...] De hecho, es preciso fijarse bien, ¿qué es el realismo sino una reflexión sobre las consonancias y disonancias entre la vida y su relato?[43]

Si hemos citado a Unamuno es porque también él pone un especial énfasis en que se reconozca el estatuto de reescritura de sus relatos. Pero, en ambos casos, esta artificiosidad está mediatizada por una confianza posterior en el estatuto

mimético. Es decir, la posibilidad efectiva de la representación no es puesta en duda: La obra efectivamente está instalada en una mentira, pero la mentira literaria es pasajera. Sin embargo, lo que realmente singulariza la obra de Luis Goytisolo es la manera en que mediante este procedimiento invierte el proceso de la creación clásica para ir, no de la realidad hacia su verbalización sino proceder al contrario. Accederíamos justamente al instante en que P. Ricoeur puede adelantarnos los límites de la onto-teología, en que la res significata es la que está en exceso con relacióna la nominis significatio, y que "este desbordamiento del contenido del nombre y de su significación corresponde a la extensión de sentido por la que, en el enunciado metafórico, las palabras satisfacen a la atribución insólita. En este aspecto se puede hablar de un efecto de sentido metafórico en la analogía". Si acaso aceptamos que en el arbor de este efecto de sentido encontraríamos la operación prdicativa, aquí "es precisamente donde analogía y metáfora se distinguen y entrecruzan. La primera descansa en la predicación de términos trascendentales; la segunda, en la predicación de significaciones que aportan con ellas su contenido material." Este sería el "admirable trabajo de pensamiento" según P. Ricoeur, ya que a él se debe el

hecho de que se haya preservado la diferencia entre el discurso especulativo y el discurso poético, "en el punto mismo de su mayor proximidad".

A pesar de ello, la controversia de la analogía entis no agota aqui las posibilidades de intercambio entre discurso especulativo y discurso poético. Y la razón radica en que la discusión sólo ha puesto en juego las intenciones semánticas de ambos discursos susceptibles de ser asumidos reflexivamente, como lo atestigua el término mismo de intención o de enfoque semántico[44],

> tomado de la fenomenología husserliana. Las razones invocadas por el pensamiento consciente de sí mismo son equivalentes a sus motivos reales, precisamente por una conciencia que desea <<justificarse-a-sí-misma>>. <<ser-el-último-fundamento>> y, así, considerarse como <<responsable absoluto de sí>>. Pero ha surgido sobre todo con Nietzsche, una manera <<geneológica>> de interrogar a los filósofos, que no se limita a recoger sus intenciones declaradas, sino que las somete a la duda y exige razones en sus motivos e intereses. Entre filosofía y metáfora surge una implicación totalmente nueva, que las encadena al nivel de sus presuposiciones ocultas, más que al de sus

intenciones declaradas. No sólo se ha invertido el orden de los términos - la filosofía precede a la metáfora -, sino que se ha trastocado el modo de implicación: lo no-pensado de la filosofía se anticipa a lo no-dicho de la metáfora.

Ya he citado, en la introducción, el dicho famoso de Heidegger: <<Lo metafórico no existe más que en el interior de la metafísica.>> Esta frase afrima que la transgresión de la metá-fora y la de la meta-física posiblemente no son más que una sola y única transferencia. Varias cosas se afirman con estas palabras: por una parte, que la ontología implícita a toda la tradición retórica es la de la <<metafísica>> occidental de tipo platónico y neoplatónico, en la que el alma se traslada del lugar visible al invisible; por otra, que meta-fórico quiere decir transposición del sentido propio hacia el figurado; por último, que ambas transposiciones son una sola y única *Ueber-tragung.*"[45] :

Esta actitud conexionada desde numerosas confluencias con un espíritu que comporta una de las más importantes <<implicaciones>> de la metanovela contemporánea que la separa radicalmente de prácticas literarias anteriores.

Se trata de observar la manera en que Luis Goytisolo asume el carácter metafórico de la estructura literaria. El hecho obvio de que la literatura no puede contemplar entre sus objetivos el de recuperar la realidad, sino, en todo caso, hacerla renacer de nuevo en el lenguaje. Esto es, en un orden diferente surgido tras la disolución del anterior. Porque no es la experiencia original lo que el texto recupera, sino que entre ambos se produce una disociación similar a la producida entre objeto real e imagen literaria.

La distancia existente entre objeto real e imagen literaria, entre experiencia real y lenguaje, ha sugerido a Michel Foucault la posibilidad de definir la literatura contemporánea como el espacio del "afuera". Ese espacio que constituiría el lenguaje tras la disolución del sujeto y el objeto. Sus palabras pueden servir para resumir esa distancia permanente a la que hacemos mención:

> la literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse "fuera de sí mismo" pone al descubierto su propio ser, esta

> claridad repentina revela una distancia más que una doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismo[46].

Es por ello que la novela no se entiende ahora como una forma de comunicar una experiencia previa del autor. La obra se escribe con palabras y éstas se despliegan en el texto alejándose cada vez más de todo origen, negando, incluso, la primacía ontológica de dicho origen.

En su Introducción a la Crítica de la Razón pura afirma Kant que todo nuestro conocimiento procede de la experiencia:

> "Pero de aquí no se sigue que la naturaleza sea también un sistema *concebible* por la facultad de conocimiento humano, según leyes empíricas, y que la conexión sistemática general de sus fenómenos en la experiencia, y por ello la experiencia misma como sistema., sea posible para los hombres. Porque la variedad y diversidad de las leyes empíricas podría ser tan grande, que aunque nos fuera posible en parte conectar percepciones en una experiencia según leyes particulares descubiertas ocasionalmente, sin embargo no podríamos reducir nunca estas leyes empíricas mismas a unidad de parentesco bajo un principio común, en el cso, perfectamente posible en sí (al menos por lo que el entendimiento puede discernir *a priori*), de que la variedad y diversidad de estas leyes, así como de sus formas naturales correspondientes, fuera infinitamente grande y se mostrara en ellas un agregado caótico y bruto, sin la más mínima huella de un sistema, aunque debemos suponerlo según leyes trascendentales.
>
> Esto se debe a que la *unidad de la naturaleza en el tiempo y el espcio* y la unidad de la experiencia posible

> para nosotros son la misma cosa, porque aquélla es una suma de meros fenómenos (modos de representación) que pueden tener su realidad objetiva exclusivamente en la experiencia, la cual, a su vez, debe ser posible como un sistema según leyes empíricas, si es que la imaginamos (como debe ser) como un sistema. Por lo tanto, es una *presuposición* trascendental subjetivamente necesaria que esta preocupante diversidad ilimitada de las leyes empíricas y heterogeneidad de las formas de la naturaleza no corresponda a la naturaleza, sino que, más bien, ésta sea apta para una experiencia como sistema empírico, por medio de la afinidad de las leyes particulares bajo otras más generales[47].

Partiendo de esta descripción kantiana de la experiencia no parece difícil aceptar que el texto literario sea, en principio, una determinada forma de exterioridad. Como objeto real que es, se nos ofrece como una experiencia. Y como tal, lo que nos presenta realmente no es otra cosa que la peculiar elaboración de una consciencia que emerge desde el interior del libro. La novela sólo existe porque ha sido escrita, no tiene existencia en ningún otro plano. Sólo llega a ser así: formulada como lenguaje cristalizado en el presente de la escritura.

De acuerdo con estos presupuestos teóricos, el escritor/personaje en Antagonía trata de construir su objeto de experiencia a través de un periplo vital que hace de la lengua del texto una forma y una fuente de autoconocimiento. Por eso, a lo largo de toda la serie narrativa tenemos la impresión de que no nos movemos del centro mismo de la conciencia del escritor en el acto de ponerse a escribir. Al encuentro de su subjetividad, Raúl trata de aprehenderse en los entresijos de su escritura y para ello tiene que deshecerse en cada uno de esos instantes que conforman su memoria. Verse desde fuera. En Recuento, él mismo nos describe el proceso como:

> 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., 623).

Fuera de este presente de la escritura nada hay. La vivencia personal que le sirvió de base tiene el carácter de puro borrador. Puede ser

rememorada, pero no reproducida, porque el pasado es un recuerdo, una huella presente únicamente como signo. Sólo existe como ficción: la representación que es no coincide con la presencia, que fue; y es esta representación la que produce la ficción de un espacio y un tiempo escénico donde habita la consciencia. Cuya identidad se enlaza directamente con el acto de escribir. Como se afirma de forma expresa en Los verdes de mayo hasta el mar :

> el autor, al proyectarse en su obra, se crea a sí mismo al tiempo que crea la obra. (VMHM., p. 198).

El simbolismo del espejo cobra desde esta especial perspectiva un nuevo matiz. Mirarse en el espejo es algo más que reflejar la propia imagen: es la fijación de nuestra mirada interior en todo aquello que está por detrás de esa imagen sensible y que escapa contínuamente al mundo de las apariencias. De igual modo, mediante el proceso de crear una realidad novelística el autor, a través de su lenguaje, pasa de ser mera potencialidad a la realidad. Pero a una realidad literaria que le ha de revelar partes de su ser que antes habían estado

previamente ocultas. Esta consciencia del escritor que se manifiesta en el interior de su discurso, es la que se hace patente para el lector como una pieza fundamental de la creación literaria. A ello dedica Luis Goytisolo una larga disquisición en las páginas de su tetralogía:

> Pues así como el Padre, tal un demente o borracho, se proyecta en el hijo para ser crucificado, o como cualquier otro dios adopta una forma cualquiera - nube, toro, cisne - para engendrar un nuevo ser, así el autor suele proyectarse sobre las formas por él creadas no tanto para darles un soplo de vida cuanto, ante todo para explicarse a sí mismo, para realizarse, por ejemplo, a través de sus personajes o de lo que a esos personajes atribuye, y, ocultándose o creyendo hacerlo, mejor revelarse, el Flaubert c'est moi de Emma Bovary o frases por el estilo, aunque también sólo hasta cierto punto, independientes como son las obras del propósito con que fueron realizadas.[...] así, de manera semejante, es a través de la estructura de una obra de ficción, de los personajes, argumentos, situaciones y hasta descripciones que la pueblan como mejor podemos establecer, ejerciendo nuestra agueza crítica, la personalidad del autor, siendo de hecho los diversos elementos que componen la obra los

> que configuran el verdadero rostro de su creador y, más aún, a través del lenguaje por él utilizado, hasta el punto de que resultaría difícil decidir si ese lenguaje es su proyección o bien él es la proyección de ese lenguaje. (VMHM., pp. 250-251)

La novela, como cualquier otra forma literaria es el resultado de un proceso temporal. El tiempo es la materia prima con la que trabaja el escritor. Sometido a su ritmo, el autor no hace sino componer sucesivamente sentidos, llenar contenidos en el vacío ritmo formal que sostiene la existencia.

Por ello también la idea de obra acabada resulta una contradicción. Antes que nada, por el propio carácter del discurso que organiza el autor y que en ningún momento es otra cosa que eso: la linealidad de un discurso cuya totalidad nunca le podrá ser presente. Sólo volviendo sobre la escritura, sobre los aspectos parciales de ésta, podrá aquél dar cuenta de su propio producto para asumirlo en otra serie de instantes temporales distintos ya de aquéllos en los que la obra se creó[49].

.Asumir y explicar(se) la propia obra es un acto en el que el autor dialoga consigo mismo a través de la objetividad que, de ese sí mismo, ha quedado reflejada en el presente de la escritura. Su subjetividad habita en la contradicción de este reflejo especular: él es también una imagen vista por otro ojo que, a su vez, vive en el interior del propio ojo.

Esta actitud ante la creación literaria se corresponde, de manera paralela, con una nueva actitud crítica que ya no puede seguir reivindicando el texto como la fuente originaria del sentido. Si, como decíamos más arriba, cada escritura no es sino la respuesta a otra escritura, cualquier origen o búsqueda de centro de autoridad infalible resulta siempre un intento ilusorio.

Por lo demás, como ha señalado Umberto Eco "ningún texto se lee independientemente de la experencia del lector de otros textos"[49]. Y es este reconocimiento de la experiencia del lector el que ha contribuido a una crítica llevada a cabo bajo el lema de la "intertextualidad" según el término acuñado y desarrollado por Julia Kristeva[50]. Con el que se postula el carácter del texto no como objeto autónomo

o unificado, sino como una serie de relaciones con otros textos. Michel Foucault lo expresaba con estas palabras:

> Los márgenes de un libro no son jamás nítidos ni rigurosamente recortados: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, se halla preso en un sistema de referencias a otros textos, a otras frases, como un nudo en una red[51].

El horizonte de alusividad que el autor hace presente en su escritura no está sólo levantado sobre una supuesta intencionalidd previa. El escritor no escribe su obra como si en su mente se hubiese establecido conscientemente un determinado mundo semántico anterior al acto mismo de coger la pluma y del que éste sería subsidiario. Acerca de la personalidad del autor se pregunta Luis Goytisolo en Los verdes de mayo hasta el mar:

> ¿Qué es esa personalidad sino producto, a su vez, de un conflicto interior, patente en la obra en cuestión a uno u otro nivel de la conciencia del lector, antes incluso, en

> ocasiones, de que nuestro autor sea capaz de formulárselo como tal a sí mismo? [...] no es el autor quien elige sus temas, sino que son los temas los que se imponen a su autor. (VMHM., p. 179)

Evidentemente el autor produce su obra como resutado de una historia personal y colectiva. De tal manera que la escritura de su texto es el resultado de una serie de elementos que a lo largo del curso de su propio tiempo histórico han motivado y propiciado todos los productos engendrados por este autor. Sin embargo, estos aspectos no son vividos por él de forma consciente en los concretos instantes temporales en los que lleva a cabo la redacción de su obra.

El problema, por tanto, de la creación literaria no se puede abordar como la mera traducción en el tiempo de la escritura de un producto previo construido en el tiempo de la mente, sino que es un proceso mucho más complejo. Por ello, es una tarea imposible para el lector aprehender la consciencia que late en el texto determinando aquello que quiere decir.

Lo cual no nos puede conducir a pensar que la escritura de una obra sea el resultado de un mecanismo opaco e inconsciente que la crea. La opacidad va referida al hecho de que durante el tiempo en que esa obra está siendo escrita no se hace presente de forma consciente el mundo histórco, temporal, en cuyo proceso ésta se ha ido forjando y de la que todo acto concreto de escritura no sería sino su inmadiato reflejo.

El texto parte de la experiencia lingüística de su autor para centrarse en los límites de la experiencia literaria. Pero esta acción no recupera la experiencia original, sino que, hablando en un sentido estricto, aporta más literatura, nombra un vacío, una ficción. Esta idea supone una vuelta de tuerca más sobra la noción que, desde el romanticismo, se tiene de la función de la literatura.

El texto así no es el espacio de una recuperación, sino la génesis de una nueva experiencia que, al proyectarse hacia la literatura, se aleja definitivamente de su origen para manifestarse como una nueva realidad, una realidad literaria.

La intencionalidad previa del autor se complica entonces de manera clara, porque ésta no manifiesta realidad alguna de la que el autor pueda tener una consciencia previa,. Es decir, no existe como objeto en el que aquél pueda determinar los límites de su obra. Su subjetividad, debido al curso mismo del tiempo, se ha transformado en alteridad.

De modo semejante, señala Luis Goytisolo, el proceso de la lectura "es una experiencia tan reveladora como la de la propia escritura" (CDA., p. 316). Tampoco el lector puede hacer consciente mediante la actividad lectora el impreciso fluir de todo un mundo que sólo en el momento del acto de escritura emerge parcialmente para la consciencia de su autor.

El lector crítico tendrá que servirse de otros textos, utilizar su propia experiencia, sus conocimientos y su historia para crear un marco informativo en el que poder situar con precisión no tanto al autor, cuanto a su texto. De manera que lo real, en este orden de cosas, no es sino ese lenguaje que, de pronto, se hace presente y problemático ante los ojos del lector. Ese complejo de referencias, alusiones, proposiciones que constituyen esos objetos

escritos a los que llamamos libros. En este sentido, leer una novela, como deja bien claro Goytisolo en La Cólera de Aquiles, pone en funcionamiento todo un proceso creador mediante el cual nos formulamos a nosotros mismos a la vez que vamos dando forma al texto[52]:

> a través de las obras de ficción[...] el lector descubre en el mundo aspectos hasta entonces no imaginados que le ofrecen un conociminto inmediato así del mundo como de sí mismo. (CDA., p. 239)

El lector recrea la escritura en el momento de su lectura y hace reflejar el lenguaje del texto en el suyo propio, adecuando así el paisaje semántico de aquél a su interpretación. Como se pone de manifiesto en Teoría del conocimiento:

> leer un libro es como subrayarlo con un lápiz, como destacar, señalizar y aun añadir comentarios al márgen, no tanto acerca de lo que es importante respecto al texto en sí, como acerca de lo que es importante para nosotros. (TDC., p. 212)

Lo cual requiere toda esa serie de presupuestos implícitos en la lectura que señala Iser[53]. Se trata de descubrir en el lengauje ajeno, en la voz del otro que, con la escritura alcanza al lector, la coherencia y sentido que es capaz de engarzar con nuestro discurso, esto es, con nuestro tiempo. El acto de leer también es, en este sentido, una fórma de reflejo.

En consecuencia, parece necesario dar un paso más allá del concepto de lector implícito señalado por la teoría de la recepción. Puesto que, aunque Iser quiera distinguir su concepto de lector implícito de otros tipos de lectores considerados por él ideales[54], sin embargo, el lector de Iser es también un lector pasivo, teórico. La lectura, por el contrario, es una "práctica", una forma de realización. El diálogo con el texto que constituye la lectura es inseparable del diálogo consigo mismo que constituye la reflexión. Cada "acto de lectura"[55], como todo "acto de pensamiento" se sustenta en ese fondo de la personalidad del lector que es en todo momento un lector histórico. Esto es, un lector real y concreto que no solo se limita a gozar el "placer del texto", sino que, al mismo tiempo escribe y nos cuenta

en otro texto su experiencia con él. Lector, pues, autobiográfico que dialoga consigo mismo, desde los condicionamientos de su personal historia concreta.

NOTAS:

1) S. SANZ VILLANUEVA, "La novela española desde 1975", Diez años de cultura 1975-1985, número monográfico de Las Nuevas Letras, 3/4 (invierno 1985), pp. 30-35, (p. 32).

2) A continuación paso a enumerar las entrevistas utilizadas: F.F. [FERNÁNDEZ FIGUEROA], "Entrevista con Luis Goytisolo", Indice de Artes y Letras, 121 (1959), pp. 4-5; D.K. HERZBERGER, "Entrevista con Luis Goytisolo", Anales de la novela de posguerra, 3 (1978), pp. 111-115; F. ARROYO, "Luis Goytisolo: la Historia es absolutamente irreal", El País. Libros, 21 de abril de 1985, pp. 1-2; X. MORET, "La novela actual es banal y superficial", El País, 23 de enero de 1992, p. 28.

3) Las líneas de interconexión pueden prolongarse hasta Viena, con Robert Musil. P. MADRIGAL DEVESA, Robert Musil y la crisis del arte, Madrid, Técnos, 1987, pp. 71-72, ofrece una posibilidad de "nexo concreto" que no posee ningún valor ni erudito ni científico, pero que no deja de ser esclarecedor si se proyecta sobre la figura de un Luis Goytisolo en las fechas próximas a la publicación de Las Afueras.

Ya en páginas aanteriores comenté sus declaraciones a F.F. [Fernández Figueroa], Luis Goytisolo, p. 4, refiriéndose a su novela señala que es preferible hablar de "particularidades" en lugar de novedad. Novedad lo es para mí, por ejemplo, el Ulysses, de Joyce..." va a ser Musil precisamente quien no de la clave de esta matización. Seguimos a P. Madrigal: "Un hombre con lenguaje exacto y científico, habituado a la precisión y claridad, choca contra el misterioso proceder de una silenciosa mujer, Tonka, que revela la incomprensibilidad de su propio interior. Una interioridad que no encuentra una expresión adecuada y precisa, como la científica. Sólo a *posteriori* podemos ir sacando algo en claro, y únicamente mediante la evocación de detalles lógicamente inconexos. Ahora bien, el objeto de la fabulación creadora del escritor sería, para Musil, precisamente, <<las particularidades sin sentido>>. Cosa que no se puede conseguir más que por medio de un lenguaje metafórico, mítico, místico, que no reducen en modo alguno, el campo de lo conceptual, sino que lo amplían de forma insospechada. Baste recordar el papel del lenguaje creado, por ejemplo, porel místico alemán Eckhart, y su importancia para la terminología filosófica posterior en alemán. La buena Literatura, la no puramente coyuntural, debe enriquecer también el

pensamiento, posibilitándole para vuelos más altos" (pp. 71-72).

4) R. M. ALBÉRES, Historia de la novela moderna, traducción al español y apéndice titulado "La novela hispanoamericana": F. ALEGRÍA, México, Unión Tipográfica Editorial Hispano-Américana, 1966.

5) Para lo que sigue tendré en cuenta a U. ECO, Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1977, 1985³; Y. M. LOTMAN, Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1978: R. M. ALBÉRES, Metamorfosis de la novela, Madrid, Taurus, 1971, especialmente los apartados IV: "Proust: la novela artística y la novela fenomenólogica", y VII: "El universo mutilado: De Kafka a Beckett", pp. 91-112 y 153-164.

6) Cfr., P. de MAN, Alegorías de la lectura, Barcelona, Lumen, 1990. Resulta interesante la interpretación que realiza de la obra del crítico hoy tan cuestionado F. LENTRICCHIA, "Paul de Man: La retórica de la autoridad", Después de la "Nueva Crítica", Madrid, Visor, 1990, pp. 265-296, desde una perspectiva presidida por Gramsci y por Lukács.

7) Cfr., sobre culturas que "funcionan aparte del conocimiento consciente y *<<en yuxtaposición a las palabras>>*, E. T. HALL, El lenguaje silencioso, Madrid, Alianza, 1989.

8) Así, por ejemplo, en D. DAVIDSON, "El método de la verdad en metafísica", De la verdad y de la interpretación, Barcelona, Gedisa, 1990, pp. 204-218: "Al compartir un lenguaje, cualquiera que sea el sentido en que esto se requiere para la comunicación, compartimos una ilustración del mundo que, en sus rasgos más amplios, debe ser verdadera. Se sigue que cuando hacemos manifiestos los rasgos más amplios de nuestro lenguaje, estamos haciendo manifiestos los rasgos más amplios de la realidad. Por lo tanto, una manera de ir en pos de la metafísica consiste en estudiar la estructura general de nuestro lenguaje. Este no es, desde luego, el único método verdadero de la metafísica; no existe tal cosa. Pero es un método, y ha sido practicado por filósofos tan distanciados entre sí por el tiempo o por la doctrina como Platón, Aristóteles, Hume, Kant, Russell, Frege, Wittgenstein, Carnap, Quine y Strawson. Estos filósofos..." (p. 204).

9) J.L. CALVO, "Introducción" a PLATÓN, Crátilo, en Diálogos, II, Madrid, Gredos, 1983, pp. 341-361, nos recuerda que éste "no es el único diálogo platónico que trata el problema del lenguaje, pero sí es el único que trata el lenguaje como problema. Ahora bien, lo mismo que en los otros diálogos en que, de alguna forma, se plantea el tema, el lenguaje como tal no es el verdadero objeto del debate, sino una excusa de Platón para sentar su propia epistemología y -en último término- su propia ontología. El Crátilo no es un estudio del lenguaje en su estructura y funcionamiento. Es un debate sobre la validez del mismo para llegar al conocimiento. Tampoco hay que buscar una indagación sobre el origen, como a veces se ha hecho. Desde el principio mismo del diálogo, queda suficientemente claro que el verdadero tema es la *<<orthótes>>* (<<rectitud>> o <<exactitud>>) del nombre. Y aquí hay que hacer dos salvedades: en primer lugar, no se trata de la *correcta aplicación* de los nombres. Este es el sentido de la *<<orthótes>>* de Protágoras, Pródico o el mismo Demócrito. Con este término se refiere aquí Platón a la adecuación del lenguaje con la realidad, lo que pone de manifiesto, como señalaba antes, que el problema real no es lingüístico, sino epistemológico." (p. 350). Sigo el texto del Crátilo por esta edición.

10) Cfr. C. SEGRE, Principios del análisis del texto literario, pp. 185-186.

11) Para el concepto de representación cfr., J.F. LYOTARD, " <<Veduta>> sobre un fragmento de la <<historia>> del deseo", Discurso, figura, prólogo de F. Jiménez Losantos, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 171-216 (p. 178-192)).

12) Juan BENET, En el estado, Madrid, Alfaguara, 1977, p. 45.

13) Para la página en blanco conectando la línea que conduce desde Mallarmé a Wittgensein hasta desembocar en Herman Broch o S. Beckett, cfr. Juan Carlos RODRÍGUEZ, "Maldoror, Zaratustra, Igitur. (Algunas precisiones sobre ideología poética: la música y el silencio)", La norma literaria. Ensayos de crítica, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1984, pp. 195-214.

14) Juan GOYTISOLO, Juan sin tierra, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 295-296.

15) Para el concepto de realismo tal y como lo entiende el autor francés cfr. G. GENETTE,

"Sthendal", Figures II, París, Seuil, 1969, pp. 155-194.

16) G. VATTIMO, "Ser-para-la-muerte y silencio", "El silencio y lo sagrado", Más allá del sujeto, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 75-80.

17) En 1967 se publica en Francia el proyecto editorial coordinado por L. ALTHUSSER, Lire le Capital, París, Libraire François Maspero, 1967. La primera edición en español vería la luz en México, en febrero de 1969. El proyecto original quedó considerablemente menguado, y el volumen sólo incluía textos de L. ALTHUSSER y E. BALIBAR, Para leer el Capital, Traducción M. HARNECKER, México, Siglo XXI, 1977[14]. M. FOUCAULT entregaría para su publicación en el periodo 1966-1969 dos de las obras que más honda huella han dejado de su producción: Les mots et les choses. Une archeologie du savoir, París, Gallimard, 1966 (1ª ed. en español en 1968, Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas, México, Siglo XXI, 1974[5]); y L'Archéologie du savoir, París, Gallimard, 1969 (1ª ed. en español en 1970: La arqueología del saber, México, Siglo XXI, 1978[5]).

18) J. LACAN, Écrits, París, Seuil, 1966, reunía su obra dispersa desde 1932 (la 1ª trad. al español en 1971 y 1975, Escritos, I-II, México, Siglo XXI, 1977[5] y 1978[3]); C. LEVI-STARUSS, Antropología estructural (1958), Buenos Aires, Eudeba, 1968; R. BARTHES, publicaba en 1966 Critique et verité, París, Seuil(no se traduciría al español hasta 1972: Crítica y verdad, México, Siglo XXI, 1978[3]), y en 1968, saldría "L'effet du réel" enn el número monográfico de Le vraisemblable, de Comunications, 11 (1968) [traducido al castellano como Lo verosimil, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970; el trabajo de R. BARTHES, "El efecto de realidad", ocupa las pp. 95-101] Sólo quiero añadir que en el mismo número monográfico y bajo el mismpo signo, "cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la representación, en palabras de Barthes (p. 101), participaron C. METZ, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" (pp. 17-30); J. KRISTEVA, "La productividad llamada texto" (pp. 63-94); T. TODOROV, "Lo verosímil que no se podríaevitar" (pp. 175-178), entre otros.

19) Cfr. Roland BARTHES, S/Z, Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 3. De hecho, el texto por él analizado, Sarrasine, aunque haya sido fragmentado

para su análisis hermenéutico, no se cierra unificadamente.

20) El profesor Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ ha trazado suficientemente esta línea teórica que conduce de Humboldt a Chomsky. Así como la especial lectura que de la noción generativista del "doble sentido" (sentido profundo / sentido superficial. Esencia / apariencia) ha hecho Julia Kristeva para aplicarla a su análisis hermenéutico. Véase Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ, "Ideología y lingüística teórica. (De Saussure a Chomsky)", en La norma literaria. Ensayos de crítica, Granada, Diputación Provincial, 1984, pp. 55 - 123.

21) Para la constitución de una subjetividad que ve como "formalmente necesario el juego de miles de causas y efectos en el orden natural", al tiempo que se ve como consecuencia de ese juego, cfr., J.L. VILLACAÑAS BERLANGA, "Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo", AA.VV., Estudios sobre la "Crítica del Juicio", Madrid, Visor, CSIC, 1990, p. 13- 74 (pp. 40ss).

22) Para este punto, que se inicia configurando la novela como "epopeya del mundo

abandonado por los dioses", cfr., G. LUKÁCS, Teoría de la novela, pp. 355 passim, (manejo la edición de M. SACRISTAN, G. LUKÁCS, El alma y las formas - La teoría de la novela, en Obras Completas, I, Barcelona, Grijalbo, 1975.

23) Jean RICARDOU, Problèmes du nouveau roman, París, Seuil, 1967, p. 111.

24) Cfr., un desarrollo amplio de lo que sigue, partiendo fundamentalmente de Las palabras y las cosas de M. Foucault, J. HABERMAS, "Foucault: desenmascaramientos de las creencias humanas en términos de crítica a la razón" y "Aporías a la teoría del poder", El discurso filosófico de la modernidad, Madrid, Taurus, 1989, pp. 285-318 y 319-350).

25) Cfr., Gerald PRINCE, "El tema del relato", en Revista de Literatura, n. 99, 1988, pp. 5 - 14.

26) Tzvetan TODOROV, Literatura y significación, Barcelona, Planeta, 1971, p. 63.

27) Cfr. Jean RICARDOU, ob. cit. p. 182.

28) Roland BARTHES, "Literatura y significción"(1963), Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1967, 1977ª (reimpr.)., pp. 309-330, y , en general, sin pérdida de atención a cada uno de los componentes del texto, El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI, julio de 1973.

29) Cfr. S/Z, p. 219. El interés que la temática ha suscitado en el panorama crítico contemporáneo ha conducido a éste a proponer la posibilidad de una teoría moderna de los temas literarios. Cfr., Du theme en littérature, número monográfico de Poétique, 64 (1985), remito a P. CRYLE, "Sur la critique thématique", pp. 505-516, quien realiza una panorámica desde los años sesenta con Bachelard, la crítica fenomenológica de la escuela de Ginebra en torno a Poulet, lña psicocrítica de Mauron e incluso la sociocrítica de Goldman, para concluir tras un detenimiento en Gadamer con algunas observaciones sobre la profundidad: "C'est la cvlture même qui est cette profondeur"(p. 515).

30) Cfr. D. K. HERZBERGER, "Antagonía como metaficción", en El cosmos de Antagonía, Barcelona, Anagrama, 1983, pp. 107-119.

31) Cfr. Alfred Sargatal, "El tiempo de la escritura: el Recuento de Luis Goytisolo", Camp de l'Arpa, n. 31-32, mayo de 1976, pp. 51-54.

32) Citar o remitir a Bajtin y sus conceptos de "plurilingüismo" y "plurilingüismo social" en este lugar, siempre que aparece en un determinado discurso voces, una pluralidad heterogénea de voces, que el autor "cita"en su obra, debe haberse constituido, hiperiteración e inercia, en un lugar común, en un topos de todo ejercicio crítico de lectura que aboque a una reescritura. Pero a pesar de que el deseo de ilustrar con materiales nuevos, aportaciones que respondan al criterio de máxima actualidad, la aportación de M. Bajtin, "La palabra en la novela", Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989, pp. 77-236 a la consolidación de la narratologia-narratividad como espacios desde los que operar empíricamente, analítica y críticamente sobre un determinado objeto de investigación, texto literario aqui, resulta aún tan fructífero, tan prometedora en descubrimientos por no estar expoliada aún, que sigue mereciendo la pena quesu exposición continúe figurando como única referencia, con capacidad genética sorprendente.

33) Y cuando acaece la objetivación y la difuminación, es llegada la hora para el lector, el tiempo de asumir lo que deja el autor en nuestras manos, y que nuestra lectura restituirá, pero siempre en la medida en que, como señala, N. GOODMAN, Maneras de hacer mundos, Madrid, Visor, 1990, pp. 22-23, "seamos proclives a la idea de que existe una pluralidad de versiones correctas, que son irreductibles a una sola y que entran en mutuo contraste, no deberemos buscar su unidad tanto en un algo, ambivalente o neutral, que subyace a tales versiones cuanto en una organización global que les pueda abarcar a todos ellos". Y este es el terreno en el que asumir el estudio transcultural del desarrollo del mito, de la religión, del lenguaje, del rito y la creencia.

34) A. SARGATAL, "El tiempo de la escritura: el Recuento...", p. 52. A esta pobreza, carácter regresivo o impotencia generadora de contenidos, propia de los discurso que atenazan a Raúl, se opondría la "compleja y ambigüa actitud frente a la pobreza ajena", que M. BAJTIN, op. cit., pp. 435-436 presenta en las culturas del helenismo y de la Edad Media, en las que, sobre todo en estas últimas, "el rol de la palabra ajena, de la cita

expresa y respetuosamente subrayada, semiencubierta, cubierta, semiconsciente, inconsciente, correcta, intencionada y no intencionadamente desnaturalizada, intencionadamente reinterpretada, etc., ha sido grandioso." Si P. Lehmann (cit. en BAJTIN, p. 436) se refería a la historia de la literatura medieval como "la historia de la adopción, reelaboración e imitación de patrimonios ajenos", Bajtin propone una historia "del lenguaje ajeno, del estilo y de la palabra ajenos".

35) Desde su óptica de poeta, PAUL VALERY, "Necesidad de la poesía", Teoría poética y estética, Madrid, Visor, 1990, pp. 157-172, constatará el grado de degradación del lenguaje, y todo proceso relacionado con éste, hasta el punto de llegar a conformar el estado de la modernidad como <<lógica en ruinas>>: "Los oficios de arte apenas son ya otra cosa que lujos, apoyados aquí o allá por los Estados o por generosos *mecenas*. Ya no aportan al lenguaje esas palabras y esos giros sabrosos que han reemplazado los términos barrocos o feamente abstractos que nos inflingen todos los días la política y la técnica. Diría incluso que no es únicamente la poesía la que está en juego; está en entredicho la integridad misma del espíritu; pues todas estas palabras de nuestro

tiempo, todas estas abstracciones de calidad inferior (puesto que no están definidads), se conforman a una lógica en ruinas... oimos a cada instante razonamiento que no lo son: el espíritu crítico tiende a debilitarse. En la mayoría de los artículos que leemos, la armazón lógica, la solidez de los razonamientos que se nos dan, el valor de los hechos, todo es apariencia; compriman esos textos y se asombrarán de lo poco que les quedará en la mano...Todo ello concurre a una degradación general del lenguaje; pero, en particular, lo altera en sus funciones poéticas naturales." (pp. 164-165).

36) Sobre el presentimiento del espacio esencial, su poetización creativa, la peculiaridad de la experiencia artísitca y literaria como <u>forma de reconocimiento</u>, la conexión con la mímesis aristotélica de ese re-conocimieto, y su formulación en la teoría marxista sobre el realismo, con Della Volpe y LuKács, por una parte, y la conceptualización de Bajtin, Cfr., A. GARCIA BERRIO; T. HERNANDEZ FERNANDEZ, <u>Ut poesis pictura. Poética del arte visual</u>, Madrid, Taurus, 1988, pp., 126-129: "El presentimiento del espacio esencial, su poetización creativa. Radica en ello tal vez la capacidad más genuina y privilegiada del artista plástico. El

espacio como coordenada de alojamiento existencial constituye, a la vez, un enigma de necesaria investigación para el hombre y la implantación en su alma de un vértigo insaciable. Nuestro existir consciente es en gran medida y radicalmente consistencia de acomodo espacial de nuestros tanteos cósmicos y de los cálculos íntimos de la introspeción en la interioridad hasta la hipocondría. Lo infinitamente pequeño y divisible y lo infinitamente vasto y extendible; cuerpo y universo comunicándoise, prolongándose en el continuo de la materia universal. Los grandes poemas construyen en el sustrato más sólido, satisfaciendo la curiosidad antropológica de esa coordenada; así lo proclaman *El infinito* de Leopardi, o *Los himnos a la noche* de Novalis. Gracias al arte sublime acabamos reconociendo incluso la radical trascendentalidad del espacio sobre el tiempo, su condición de categoría terminal, última en el arraigo sensible de la constitución antropológica humana. Pero lo que la poesía sugiere como metáfora fantástica, lo simbolizan las artes del espacio, las plásticas, como poder propio y genuino. La modalidad artística del reconocimiento no afecta sólo, en la intención de Aristoteles, a sus más elementales formas de extensionalización a seres de realidad. Como Mijail Bajtin ha interpretado, sin reconocer por cierto en

sus propias ideas la directa ascendencia aristotélica del concepto; la peculiaridad pragmática de la experiencia artística como forma de reconocimiento vincula el volumen de experiencia cognoscitiva que le es peculiar, a aquella otra forma de reflexión sentimental. Se produce así el resultado de la desautomatización sensible realizada sobre los relieves estéticos de las entidades de la realidad, que se hallan amortiguadas bajo las urgencias pragmáticas del conocimiento cotidiano. O como también Goethe expresaba en Poesía y verdad: <<La tarea más alta de todo arte, es la de dar, por la apariencia, la sensación de una realidad más trascendente. Pero una actitud equivocada es la de aproximarnois a la realidad de tal forma, que sólo nos quedemos en lo más vulgar de ella>>". (pp. 126-127).

37) Y ello permite evocar el tránsito hacia el pasado, hacia los vestigios de la última metamorfosis de la ciudad pretecnológica, como un paso más del rconocimiento de si y del mundo a través de la experiencia de la obra artística, para luego desandar y adelantar el transcurso de la temporalidad. Impecable expresión de una reflexión en la que la disciplina estética se atempera en poética: R. ASSUNTO, La antigüedad como futuro. Estudio sobre

estética del neoclasicismo europeo, Madrid, Visor, 1990, pp. 56-57: "No se trataba solamente de un ideal; este encuentro con la antigüedad, e incluso su superción, fue también dese el primer momento el proyecto de una nueva imagen del mundo, la idea quedurante más tiempo guió a los arquitectos y a sus comitentes (ya fueran éstos señores privados, soberanos o repúblicas) hacia una realidad en la que hoy tal vez debamos celebrar la extrema metamorfosis de la ciudad europea, cuya fecha de nacimiento podemos situar en aquel lejano siglo XI en que la tierra, según el monje Glober, se cubrió de un blanco manto de catedrales. La última metamorfosis, tal vez, de una realidad que a partir de la mitad del XVIII correría precipitadamente hacia su propia destrucción por el empuje inexorable de la brutalidad tecnológica y productiva. Y la ternura teñida de melancolía que nos embarga cuando en cualquier calle o plaza nos topamso con las reliquias de aquel proyecto, en la medidaque alcanzó su parcial realización, nos sobrecoge como si fuese el último signo dejado en la tierra por las Gracias: una belleza que apenas tuvo tiempo de aparecer en el mundo y nos dejó no sólo el recuerdo de sí, sino, tal vez, de toda posible belleza. Una huida como la de la danzarina foscoliana: <<...se me escapa,/ y los movimientos que lentamente describe /

agiliza rápidamente y huye / volando por encima de las flores; apenas veo el velo huidizo que resplandece tras los mirtos>>. Pero precisamente el amor que guía nuestro peregrinar hacia los vestigios de la última metamorfosis de la ciudad pretecnológica y preindustrial nos obliga a no demorarnos más de lo debido en la inevitable elegía. El homenaje más justo, para el que se sitúa en el punto de mira filosófico, consistirá en comprender lo mejor que pueda, y expresarlo también de la mejor manera posible, la idea estética que en aquella metamorfosis encontró su propia realización: la idea de una noble sencillez portadora de una *serenidad de espíritu.*" (pp. 56-57).

38) En el tramo que hemos seguido he mantenido como referencia constante a W. M. URBAN, Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo, México, F.C.E., 1952, 1979 (reimpr.) concretamente el capítulo VIII, "lenguaje y conocimineto: los problemas metalógicos del lenguaje". Aquí aparecen expuestos algunos de los principiosque he considerado como ejes de mi argumentación: el lenguaje no está <<moldeado sobre la realidad> (p. 275); modos de conocer (279); conocimiento por contacto y conocimiento por descripción (280); conocimiento como interpretación (281); lenguaje y

percepción sensorial... (282 ss); las nociones de rpresentación y de pintura (292); pintura lógica y poética (297); pintura idiomática e interpretación (299); realismo y nominalismo (303); la verdad como inmanente en el discurso (311); ""Veritas in dicto" (326); verdad simbólica (328).

39) Efectuando una rigurosa selección bibliográfica, quiero resaltar aquí, y siempre desde una lectura en la que en la novela se medita sobre la novela, las notas proporcionadas por E. OROZCO DÍAZ, "Caracterísitcas generales del siglo XVII", AA. VV., Historia de la literatura española. II. Renacimiento y Barroco, Madrid, Taurus, 1980, 1982 (reimpr.), pp. 391-522, a propósito del razonamiento de Cervantes en el comienzo del capítulo XL, de la segunda parte del Quijote: <<De cosas que atañen y tocan a esta aventura y a esta memorable historia>>, sobre cómo la primera parte adolecía de figuras y elementos extraños al tema central, por lo que el lector veía desviada su atención por una estructura pluritemática y desintegradora; y a resultado de ésto el autor se propone, atento a la espontaneidad, al impulso directo y profundo de la realidad, agente éste que causa la complejidad y la complicación que se buscaba en un intelectual estructura impuesta por la poética y

elartificio del género. El autor concluye: "En este sentido procederá como Velázquez que precisamente en este aspecto compositivo transformará el artificio pictórico de la pluritemática manierista en la compleja variedad que impresiona con unidad de pleno sentido de realidad; así en su *Cristo en casa de Marta y en Las Hilanderas como casos especialmente expresivos*". *(pp. 475-498; la cita en p. 491). En éste, y en otras ocasiones, dejo ya señalado que sigo la ed. de M. de RIQUER (Planeta) para las citas de MIGUEL DE CERVANES,* <u>*El Quijote*</u>*, Barcelona, Planeta, 1990.*

40) De la obra de Miguel de Unamuno, y estableciendo una interacción que conduce, por una parte, hacia Cervantes y Velázquez, y por otra, hacia <u>*Antagonía*</u>*, y más en concreto a* <u>*Teoría del conocimiento*</u>*, ya que incluso el recurso a dos portadas es análogo en ambos autores (aunque con distinta función), Luis Goytisolo y el propio Miguel de UNAMUNO, del que escogemos* <u>*Vida de don Quijote y Sancho*</u>*, ed. A. NAVARRO, Madrid, Cátedra, 1990. Y como ensayo sobre sus páginas, destacaría el realizado por G. GENETTE,* <u>*Palimpsestos*</u>*, pp. 402 passim, encabezado por "Unamuno, autor del Quijote". Genette observa que esta reescritura del Quijote tiene como <<estatuto>> que le confiere el derecho a ser "reescritura", el de*

ser una "monstruosa extensión del principio de la parodia mínima", y rechaza cualquier manipulación editorial que lo libere de su soporte narrativo; dado que si la interpretación de Unamunpo viene a añadirse en un primer momento al relato puramente factual del Quijote, puede afirmarse que existe otra "intención oculta" que radicaría en <<sustituir las interpretaciones>> del propio Cervantes, auténtico <<casus beli>> para Unamuno, sobre quien de forma ostensible el autor vasco desea ejercer la función correctiva.

41) "Alienación, posesión completamente especial; el actor se deja habitar por un sistema coordinado de signos que designan a un personaje imaginario cuya exteriorización actual no existe más que por él; al crear al héroe, le convierte en el sujeto de su propia existencia, porque la credulidad que implica el papel depende de la adhesión de un público a las conductas representadas; y, por ahí, se hace momentáneamente objeto, en esa circulación que va del personaje al ser y de su ser al público. (...) el <u>estado de desdoblamiento</u> falsificado por los comediantes desemboca en una posesión del actor por su personaje". Esta es la imagen del <u>estado de desdoblamiento</u> que J. DUVIGNAUD, <u>El actor. Para una</u>

sociología del comediante, Madrid, Taurus, 1966, pp. 255-256, nos proyecta de un actor que al desenvolverse, con su propio cuerpo y con su mente cumpliendo la función de herramientas de trabajo, hará entrega de gran parte de su mismidad a las barreras en las que se configura la introyección de una vivencia memorizada desde la literatura, y de un desentrañamiento de lo libresco al reentregar a la vida, al público, un texto ya transformado a través de pulsiones, sentimientos, etc., a un público que le exigirá no percibir la menor fractura entre el <<representante>> y lo <<representado>>, para que la suspensión temporal de su ánimo racional posibilite el funcionamiento de los mecanismos que invocan a la catarsis, a la aceleración ritual y en último plano a lo orgiástico. D. DIDEROT, La paradoja del comediante, Madrid, Aguilar, 1972, enfrentó esta situación. J. C. RODRIGUEZ "Escena arbitro/ estado arbitro. (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el XVIII hasta nuestros días)", La norma literaria...p. 142-143, en un estudio ya lejano en el tiempo pero que ha significado para muchos la ocasión de emprender una investigación por unas vías nuevas a través del siglo XVIII , período que parecía ser más que impracticable. Supo dar la clave de éste: "un texto decisivo de Diderot, en un intento radical por cambiar

los viejos hábitos de la interpretación según los modelos anteriores: se sienta como supuesto esencial el hecho de que el comediante, puesto que tiene que representar la verdad privada de cada hombre, tiene en el fondo que representarse a sí mismo: en el futuro esto se llamaría, en un cliché muy generalizado, la identificación del actor con el personaje, pero para Diderot, para el XVIII, lo que importa es precisamente mostrar cómo el actor debe establecer la misma distancia posible entr él y lo que representa (dado que lo que representa no es en última instncia más que su propia verdad, según veremos más detalladamente en seguida) para que, medinate este contexto escenográfico y esta técnica interpretativa la ilusión se consiga, el espectador quede atrapado por la escena, se identifique con ella, llore o ría con ella, etc". (p. 142-143). La oposición básica que presenta en su análisis, entre la <u>escena como contrato social</u> y la <u>escena privada</u> concebida como <<lenguaje de las pasiones. sentimientos y de las lágrimas>> pondrá de manifiesto la lógica interna que rige unso discursos textuales, bastante más complejos de los hasta ahora señalados. No obstante, si se acepta como vía de acceso a DIDEROT, <u>el sobrino de Rameau</u>, Edc. C. ROIG, Madrid, Cátedra, 1984. Esta obra, con actores dentro de una narración marco, en su dobe plano humano

y representante de lo humano, se impregnarça de todas las perspectivas de <<mise en abyme>> que ya pueden haber quedado amplificadas si se ha asistido previamente a la puesta en escena de una de las obras que en el interior del libro reciben el mismo tratamiento.

42) Lawrence STERNE, Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy, ed. F. TODA, Madrid, Cátedra, 1984: autor y obra, indesligables entre sí, presentan un frente bibliográfico compacto, con muchos años de dedicación a la disección de materiales, a operaciones formalistas, estructualistas, deconstruccionistas, ... De ahí que pueda sorprender la elección de un texto de Virginia WOOLF, novelista inglesa con un mundo imagianrio que se situaría en las antípodas de Sterne pues su finalidad era la conquista de territorios, de sensibilización hasta entonces vetados al código del ámbito narrativo. Podemos seguir sus impresiones de lectura directa del Tristram Shandy: Aquí vemos cómo la poesía se transforma fácil y naturalmente en prosa, y la prosa en poesía. Manteniéndose un poco alejado, Stermne juega levemete con la imaginación, el ingenio, la fantasía, y, alcanzando con la mano las altas ramas donde estos frutos maduran, hace dejación, de forma natural y

voluntaria, de su derecho a las más voluminosas hortalizas que crecen en el suelo. Desgraciadamente, ciertas renuncias parecen inevitables. No es posible cruzar el estrecho puente del arte con todas las herramientas del oficio en las manos. Hay que dejar alguas atrás, so pena de tenerlas que arrojar al agua a mitad de camino, o, lo que espero todavía, de perder el equilibrio y morir ahogado. El caso es que esta innominada variedad de la novela se ebirça con cierto distanciamiento de la vida, ya que, de esta manera, se tendrá una ampia visión de ciertas importantes características de ella. Esta variedad se escribirá en prosa, debido a que la prosa, si se la libera de este trabajo de bestia de carga que tantos novelistas estiman necesaio ponerle encima, de esa carretada de detalles, de esos sacos de realidades, demostrará ser capaz de alzarse del suelo, no como una flecha, sino trazando curvas y círculos, sin perder por ello el contacto con las diversiones y las peculiaridades del modo de ser humnao en la vida cotidiana. Sin embargo, queda otra cuestión. ¿Puede la prosa ser instrumento dramático? Es evidente que Shaw o Ibsen han dado empleo dramático a la prosa con gran éxito, aun cuando han sido fieles a las formas del drama. Pero podemos profetizar que el dramaturgo poético del futuro no encontrará esta forma adecuada a sus

necesidades. La obra teatral es excesivamente rígida, limitada y enfática, para servir a sus fines. Por entre los orificios de la malla formada por la fórmula teatral escapan muchas cosas que el dramaturgo quiere decir. No puede comprimir en forma de diálogo todos los comentarios, todos los análisis, toda la riqueza que desea. Sin embargo, el dramaturgo del futuro ansiará los explosivos efectos emotivos del drama, deseará hacer sangrar a sus lectores, y no sólo acariciar y hacer cosquillas a su sensibilidad intelectual. La flexibilidad y libertad de Tristram Shandy, pese a que envuelven y ponen a flote maravillosamente a personajes tales como el tío Toby el cabo Trim, no intentan reunir y contraponer a estos personajes en contraste dramático. En consecuencia, el escritor de este tan exigente libro futuro tendrá que proyectar sobre sus tumultuosas y contradictorias emociones el poder simplificador y generalizador de una imaginación estricta y lógica. El tumulto es vil, la confusión es odiosa, y en una obra de arte todo debe estar sometido a dominio y orden. El trabajo de este novelista consistirá en generalizar y dividir. Sus personajes tendrán, por tanto, la fuerza dramática que se sacrifica, en interés de la psicología, en los personajes detalladamente plasmados de la narrativa contemporánea. Y, aun cuando ahora apenas podemos

verlo, por hallarse en los más distantes confines del horizonte, cabe imaginar que el autor de semejante libroa ampliará el campo de competencia de sus intereses, hastael punto de dar tratamiento dramático a algunas de esas influencias que tanto afectan nuestro vivir pero que, hasta el presente, se han hurtado a los novelistas, tales como el poderío de la música, el estímulo de la visión, el efecto que en nosotros tienen las formas de los árboles, el juego de los colores, las emociones engendradas en nosotros por las multitudes, los oscuros terrores y odiso que tan irracionalmente nos acometen en ciertos lugares o que ciertas personas nos producen, la delicia del movimiento, la embiraguez del vino. Todos los momentos son el centro y punto de reunión de un número extraordinario de percepciones que todavía no han sido expresdas. Inevitablemente, la vida es siempre mucho más rica que aquellos que intentamos expresarla. Pero no hace falta tener grandes dotes proféticas para estar seguro de que sea quien sea el que intente hacer lo que acabamos de decir, necesitará poner en el empeño cuanta valentía posea. La prosa no aprenderá un nuevo paso a invitación del primer llegado. Sin embargo, si los signos del tiempo tienen algún valor, no cabe duda de que se siente la necesdad de un cambio. Cierto es que esparcidos aquí y allá, en

Inglaterra, Francia y Estados Unidos, hay escritores que luchan por liberarse de una servidumbre que ha llegado a serles irritante, escritores que procuran corregir su actitud a fin de poder estar, una vez más, fácil y naturalmente, en una posición en que su capacidad se centre plenamente en asuntos importantes. Y ahora, cuando un libro nos impresiona por ser el resultado de esta actitud, y no por su belleza o por su brillantez, sabemops que lleva la semilla de una existencia duradera. (V. WOOLF, "el estrecho puente del arte" (1927) La torre inclinada y otros ensayos, Barcelona, Lumen, 1980², pp. 185- 200. La cita p. 198-200.

43) G. PRINCE, loc. cit., p. 8. También el mismo autor "Thematiser", Du théme en littérature, pp. 425-433, páginas en las que se reafirma en su propuesta central: "Les motifs et les *topoi* sont peut-être des catégories specifiques à l'art (littérature). J'en doute. Les themes, comme les sujets et les symboles, ne le sont pas. En somme, la thématique ne constitue pas un domaine propre aux études littéraires, mais fait plutôt partie de l'etude de l'interpreation et de la cognition". (p. 433).

44) P. RICOEUR, La metáfora viva,

Madrid, Ediciones Europa, 1980, pp. 367-380. Corresponde la página y la cita al apartado centrado en "Metçafora y discurso filosófico", en el subapartado "2. Metáfora y <<analogía entis>>: La onto-teología".

45) Ibid., p. 381. En el plano de la realidad, como presencial, y buscando la convergenciaen su ámbito de la obra de arte, considera preciso tener en cuenta a PH. WHEELWRIGHT, Metáfora y realidad, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 158, cuando nos recuerda cómo "al describir la sensación de presencia como una dimensión independiente de la realidad empleo las palabras en un sentido muy preciso. Una dimensión es, hablando con propiedad, una variable independiente; y el sentido de presencia puede variar con total independencia de las circunstancias empíricas. Los objetos más comunes y las situaciones más cotidianas, lo mismo que el ser humano menos prometedor pueden revelar súbitas y asombrosas posibilidades de presencia cuando los pone en ignición un acto adecuado de respuesta-imaginación. Y utilizo el guión intencionadamente, porque toda respuesta, toda correspondencia genuina imaginatividad es respuesta, correspondencia. Una auténtica obra de arte suscita esa respuesta en el contemplador o el

oyente, y al hacerlo revela presencias de modos nuevos e imaginativos. Es un trance en el que la obra de arte tiene algún derecho, como tal arte, a ser metafísico". (P. 128).

46) M. FOUCAULT, El pensamiento del afuera, Valecia, Pre-textos, 1988, p. 12.

47) Immanuel KANT, Primera introducción a la "Crítica del Juicio", Madrid, Visor, 1987, pp. 44-45.

48) E. LLEDÓ "Temporalidad y comunicación", en El silencio de la escritura, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, pp.59-64.

49) U. ECO, "El lector modelo", Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 73-95 (p. 116). Originalmente en la colección de ensayos que el propio Eco preparó, The Role of the Reader - Explorations in Semiotics of Texts, Bloomington, Indiana University Press, 1979 (luego en London, Hutchinson, 1981), y en la edición que manejo, refundido, ampliado y conectado.

50) J. KRISTEVA, Semiótica, I-II, Madrid, Fundamentos, 1978. En II, p. 225, se recogen en un <<índice>> relativo a la lógica del texto, con el epígrafe "Hacia una definición del concepto de texto", concretamente en la entrada <<La intertextualidad>>, las siguientes valencias: "expulsa la intersubjetividad (p. 190); cruce de enunciados tomados a otros textos (p. 150); transposición al habla comunicativa de enunciados anteriores o sincrónicos (p. 173-179); el texto polifónico (p. 20, 198, 214-216, 219); multiplicidad de códigos en relación de negación recíproca (p. 249-255, *66-70*); la toma de muestras despierta y destruye las estructuras discursivas exteriores al texto (*p. 130-143, 165-168*)" (el empleo de la letra cursiva en los números señala la pertenencia al volumen II). J. CULLER, La poética estructuralista, Barcelona, Anagrama, 1978, pp. , ha sugerido cómo, desgraciadamente, el trabajo de Julia Kristeva ha hecho poco más que reproducir las inquietudes de una tradicional crítica de fuentes literarias. Cfr., también, el comentario que le dedica en The Pursuit of Signs, London, Random, 1981, pp. 106-107.

51) M. FOUCAULT, La arqueología del saber, p. 37.

52) En Peter HANDKE, Historia del lápiz. Materiales sobre el presente, Barcelona, Península, 1992, p. 186: "El pensamiento mental habitual, alejado de la respiración, es como un cálculo mental que nunca sale bien. Tú, en cambio, ve en busca del raro pensamiento que brota del centro de la respiración, que nace en la respiración: el recuperador pensamiento respiratorio. Sólo cuando pienso respirando surgen las *imágenes* lingüísticas. No poner por escrito ningún pensamiento a menos que éste sea al mismo tiempo una imagen lingüística".

53) Wolfgang ISER, El acto de leer, Madrid, Taurus, 1987, pp. 253-348.

54) Ya sea el <<narratario>> de Gerald PRINCE, ("Introduction a l'étude du narrataire", Poétique, n. 14, 1973, pp. 178-196), el <<lector informado>> de Stanley FISH ("La literatura en el lector: estilística afectiva", AA. VV. , EstÉtica de la recepción, Ed. R. WARNING, Madridm, Visor, 1989, pp. 111-132); el <<archiletor>> de Michael RIFFATERRE ("Criterios para el análisis del estilo", Ensayos de estilítica estructural, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 35-77; y en Estética de la recepción, pp. 89-110); el <<lector competente>> de Jonathan CULLER (La

poética estructuralista pp.); el <<lector modelo>> de Umberto ECO (Lector in fabula, pp. 73-95); el <<lector fetichsta>> de Roland BARTHES (El placer del texto); el <<lector sorprendido>> de R. ROGER (, "amazing reader in the laberinth of literature", Poetics today, n. 3, 1982, pp. 31-46). Considero necesario tener en cuenta las páginas de H. R. JAUSS, "Continuación del diálogo entre la estética de la recepción <<burguesa>> y <<materialista>>", Estética de la recepción, pp. 209-216.

CAPÍTULO V: LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD.

Como ya hemos apuntado, a lo largo de la década de los sesenta, bajo la influencia de la crítica formal, el rechazo del método biográfico - del autor como eje aglutinador del sentido - pasó a convertirse en el auténtico caballo de batalla del debate teórico. La crítica viene así a coincidir con todo un paradigma literario en el que cabe incluir desde Mallarmé y Valéry , con su preocupación por evitar en su obra toda referencia a interioridad psicológica alguna, hasta el modernismo, en general, con su interés en la dimensión puramente verbal del lenguaje. Este esfuerzo teórico por superar el fetichismo del autor que alimentaba el biografismo era una consecuencia derivada, a su vez, de los planteamientos lingüísticos desarrollados por Ferdinad de Saussure en su Curso de lingüística general. En concreto, de lo que podemos considerar su aportación más revolucionaria: la destrucción del atomismo.

Según las enseñanzas del lingüista ginebrino, las palabras no significan en virtud de sus referentes, sino a través de su relación con otras palabras. Esto afecta de manera directa a la problemática del sujeto, puesto que, según este planteamiento, tampoco el sujeto podrá seguir siendo

el agente configurador del lenguaje, aquél que dota a las palabras de significación mediante el doblaje de objetos a los que tiene acceso independiente, sino que, por el contrario, el significado se define como algo autónomo, producido a través de las interrelaciones entre los significados mismos.

Esta concepción de la estructura lingüística como un sistema de diferencias desplaza, pues, la noción clásica de significación que pasará, de ser considerada un asunto de la relación entre palabras y objetos, a definirse como algo interno a la lengua misma. Con ello, el concepto de referencia que sustentaba el planteamiento estético del realismo resulta ahora fatalmente socavado, ya que éste supone la postulación de un significado trascendental como algo que se presenta a la conciencia del sujeto sin mediación discursiva alguna. De manera que si el realismo, desde esta dependencia del mito de lo dado, viene a concebir la realidad como algo previa e inmediatamente dado al sujeto, el estructuralismo, al negar al sujeto como centro productor del significado, está, por su parte, afirmando que la realidad tal como nos es dada está socialmnate contruida, es el efecto de una variedad de prácticas sociales que sirven para crear lo que desde otras

instancias teóricas se ha dado en llamar "el sentido común".

Por lo que respecta a la reflexión teórica sobre la literatura, este planteamiento estructural tiene como primera consecuencia el descrédito general del interés tradicional por la figura del autor como persona real, rechazo que va a ser sistemáticamente argumentado e ilustrado en una serie de trabajos críticos de finales de la dècada de los sesenta. Así, Ph. Sollers, en "La ciencia de Lautréamont"(1967), propone llanmar <<*tanatología*>>a esta anulación del discurso bioográfico. Según Sollers, lo que la práctica literaria de la escritura pone en evidencia es:

> "no ya una dualidad enunciado/enunciación, sino, por medio de un desplazamiento, um descentramiento y una disimetría específicos, el enunciado de la enunciación del enunciado, o también una infinitud de los enunciados y además, estando el verbo "enunciar" estrechamente ligado a la fase del habla, una desenunciación generalizada constatando incesantemente la ausencia de todo sujeto[...]. Y como el texto no se divide en manifiesto o latente, en apariencia o en esencia, tampoco puede concebirse como

expresión dividida de una unidad"[1].

Por su parte, Roland Barthes hace mención a este desajuste entre el individuo que escribe y la escritura que es "destruction de toute voix, de toute origine", que es "ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet [...] où vient se perdre notre identité[2]". En las mismas fechas, año 1967, Jacques Derrida critica la referencia al "afuera" y a cualquier intento de buscar un significado psico-biográfico, porque la escritura es ante todo "desaparición de la presencia": " en ella el sitio del sujeto está ocupado por otro, está sustraído"[3]. Opinión que comparte Michel Foucault cuando comenta que la unidad de una obra no puede estar garantizada por el nombre del autor y la referencia a una subjetividad soberana[4].

La crítica libera de esta forma la lectura de las obras del anecdotario biográfico al que habían estado sometidas. Sin embargo, el estructuralismo, en su violenta reacción tanto contra el fetichismo del autor como contra toda consideracion diacrónica del texto, terminará por aislar a éste como si se tratase de una totalidad inmanente y autotélica, ajena a todo anclaje social y espacio-temporal. De

manera que si la filología tradicional, marcada por el positivismo historicista, se cerraba el camino a la comprensión del texto en cuanto totalidad organizada y articulada, el estructuralismo inmanentista, al ignorar la tradición en que todo uso de la escritura o de la palabra se inscribe, cierra el camino a la comprensión de ésta como diálogo con la convención social.

Quizá radique aquí la causa por la que el pensamiento literario reciente se propone ir más allá del formalismo, para dirigir su foco de atención hacia otros aspectos que también estan implicados en la creación literaria, tales como el "afuera" no verbal al que se refiere el lenguaje, por el que es condicionado y sobre el que actúa[5]. Consabido el estatuto ficcional de la literatura, hoy parece un imperativo crítico la consideración de otras perspectivas, como puede ser su dimensión social-estética. Dimensión que, mediante la puesta en serie del texto con otras prácticas discursivas de su época, permita no sólo observar los efectos inscritos en el interior del mismo, sino también intentar reconciliar las estructuras internas, formales y privadas del lenguaje literario con sus efectos externos referenciales y públicos. De ahí el énfasis puesto en

textos híbridos que se consideran en parte literarios y en parte referenciales; o en la narración autobiográfica como clave para la comprensión del yo, que se ha convertido, en los últimos años, en un nuevo y frecuentado campo de estudio literario, como demuestra la proliferación de trabajos que, sobre este particular, se ha producido durante los últimos veinte años. De su interés se hizo eco Poétique, con la publicación de trabajos como los de Elisabeth W. Bruss[6], asi como el ya clásico ensayo que dio origen al estudio monográfico de Ph. Lejeune, Le Pacte autobiographique[7], que ajusta y define el género proporcionando una gramática definitiva para estas prácticas literarias. No obedece ésto a un mero placer historicista, ni a una vuelta al positivismo erudito, puesto que su importancia, desde un punto de vista teórico, no radica tanto en su capacidad para dar testimonio de una época o de un individuo, sino en constituir, como señala Ángel G. Loureiro, la parcela privilegiada en la que se entrecruzan y dirimen hoy en día no sólo conceptos simplemente literarios sino también nociones que fundamentan el conocimiento occidental:

> "realidad referencial, sujeto, esencia, presencia, historia, temporalidad, memoria,

> imaginación, representación, mímesis, poder, son algunas de las cuestiones que resulta necesario abordar y cuestionar a la hora de estudiar la autobiografía"[8].

La aparición de Recuento en 1973 coincide en el tiempo con la proliferación de textos autobiográficos que durante estos mismos años va a tener lugar en la escena literaria española, proceso que irá <in crescendo>> hasta alcanzar el nivel que, a través de su propuesta de <<guía de lecturas>>, documenta J. Romera Castillo[9]. La serie narrativa de Luis Goytisolo vendría a conectar con el nuevo espacio literario que durante los años setenta empieza a abrirse paso en torno al modelo que podemos caracterizar, a grandes rasgos, con el marbete << memorialización de la experiencia>>. Modelo que si, por una parte, marca el punto de inflexión con respecto a la estética realista, visto desde nuestra perspectiva, pone de manifiesto cómo la verdadera interpretación histórica, que había estado siempre en el punto de mira de los escritores del realismo crítico, iba a venir, curiosamente, a través de los caminos distanciados de la subjetividad.

Sin embargo, no forma parte de nuestros propósitos hacer un balance exhaustivo de todos y cada uno de los autores y obras que participan de esta misma tensión referencial. Dejando de lado los escritos claramente memorialísticos de Gil de Biedma, Diario del artista seriemante enfermo (1974) y Carlos Barral, Los años sin excusa(1975), bástenos, a modo de ejemplo, citar algunos títulos más o menos próximos a la geografía de nuestro autor, como pueden ser Señas de identidad (1966) de Juan Goytisolo, o El mismo mar de todos los veranos de Esther Tusquets, primera parte de otra serie narrativa que culminará también en 1981 con Siete miradas en un mismo paisaje, y con la que la obra de Luis Goytisolo guarda no pocos puntos de conexión. En otro orden de cosas, no es gratuito que los autores citados presenten como denominador común su adscripción al ámbito catalán, y no lo es por razones que el propio Luis Goytisolo aclaraba recientemente:

> "en la Barcelona 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. En cierto modo, que el hecho se produjera en Barcelona y no, por ejemplo, en Madrid, es el menos

> casual de todos. En Madrid, con el paulatino regreso de algún que otro exiliado, existían algunos cabos sueltos que, aunque más o menos hechos jirones, permitían pensar en la posibilidad de establecer un enlace con la tradición interrumpida por la guerra civil[...]el sentido de la corriente favorecía a Barcelona en la medida en que la ausencia de restos significaba al mismo tiempo ausencia de trabas, de un poso y un peso que, referidos a un contexto totalmente nuevo, representaban más bien un lastre"[10].

De una u otra forma, las obras citadas crean su lengua literaria a partir de la referencia autobiográfica más o menos velada. En general, se trata de una escritura introvertida y ordenada alrededor de un sujeto literario que va a ir configurándose a través del libro para ofrecernos , de forma paralela, una lectura crítica de su propia situación social. Es decir, obviando las distancias evidentes, podemos considerar estas obras como relatos de exploración, como una suerte de exorcismo literario que pasa en primer término por la presentación de un personaje que trata de explicarse a sí mismo a través de los estrechos límites culturales, ideológicos e incluso lingüísticos que le vienen impuestos desde su propio contexto histórico.

El yo del sujeto narrante pasa a ocupar el núcleo semántico del texto, predominando sobre la realidad objetiva que la novela clásica había convertido en tema preferente. Ahora bien, esta internalización del texto no es un fenómeno reciente. En realidad, una de las grandes cuestiones planteadas por la literatura moderna, tras el horizonte abierto en los albores del presente siglo, ha girado en torno a la invención de una identidad, la búsqueda literaria de un yo legítimo frente a deformaciones externas. Asi, en el relato autobiográfico clásico se trata siempre de la descripción de un YO, de una identidaad que no establece ninguna distancia entre sí mismo y lo que cuenta, la verdad sincera y descarnada de esa individualidad que escribe transparentándose en las páginas del libro. Con la modernidad, en cambio, el centro de la discusión teórica va a estar ocupado precisamente por el significado mismo de esa identidad. La cuestión no es la descripción de una identidad asumida previamente por el autor, sino la búsqueda de esa identidad a través del libro, o si se prefiere, la construcción de una identidad que ahora se ve como una conciencia que se sabe asediada por los diferentes registros de la realidad exterior, sin que ella misma tenga espacio para escribir su propia escritura original. Como recordaba Heidegger: "La

lengua es la que habla, no el hombre. El hombre habla sólo en la medida en que <<se acomoda>> diestramente a la lengua".[11] Así pues, la novela del siglo XX empieza paradójicamente con la duda acerca de la identidad y de la consistencia del YO. Con el sentimiento de falta del propio Yo y el poder del Otro[12]. De ahí fenómenos como la falta de nombre, confusiones de nombre o elección de imaginarias personalidades dobles tan frecuentes en la novela contemporánea.

Esta fragmentación del yo, su multiplicidad, encuentra su formulación más acertada en Rimbaud, en su carta del 15 de mayo de 1871 a Paul Demeny, "Je est un autre". Tras esta aparente paradoja, el poeta francés abre un abismo infranqueable emntre el yo de la literatura moderna y el yo cartesiano, como apunta Jean Claude Dumoncel en su acertada comparación con el Tractatus de Wittgenstein:

> "<<Je est un autre>> signifie donc finalement: <<Je ne suis pas celui que tu crois; car je ne suis pas cela (corps ou psyché) qui te parle"[13].

La experiencia y el conocimiento serán a partir de aquí el eje determinante del discurso literario. y, mucho más en concreto, de la novela, único género al que, según Bajtin, podemos considerar en un sentido estricto moderno:

> "En la memoria, y no en el conocimiento, está la principal capacidad y fuerza creadora de la literatura antigua. Así ha sido, y nada lo puede cambiar; las leyendas acerca del pasado son sagradas. Todavía no existe conciencia de la relatividad del pasado.
>
> La experiencia, el conocimiento y la práctica (el futuro), definen la novela"[14].

Esta es la temática que encontramos en Proust, con la atomización del yo, o en Joyce, con el "stream of conciousness". E incluso en el intento de escritura automática de los surrealistas, basada en un elemento clave, como es la oposición freudiana entre el YO/SUPERYO, oposición que afectará de manera especial a esta problemática en la medida en que es ella la que acelera el proceso de disolución de la individualidad decimonónica. En general, todo el

modernismo literario ofrecerá diferentes realizaciones y conclusiones acerca de esta reflexión sobre la problemática de la identidad.

El nuevo horizonte discursivo que inaugura la modernidad invierte la noción de subjetividad dominante durante los siglos XVIII y XIX, basada concretamente en la consistencia de un yo que se asoma a la realidad para observarla. Por el contrario, la fragmentación de la subjetividad en la novela moderna abre un nuevo paradigma discursivo en el que el sujeto se concibe más como un proyecto, como una realidad a inventar, que como una objetividad previa que se desnuda para describirse. Esto abre en el interior del discurso literario la posibilidad del juego de la representacion dentro del espacio escénico que constituye la obra.

Volviendo a la tetralogía de Luis Goytisolo, también aqui la experiencia personal y la imaginación creadora juegan un papel de búsqueda que conducen al personaje, a través de una serie de antagonismos, al antagonismo básico: el del yo consigo mismo. En este sentido, podríamos considerarla como un enunciado performativo[15], es decir, un enunciado que

al margen de su valor de verdad, es empleado más para hacer que para decir. Las palabras, mediante este acto de habla, son utilizadas no para contar sino para hacer: en este caso no algo, sino a alguien, el autor. A través de la enunciación el sujeto no sólo se construye a sí mismo, sino que también construye al mundo como objeto.

En Recuento, el narrador más que contar, lo que hace es mostrar sus recuerdos a través de imágenes y sus pensamientos, a través de su pensar, neutralizando, de esta forma, la diferencia narrativa entre contar y mostrar. El mismo autor hace patente el procedimiento:

> "un solo mecanismo mental en acción, gracias a cuyo funcionamiento cobran entidad las palabras y las cosas, los hechos ni verdaderos ni falsos en relación no ya a una realidad objetiva o en relación a sí mismos, sino simplemente así o asá en relación al mecanismo mental generador". (VDMHM, p. 178)

Luis Goytisolo llega a una radical reconstrucción de la imagen del hombre, acercándose a esa zona de contacto entre pasado y futuro que es el

presente. Para ello recorre, por pura y lúcida elección, un camino particularmente difícil. Su escritura es un instrumento para conocerse y darse a conocer, para salir de su soledad recorriendo un camino trazado a partir de sucesivas sublimaciones que conducirán finalmente al acto mismo de la creación literaria, a través de una larga inmersión en sus propias experiencias personales marcadas por el signo de la represión. Para ello, el modelo que utiliza guarda muchos puntos de contacto con el relato autobiográfico. Como en éste, también Recuento es el largo balance de una vida y una época, la de su autor, que le servirá, precisamente, para liquidar aquella vida y aquella época, en un proceso inverso al recorrido por Marcel Proust. Si en éste encontramos la cristalización de un mundo en su imagen acabada y perfecta, en Recuento, por el contrario, se reducen a ruinas mudas Barcelona y su sociedad, los años de penitencia y represión en que se fue gestando la generación de Luis Goytisolo[17].

Lejeune define la autobiografía como: "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsque'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité"[18].

Definición que, según él, exige la presencia de los siguientes elementos:

1. forme du langage:

a. récit.

b. en prose.

2. Sujet traité: vie individuelle, histoire d'une personnalité.

3. Situation de l'auteur: identité de l'auteur (dont le nom renvoie a une personne réelle) et du narrateur.

4. Position du narrateur:

a. identité du narrateur et du personnage principal,

b. perspective rétrospective du récit.

El pacto autobiográfico del título alude a la inexcusable puesta en consideracion del lector, sin el que el texto no sería posible.

Para Lejeune sólo se pueden considerar autobiografías aquellas obras que reunen todas las condiciones indicadas en cada una de estas categorias. Y distingue una serie de géneros cercanos a aquella pero que no presentan todas las caracterísitcas. En publicaciones posteriores, el crítico francés ha ido matizando esta primera, de manera que estas categorias se han ido flexibilizando. Pero, en cualquier caso, continuan totalmente vigentes dos rasgos que son, en última instancia, los que la definen: las condiciones 3 y 4a. Ahí es dode radica el problema de la identidad: para haber autobiografía es necesario que exista una misma identidad entre el autor, el narrador y el personaje.

Para Lejeune, la clave de toque del problema autobiográfico radica en el nombre propio. Por ello, partiendo de los estudios de E. Benveniste, intenta llegar más lejos, al problema de la identidad que se oculta tras el yo.

> "que le <<je>> renvoie à l'énonciation, nul ne songe à le nier: mais l'énonciation n'est pas le terme dernier de la référence: elle pose à son tour une problème d'identité, que, dans le cas de la comunication oral directe,

nous résolvons instictivament à partir de donnés extra-linguistiques"[19].

En el caso de la comunicación escrita el problema es mucho más complejo, y la función del pronombre personal consiste en remitir a un nombre, o a una entidad suceptible de ser designada por un nombre, que nos permita resolver el problema de la identidad. Quizá por ello el problema se deba plantear siempre en relación con el nombre propio, puesto que es éste, en definitiva, quien remite al autor real, al nombre impreso que figura en la portada del libro:

"Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'enonciation de tout le texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. Mais la

> place assignée à ce nom est capitale: elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une personne réelle"[20].

La aparición del nombre del autor en el interior del texto es crucial, porque funciona como una versión de la firma, que confirmaría la identidad, antes mencionada: autor-narrador-personaje. Y justo en esta afirmación es en la que reside el pacto autobiográfico:

> "Le pacte autobiographique, c'est l' affirmation dans le texte de cette identité [autor=narrador=personaje principal], renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture"21.

De este modo se elimina la diferencia dentro-fuera, o lo que es lo mismo, la oposición ficción-realidad que se resuelve a favor de esta última, en virtud de la aparición del nombre propio en el interior del libro:

> "La inscripción del nombre propio en el texto es por encima de todo una versión de la

> firma. En teoría las firmas se sitúan fuera de la obra, para enmarcarla, presentarla, autorizarla, pero parece que para enmarcar, marcar, o firmar de verdad una obra, la firma debe situarse dentro, en su mismo centro. Una relación problemática entre el interior y el exterior se acaba en la incripción de los nombres propios y en su intento de enmarcala desde el interior"[22].

Para Lejeune, por tanto, lo real reside en el nombre propio. Se puede cuestionar la historia, pero la firma avala la identidad, es decir, elimina cualquier vestigio de ficción. Según esto, el autor clasifica todos los casos posible de relatos autodiegéticos basándose en dos criterios fundamentales: a) relación del nombre del personaje y del nombre del autor, y b) naturaleza del pacto establecido por el autor.

Según esto, es evidente que los textos que configuran el ciclo Antagonía no participan ni de todas las constantes señaladas por Lejeune, ni tampoco, obviamente, podemos hablar aquí de "pacto referencial", en la medida en que el Yo que se nos ofrece en la enunciación (Raúl Ferrer Gaminde) no reenvía directamente a la identidad del sujeto cuyo

nombre vemos aparecer en la portada del libro: Luis Goytisolo; aunque entre uno y otro es posible apreciar cierta tensión referencial evidente. Constatable, por lo demás, no sólo a través de las numerosas entrevistas ofrecidas por el autor, sino que incluso ha permitido a su hermano Juan hacer una "lectura familiar" de la obra[23]. Este aire familiar entre personaje y autor es el que permite al lector confrontar al personaje de la enunciación con un referente interno y externo a la misma, desencadenándose de esta forma el funcionamiento del juego literario. Recordemos, en este mismo sentido, como Wittgenstein señalaba en El cuaderno azúl que la noción de juego está siempre en la base de toda representaciÓn, en tanto que imagen o expresión de un parecido más o menos perfecto con el original. Dice él textualemnte:

> "¿Cómo podemos saber qué es aquello de lo que la sombra es sombra? La sombra sería una especie de retrato; y, por tanto, puedo volver a formular nuestro problema diciendo: ¿Qué es lo que hace de un retrato un retrato del señor N? La respuesta más espontánea sería: "la semejanza entre el retrato y el señor N. [...]. Resulta bastante claro, sin embargo que la semejanza no constituye

nuestra idea de un retrato, pues en la esencia de esta idea está el que tendría sentido hablar de un buen o un mal retrato. En otras palabras, es esencial que la sombra sea capaz de representar las cosas tal como no son de hecho"[24].

Luis Goytisolo estructura Recuento a partir de un tema central: la configuración de un personaje, Raúl Ferrer Gaminde, que va a ir rememorando su propia historia personal. Un dantesco descenso a los infiernos que le permite recuperar las diferentes etapas de su vida. Los recuerdos infantiles, las imágenes familiares, etc, que dan pie a los diferentes capítulos. La memoria, en suma, de un sujeto literario - igual y distinto del autor, unas veces su prolongación y otras su contrario - a la búsqueda de su propia identidad. Lo que sólo podrá alcanzar en la medida en que sea capaz de aceptar su pérdida, de escapar de sí mismo y verse desde otra perspectiva.

El autor nos presente al personaje pensando la realidad. Una voz que a veces se confunde y entremezcla con una pluralidad de voces inmersas en

los difeentes ámbitos de esa realidad que comporta el espacio escénico de la novela.

Desde el punto de vista del lector es evidente que Raúl no puede tener como referente más que al propio personaje de la enunciación, pero en el juego de la representación nuestra lectura se ve abocada a tomar en consideración una serie de aspectos que, en sentido estricto, están fuera de la enunciación; y ellos son los que nos permiten articular esa dialéctica de familiaridad/ extrañamiento que recorre el libro. De esta forma el pacto representativo que la obra, en cuanto entidad global, propone al lector, se desdobla aqui, a su vez, en un pacto representativo anterior que el autor previamente ha establecido consigo mismo.

No se trata, pues, de la descripción retrospectiva de una trayectoria vital desde la propia individualidad del autor, de ese yo autobiográfico que "ofrece su narración sincera al otro"[25], sino de la reflexión lúcida de un sujeto literario a la búsqueda de su propia identidad. Viaje de ida que culminará finalmente con el hallazgo de su propia creatividad literaria. Como él mismo dirá:

"Toda obra de creación modifica a su creador a medida que va siendo realizada. Pues como los dioses se crean a la vez que se destruyen, asi el autor".[26] (VDMHM, p. 266)

Nuestro propósito ahora no es el de cuestionar la identidad del yo desde la perspectiva del autor, del narrador o del personaje, siguiendo el esquema perfectamente fundamentado del crítico francés, sino el de profundizar en esta problemática de la noción de identidad y su formulación en la novela. Para ello, nos interesa comprobar hasta qué punto este proceso señalado por Lejeune es válido desde otro ámbito que también se cuestiona la noción de sujeto, el psicoanálisis.

"el yo del discurso nombra en el enunciado al sujeto de la enunciación. Pero ¿qué es este yo del discurso que la teoría psicoanalítica - la de Freud y Lacan - enseña que no coincide con el sujeto de la enunciación [...] Dicho de otra manera, cuando se habla ¿quién habla? Y antes aún ¿por qué quién habla y no qué habla?"[27].

Con esta pregunta la teoría psicoanalítica está planteando una fractura entre el yo del discurso y el sujeto de la enunciación que afecta de forma directa a los presupuestos sobre los que se asienta el pacto autobiográfico, tal como lo hemos descrito. Según Lacan una vez reconocida la estructura del lenguaje en el inconsciente, hay que preguntarse qué clase de sujeto podemos concebirle:

> "Puede intentarse aquí [...] partir de la definición estrictamente lingüística del Yo [Je] como significante: en la que no es nada, sino el shifter o indicatico que en el sujeto del enunciado designa al sujeto en cuanto que habla actualmente.
>
> Es decir que designa al sujeto de la enunciación, pero que no lo significa. Como resulta evidente por el hecho de que todo significante del sujeto de la enunciación puede faltar en el enunciado, aparte de que los hay que difieren del Yo [Je], y no únicamente los que llamamos insuficientemente los casos de la primera persona del singular, aunque se adjuntase su alojamiento en la invocación plural, incluso en el Sí Mismo de la autogestión"[28].

Con esta afirmación Jacques Lacan no

hace sino preguntarse ¿quién es este yo que dice yo? Desvelando, como dice Jorge E. Jinkis, el lugar donde se produce el engaño:

> "Si decimos que el yo no remite a un concepto ni a un individuo, sino al discurso (en el que se designa precisamente al hablante), estamos haciendo referencia al lugar donde se verifica un doble engaño y que es condición de aparición de la verdad: la situación de diálogo, término inequívoco en Lacan, y tan alejado como sea posible pensarlo de todo lo que en nosotros evoca la tradición liberal y empirista. Cuando preguntamos ¿quién habla?, siempre surge un yo que se precipita en una respuesta que permanece como pregunta y que lo constituye como yo. Siempre responde Otro. Esta condición supone un yo y un otro, o en términos de discurso, un yo y un tú. El yo y el tú mantienen una relación de oposición que no es idéntica ni simétrica, pero sí complementaria y reversible. El discurso supone entonces esta situación de diálogo, polaridad asimétrica, reversible, constitutiva del sujeto"[29].

Mientras el pacto autobiográfico supone, en cierta forma, asignarle al yo un carácter unívoco e irreversible, apoyándose únicamente en la

identificación del yo con un nombre propio que puede ser verificado, y que coincide con el nombre de la portada, con la firma. Para la teoría psicoanalítica el yo supone siempre la presencia del Otro, aquél que lo constituye como diálogo, puesto que todo discurso, en cuanto implica al sujeto, parte del Otro.

Así, si para Lejeune el uso del nombre propio disuelve el carácter dialógico del sujeto. Nombrar, para él, es unficar. Es cambiar un signo vacío, el yo, por su referente no ya en el discurso, sino fuera de él. De forma que es ésta coincidencia de nombres la que posibilita el salto del espacio de la ficción a lo real. Para Luis Goytisolo, por el contrario, el acto de la nominación es sólo un modo de representar al Otro, una manera de representar la relación fantasmal entre el enunciado y la enunciación. Como recuerda Matilde Moret en La Cólera de Aquiles:

> "siempre he pensado que en eso de la elección de un nuevo nombre, de un seudónimo, de un nombe de guerra, etc., actúa una fuerte carga compulsiva que, a nivel inconsciente, hace elegir justo tal o cual nombre en lugar de cualquier otro. Vamos, lo mismo que con la elección de los nombres de los personajes.

Salvo que el autor juegue precisamente con la malicia del lector, claro".[30] (CDA, p. 231)

El nombre propio tiene un carácter de símbolo. Por eso la autobiografía, pese a la afirmación de Lejeune, tampoco se inscribe en el terreno de lo real. La confluencia nombre del narrador- nombre del personaje- nombre del autor no elimina la ficción. Puesto que el nombre es sólo un recurso para producir una ilusión de realidad. Como dice Roland Barthes:

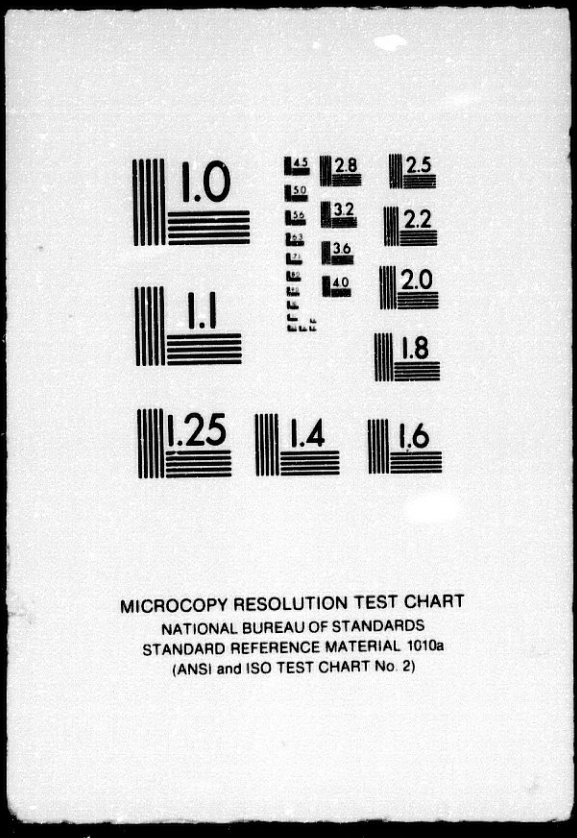
> "Je ne dis pas: "je vais me décrire", mais: "j' écris un texte, et je m'appelle R.B."Je me passe de l'imitation (de la description) et je me confie à la nomination. Ne sais-je pas que, dans le champ du sujet, il n' y a pas de referent? le fait (biographique, textuel) s'abolit dans le signifiant, parce qu'il coïncide inmédiatement avec lui: en m'écrivant, je ne fais que répéter l'operation extrême par laquelle Balzac, dans Sarrasine, a fait "coïncider" la castration et la castrature: je suis moi-même mon prope symbole, je suis l'histoire qui m'arrive: en roue libre dans le langage, je n'ai rien à quoi me comparer; et dans ce mouvement, le pronom de l'imaginaire, "je", se trouve impertinent; le symbolique devient à la lettre

> immédiat: danger essentiel pour la vie du sujet: écrire sur soi peut paraître une idée prétentieuse; mais cést aussi une idée simple: simple comme une idée de suicide"[31].

Escribir sobre sí mismo es hacer de ese sí mismo un objeto, es decir, es establecer una dialéctica entre el yo y el yo como otro. Es por esto que Luis Goytisolo estructura Antagonía como un complejo sistema de espejos que van a ir deslizándose para iluminar diferentes parcelas de esa misma realidad por explorar. De ahí, también, la sensación de inmovilidad que produce, la actitud reflexiva indispensable para realizar:

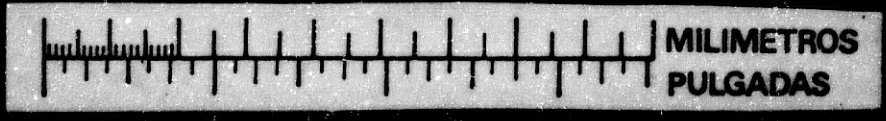
> "ese proceso ascensional que tiene por objeto la visión desde lo alto que nos orece el mundo, previo descenso a lo más profundo de nosotros mismos. El conocimiento, sí".[32] (TDC, p. 306)

Luis Goytisolo se disocia completamente del personaje, pero éste nos reenvía a él constantemente. Y es este desdoblamento entre personaje y autor el que permite crear el espacio ambiguo de la representación. De esta forma el pacto



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

1:24



> immédiat: danger essentiel pour la vie du sujet: écrire sur soi peut paraître une idée prétentieuse; mais cést aussi une idée simple: simple comme une idée de suicide"[31].

Escribir sobre sí mismo es hacer de ese sí mismo un objeto, es decir, es establecer una dialéctica entre el yo y el yo como otro. Es por esto que Luis Goytisolo estructura Antagonía como un complejo sistema de espejos que van a ir deslizándose para iluminar diferentes parcelas de esa misma realidad por explorar. De ahí, también, la sensación de inmovilidad que produce, la actitud reflexiva indispensable para realizar:

> "ese proceso ascensional que tiene por objeto la visión desde lo alto que nos orece el mundo, previo descenso a lo más profundo de nosotros mismos. El conocimiento, sí".[32] (TDC, p. 306)

Luis Goytisolo se disocia completamente del personaje, pero éste nos reenvía a él constantemente. Y es este desdoblamento entre personaje y autor el que permite crear el espacio ambiguo de la representación. De esta forma el pacto

referencial que Lejeuene sitúa en la base del relato autobiográfico es sustituido aqui por un pacto representativo, pacto que permite al lector establecer un juego de semejanzas entre lo que lo enunciado propone y el propio autor. Un juego que no es otra cosa que una de las diversas escenificaciones del yo en el marco de esa puesta en escena que supone la novela.

El escritor no quiere contarse sino conocerse. Su empresa narrativa no es sino un intento de elucidación, una forma de profundizar, una manera, en suma, de exorcismo. Goytisolo rompe así con la idea del texto como simple verdad de una historia personal para intentar dar una visión de lo que el hombre es, el concepto de hombre dentro de su literatura. Lo que tiene mucho que ver con esta elaboración de la experiencia de que hablábamos. Para ello coagula el tiempo en el recuerdo. La memoria trabaja ahora contra la realidad y a favor de la ficción. La distancia de la ficción sustituye a la distancia de la memoria en la escritura sobre sí mismo.

En Recuento se hace explícito el deseo de su autor de no limitarse a hacer una novela-crónica:

> "lo que quiero decir es que no se puede hacer una novela sobre nosotros [...] un roman à clé, limitándose a dar testimonio de una parte de nuestros actos, sin ahondar, sin darles al menos una significación - la que sea - que la haga literariamente válida. [...]. La simple transcripción objetiva de nuestro comportamiento, de nuestras borracheras, de nuestros cuernos, por muy bien hecha que esté, no creo que pueda interesar a nadie que no nos conozca"[33].

La novela no es la expresión de un sujeto que se asoma a la realidad para explorarla. Por la misma razón, tampoco es el sujeto quien construye el lenguaje, sino antes al contrario, es el lenguaje quien lo construye como sujeto: "el sujeto no es más que un efecto del lenguaje"[34] . El objetivo de la literatura se fundamenta, en esa búsqueda del yo, a través del ordenamiento y del análisis de la experiencia. En definitiva, de lo que se trata ahora es de escribir sobre el Yo, de hacer una lectura, una determinada representación. De ahí que sea un cuadro

de Velázquez, Las Meninas, el núcleo metafórico en el que se asienta no sólo la estructura de la tetralogía, sino además la inspiración temática de cada una de las novelas que la componen, porque será él el primero en abrir este espacio de la representación.

Como sabemos, en este cuadro Velázquez representa al pintor en el acto mismo de pintar un lienzo que no podemos ver por quedar de espaldas al espectador: el cuadro dentro del cuadro, el espejo y sus reflejos, pero un espejo que ya no puede autorretratar al pintor sin materializar al mismo tiempo la estructura invisible implícita en todo el proceso de la creación. Michel Foucault utilizará también este cuadro para ilustrar los límites de la representación , los límites mismos del pensamiento clásico, donde "el saber pende por entero de la función representativa del lenguaje, sin poder incluir el proceso de representación misma, la operación sintetizadora como tal del sujeto portador de la representación"[95].

La clave del lienzo se encuentra en que el centro real de la escena, en torno al cual se organiza la composición, está de hecho fuera del cuadro. En efecto, el espectador no puede evitar mirar en varias

direcciones simultáneas: no puede dejar de mirar en la misma dirección en que lo hace la real pareja retratada (aunque ausente), en la que mira el pintor representado en el cuadro, y finalmente, tampoco puede evitar mirar en la misma dirección en que lo hizo el propio Velázquez, esto es, el pintor que pintó el cuadro. Pues bien, en ese lienzo en el que Foucault encuentra la puesta en cuestión de las limitaciones del ámbito de representación del pensamiento clásico, Raúl/Luis Gotisolo encontrará plasmado, al final de Recuento, la clave misma que vertebra su proyecto consciente de narrador:

> "¿Cómo explicar el proceso?...Sus notas de la cárcel, aquellas notas tomadas en hojas de papel higiénico, que al salir, con la precipitación de los acontecimientos y el vértigo del tiempo, llegaron casi a parecerle como esas notas que uno toma cuando despierta a media noche, porque las considera de una importancia extraordinaria, pero que por la mañana, si es que tienen algún sentido, nunca suele serlo en relación al contexto previsto. Era como si para que recuperasen su significación fuese necesario que de cuantos elementos personales hubieran servido de base al material literario allí reunido, que de cuantos puntos de referencia respecto a la realidad pudiera haber utilizado, no tuviese

que quedar absolutamente nada, reducido todo sólo a eso: a palabras; como si todo aquello que había destruido en sus notas tuviera que destruirse también en la realidad para que esas notas cobraran autonomía, entidad propia". (R, p. 631)

Como en Las Meninas, lo que aqui se problematiza es la propia función representativa del lenguaje: el sujeto portador de las representaciones tiene que convertirse en objeto a sí mismo para desde ahí poder hacer su lectura. La relación del sujeto representado consigo mismo pasa a primer plano. El mismo hueco que deja entrever Velázquez en su cuadro: el momento en que el sujeto se autoconstruye como objeto de reflexión:

"sólo entonces, aquella caótica recopilación de reflexiones, núcleos argumentales, descripciones evocaciones, diálogos, etcétera, pudiera recuperar su cohesión y sentido y, sobre todo, como de golpe se le revelara la idea central: *un libro como una de esas pinturas, Las Meninas, por ejemplo, donde la clave de la composición se encuentra, de hecho, fuera del cuadro*".
(R, p. 631)

Por este camino reencuentra el narrador su proyecto narrativo. Un proyecto que imbrica al lector, puesto que será éste quien, al adentrarse en sus páginas como en la pintura de Velázquez, de coherencia a la obra:

> "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 pequeño 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".
>
> (TDC, pp. 307-308)

Sujeto y objeto se funden en el flujo de las palabras. Pero el discurso no es neutro, sino

que está ocupado por las ideologías de las que tendrá que ir desprendiéndose el novelista para empezar a encontrar su propia voz. De ahí que Recuento evolucione, como ha señalado A. Sargatal[305], desde la presencia de unas voces que se apoderan de la identidad del protagonista y que no hacen sino retardar la asunción de su propia identidad. Voces que no son más que los distintos discursos ideológicos que atenazan su personalidad - discursos cerrados, vacíos de significación: el comunismo militante de Escala, el falangismo nostálgico de tía Montserrat...- que se irán difuminando a medida que Raúl sea capaz de objetivar que tanto su crisis "neurótica" como su propia incapacidad creadora venían propiciadas por:

> "la inseguridad de dejar de contemplar el mundo a partir de una determinada ideología en la que toda pregunta tenía su respuesta, en la que todo quedaba explicitado".
>
> (R, p. 618)

Para iniciar su proyecto narrativo. Proyecto que pasa necesariamente por adentrarse en los territorios de la imaginación y la memoria:

> "Los caminos de la memoria. Algo así como la visita a una de esas catedrales edificadas

> sobre otra anterior, construida a su vez con residuos de templos paganos, piedras pertenecientes a esa otra ciudad excavada bajo la ciudad actual, ruinas subterráneas que uno puede recorrer contemplando lo que fueron calles y plazas y necrópolis y murallas protectoras, cimentadas casi siempre con restos de ciudades precedentes.
>
> Un recorrido, no obstante, que suele encontrarse no ya en la base del conocimiento de uno mismo, sino, además, en la plena realización de todo impulso creador". (R, p. 621)

Al tomar sus notas sobre aquellas hojas de papel higiénico, desde la reflexión y la memoria, Raúl "se enfrentaba no tanto a su pasado como a su futuro". Y lo que allí escribía no era como lo que escribía antes, cuando en lugar de imponerse a las palabras, las palabras se le imponían a modo de material objetivo, de acuerdo, sin duda, con el papel represivo del lenguaje sobre la personalidad. Por el contrario ahora tenía:

> "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)

Recuento concluye cuando la lucha antagónica entre el autor y su circusntancia ha llegado a la destrucción total, presupuesto necesario de toda futura transformación[97]. En la última parte el autor se asoma al relato de modo explícito, descubriendo con ello el juego de la ficción literaria, entrañado en cuanto creador en la crónica de su creación. Las ruinas que quedan constituyen el material de trabajo necesario para la actividad transformadora. Edificación que será llevada a cabo desde un doble espacio: desde el sujeto y desde la escritura. Por ello, si Recuento, al igual que Las Meninas, tiene su clave fuera del libro, Los verdes de mayo hasta el mar, como Las Hilanderas, consta de tres planos simultáneos, de los cuales será el del taller donde propiamente se encuentra el centro.

Laa cuestión literaria no consiste en decir la verdad, sino en aparecer como verdadero. La novela no remite a una representación de verdad exterior alguna, sino que pretende llamar la atención sobre el momento mismo de la creación artística, sobre esa entidad ideológica que debe ser interpretada en sí misma, de manera

autónoma. La novela se autodescubre así como simulación, como puro artificio. Para ello, Luis Goytisolo ha tenido que poner en funcionamiento una compleja maquinaria teórica que le facilite la labor: el texto no será el reflejo de una compleja realidad anímica, sino una representacion de esa compleja realidad.

Por estos caminos se separa el Yo, que ahora emerge de él, de la novela realista anterior, haciendo de la escritura sobre el YO algo que tiene mucho que ver con una operación de lectura, el resultado de una conciencia que se interroga, tomando la distancia que deje claro el artificio de la lectura. De manera que lo que la obra plantea al lector

> "complementario del escritor y víctima, en su asimilación de la obra de parecidos errores - o conveniencias- de apreciación."
> (VDMHM, p. 237)

no es más que la mutua determinación entre la obra y el hombre.

Veamos ahora cómo en el tratamiento que hace Luis Goytisolo del espacio confluye constantemente la experiencia biográfica y la experiencia de interpretación.

El espacio de la representación en Recuento:

Dentro del edificio literario de Antagonía será Recuento el texto directamente dedicado a la descripción de la historia personal del sujeto literario. Un sujeto literario que surge del pasado y que , a través de sus nueve capítulos, va a ir haciendo un recorrido por las diferentes etapas vitales - infancia, juventud, madurez - que irán configurando la identidad de Raúl. Uno de los aspectos que más llaman la atención del lector es el tratamiento que en la novela se hace de los diferentes escenarios en que se desenvuelve el protagonista. Y llama la atención porque en ese tratamiento que el autor hace del espacio confluye al mismo tiempo y de forma constante la experiencia biográfica y la experiencia de interpretación de esa realidad[38]. De lo cual no debemos deducir que es la experiencia objetiva del personaje la que condiciona todo lo que en la novela se dice, sino que la escritura se utiliza ahora como método de interpretación de esa experiencia, transformándose en una operación de lectura. Un poco la idea de Th W. Adorno cuando afirmaba que el artista es el más atento observador de ese fluir temporal en el que únicamente encuentra la memoria su verdadero sentido. El autor pone en funcionamiento un mecanismo

que le poermitirá recuperar el recuerdo de esa compleja sucesión de episodios que conforman su esencia misma y configuran su voluntad de ser escritor. Este procedimiento del que se sirve el autor para llevar a cabo su recuento tiene ya poco que ver con la técnica del monólogo interior empleado por Joyce:

> "Esto se realiza siempre en el plano del pensamiento, ya sea de un personaje o en el del propio autor que se identifica con el personaje; por otra parte, el monólogo tiene los límites que el autor ha imaginado previamente para el personaje. En el discurso de Luis Goytisolo se rompe esa convención. No hay un solo personaje. No hay un autor, hay dos: él, Luis Goytisolo, y Raúl, el protagonista, sin que quepa muchas veces distinguirlos con claridad. El discurso, en este caso, no es un monólogo interior, reproducción simbólica del pensamiento a posteriori, sino pensamiento en acción, proceso que arrastra contradicciones y errores, inseguridad en las localizaciones y en los nombres. [...] En algún momento alude el autor a la escritura automática y podría ser que su escritura fuera realmente la escritura que los surrealistas de los años treinta no llegaron a encontrar"[39].

La novela se inicia con la descripción de las vacaciones de Raúl en la casa de campo que su familia posee en Vallfosca[40]. La casa, evocada reiteradamente durante los primeros capítulos, reaparecerá también posteriormente a lo largo del relato. Sin embargo, su significación no será la misma en todo momento, sino que estará estrechamente relacionada con la etapa vital que el protagonista atraviese en ese momento. Característica ésta que constituye el eje narrativo central de Recuento. Gimferrer apuntaba a este propósito lo siguiente:

> "La vuelta al pasado: todo empieza de nuevo, hay que volver a recapitular desde los días de Vallsfosca, hay que redescubrir la identidad de cada ser y de cada instante, rescatarlo una vez más, indagar en su esencia mediante la escritura"[41].

Vallfosca, en tanto que evocaación de la infancia de Raúl, posee ese carácter nebuloso y lejano de lo que está distanciado en el tiempo y está siendo rememorado. Imágenes de archivo mental que justifican que los hechos que se nos narran se

relacionen más por un mecanismo de libre asociación de ideas y recuerdos, que por una causalidad estrictamente lineal y lógica. Tiempos y espacios aparecen de tal forma unficados en el espacio de la memoria, que hacen de la novela un texto abierto a la pura posibilidad del recuerdo. El discurso literario adopta una funcionalidad que revela el vivir y el pensar por lo que son y por el modo como son experimentados en cada instante concreto. De ahí que Recuento pueda resultar borroso, impreciso en un primer momento, algo que no es captado por entero hasta ser reconstruido en la lectura[42].

Lo primero que llama la atención en este tratamiento que aquí se hace del material narrativo es el hecho de que, aunque el período de Vallfosca se corresponde con el ambiente sórdido y traumático de los años de postguerra, sin embargo, la atmosfera descrita poco o nada tiene que ver con la imagen de un niño frustrado y oprimido por la injusticia de un sistema opaco de dominación. La experiencia personal es cuidadosamente separada así de la significación del período como hecho histórico. El recuerdo de la guerra registrado durante los años felices de la infancia, lejos de guardar escenas

dolorosas, rememoran sólo aquellos momentos revestidos de un carácter heroico y aventurero:

> "Felipe también desfilaba. Y Padritus. Francamente bien, dijo papá. Hacían instrución en el campo de futbol con fusilies de madera".

> "El escondite estaba debajo de la escalera del huerto; había allí dos bayonetas, un fusil sin cerrojo[...] y sobre todo, balas, balas de pistola, de fusil, de ametralladora" (R, p. 12)

Los hechos, vividos en la conciencia infantil del protagonista, poseen una significación restringida exclusivamente a su mundo personal, alejados de su auténtico sentido histórico.

> "Los chicos del pueblo encontraron un soldado muerto, flotando en un remanso del río (...). Hundido apenas en las orillas quietas, el agua como un aire más limpio sobre el fondo como de mermelada; los cangrejos" (R., p. 16)

La casa de Vallfosca, relacionada con la memoria infantil y juvenil del protagonista, adquiere una dimensión que representa el microcosmos fértil y cerrado de aquellos primeros años en el seno familiar. Ambiente no exento de bucolismo donde "la tierra estaba fresca y se oía correr el agua entre los árboles" (R, p. 47). Protegido de toda contaminación exterior, porque "el arbolado era espeso y oscuro(...)las ramas cerrándose, apretándose contra la casa apenas visible, envolviéndola como un nido enmarañado" (R, p. 44). Sin embargo, cuando reaparece de nuevo en el capítulo séptimo, el punto de vista desde el que se describe la ha despojado ya de todas las cualidades atribuidas durante la infancia. De repente, Vallfosca pierde su naturaleza real y simbólica para pasar de ser un escenario concreto, a ser una metáfora que funciona en el interior de un discurso ideológico: el de la burguesía monopolista que ha desplazado definitivamente a la vieja oligarquía terrateniente. Ideología representada en la persona de Jacinto Bonet, quien al ofrecerle al tío Gregorius comprarle su parte de la finca otorga a ésta un valor de mercancía inscrita dentro de las leyes del mercado. Así, mientras tía Montserrat se opone a la venta, porque aquella representa el símbolo de los antepasados:

"No es por el interés material, es por lo que representa para la familia. Aquello está vinculado a nuesto apellido, viene a ser nuestra casa pairal, no es una propiedad cualquiera" (R p. 261).

Para Raúl, distanciado y crítico con la clase social a la que pertenece, debido al compromiso político adquirido por él con la izquierda, este símbolo carece ya de valor real. Por eso, al regresar a la casa:

"El portal iluminado, el fresco de las eras, el camino de la torre, una cuesta suave y curva adentrándose en la cerrazón rameada [...]. Y luego, en el interior, el salón, los retratos de los abuelos y el del bisabuelo, óleo sacado a todas luces de una fotografía y, muy posiblemente, con posterioridad a su muerte, en reverente recuerdo. y las fotos enmarcadas a lo largo del pasillo [...] en este pasillo lejanamente iluminado, penumbra, sombras de alto ejemplo, memorias funerales"
(R p. 266)

Al fin y al cabo, nos dice él mismo, "la historia de la familia, como la de las naciones,

tiene sus períodos de auge y sus períodos de decadencia". Decadencia que, en el caso de los Ferrer-Gaminde, vino motivada por diversas razones: "La guerra, y luego esta inflación y la baja constante de valores que nos han ido arruinando mientras cuatro enchufados se hinchaban con el estraperlo, como ahora con la estabilización" (R p. 269)

El espacio físico de la infancia pasa, de ser un concepto circunscrito al mundo personal, a hacerse extensivo a la situación social de la España de la Dictadura:

> "Porque como en las naciones, así en las casas pairales; como en las naciones sujetas a las inevitables fases de esplendor, decadencia y renacimiento, como en esa nación que tras un período de disolución y absentismo, de dimisión de toda resposabilidad hacia la cosa pública, de entrega generalizada a la corrupción de los negocios privados, se hace patente la necesidad de que alguien ponga fin a la disolución y al relajo y, con mano firme, tome las riendas del poder y lo ejerza de un modo absoluto y totalitario, como en esa nación, en las casas pairales, tras toda época de atomización indivisa y de necrosamiento de los lazos familiares,

también acaba por imponerse la conveniencia de que la propiedad revierta finalmente a un solo propietario responsable". (R p. 374)

Esta utilización del espacio en Recuento va a ser una constante a lo largo de toda la novela. Las descripciones que se hacen de los diferentes escenarios físicos tienen como fin último el de crear asociaciones conceptuales, es decir, espacios que una vez transformados en conceptos se integran en el interior de un determinado discurso ideológico. En este sentido, señala Alicia Fajardo:

"En Recuento se crea un mundo físico para hablar de él y para que él hable, no para que sea simple escenario, así como el lenguaje tampoco es simple signo referencial del plano físico. El espacio, más que dimensión donde se desarrolla la acción, es la base de un edificio ideológico que se destruye para que de él emerja una construcción literaria"[43].

Lo apuntado hasta aquí se hace más evidente en el capítulo V, donde se nos narra la estancia del protagonista, durante el período militar, en el cuartel de Figueras. La conciencia desde la que

el sujeto literario percibe la realidad en esta etapa de su vida es mucho más lúcida y crítica respecto a su entorno. Es esta la causa por la que a partir de este momento se produce un giro radical en la utilización del lenguaje en el texto. Discurso narrativo que desde aqui se configura como el característico de todo el relato.

Las descripciones espaciales que en este capítulo se hacen no pretenden ser sino un vivo reflejo del espíritu castrense que anima a la Dictadura del general Franco. La estructura férreamente jerarquizada de la vida militar se proyecta, a su vez, en la rígidez del espacio arqitectónico del cuartel y su diseño estrictamente geométrico:

> "Fantástica avenida aquélla, lindante con la fuente y las letrinas, fantástica avenida que, montando suavemente hacia la Plaza de Armas, dividía en dos el campamento, escampada, dibujada sobre el terreno como sobre un plano a escala uno uno(...). Una ciudad trazada a cordel y escuadra en la suave planicie de raquítico arbolado, cuadrícula de compañías, avenidas contrapuestas a calles transversales que conducían a las áreas de servicio, Comedores,

> Botiquín, Economato, Enfermería, Correos, etcétera, mientras que las tres avenidas, la principal en el centro, el Paseo de Gracia, como le llamaban, desembocaban en la extensa Plaza de Armas, sede de los centros oficiales y edificios públicos, Mayoría, la iglesia, el Imperio, etcétera, y, como para darle una nota alegre, en un extremo, la cantina".
>
> (R p. 114)

Pero no es sólo la arquitectura militar, también el paisaje que lo envuelve participa del mismo criterio. Así, como si de un manto se tratara, la ciudad castrense se nos presenta:

> "cubierta de nubes estratificadas, acumuladas en forma de una ciudad encumbrada como un monte, una ciudad almenada, con murallas, con torres y cúpulas y banderas celestes".
>
> (R p. 116)

No es, como podemos observar, la descripción de un espacio concreto lo que aquí se persigue. Más bien, la elaboración de un espacio metafórico que desacralice, desde la ironía, la ideología feudalizante del régimen franquista. La descripción espacial se torna entonces metáfora crítica que parodia el discurso ideológico. Un

procedimiento que Gimferrer definió con el calificativo de "parodia impasible". Técnica basada no en la deformación de los datos, sino en su transcripción fidelísima y escueta, pero descontextualizada, de modo que al aislarla de su contexto habitual y confrontarla con otros, se nos presenta como discurso irracional, bajo su apariencia de máxima objetividad. Un ejemplo aún más claro del procedimento lo encontraremos en el discurso con que en el capítulo se conmemora el 25 de julio, "día de Santiago, jinete de blanco caballo, salvador de la cristiana patria Hispana(...) rayo de la guerra que tantas veces ha intervenido providencialmente, salvando a España de la enemiga internacional".

El contexto urbano cobra especial relieve en el texto durante el período unversitario de Raúl. La relación del personaje con Barcelona nada tiene que ver con la mantenida durante sus años de aprendizaje, cuando en compañía de sus amigos experimentaba "un conocimiento de la realidad inmediato, tangible, epidérmico"(R p. 65) Ahora el espacio urbano aparece como un espacio contradictorio. Su mirada de la Sagrada Familia o del Ensanche se hace desde una perspectiva distanciada y crítica, reflejo de su visión dialéctica de la realidad.

Ambos espacios urbanos se nos presentan como evidentes signos derrotados de las esperanzas de la burguesía nacionalista catalana. De manera que el proyecto inacabado de la Sagrada Familia o la deformación del Ensanche representan desde la mirada de Raúl la medida justa de la propia mentalidad que los concibió.

La descripción del templo se hace ahora desde la fachada: "La Fachada del Nacimiento, de levante, del amanecer, destinada a expresar los gozosos misterios que rodean el advenimiento del Redentor, los inicios de su vida"(R p. 148). En un movimiento vertical que se inicia en la base del templo "ligado a tierra por una serpiente enroscada, árbol de paraiso perdido, causa remota de todo aquello", para ascender desde ahí al tímpano, subir a las ménsulas, hasta la arquivolta del pórtico, "que, cerrándose grandiosa allá en lo alto, invita vanamente a franquear el vano" (R p. 148). Un edificio que, como la ideología que lo propone, invita a elevar la mirada, y un discurso narrativo quesigue la misma dinámica para parodiar dicha concepción. La objetividad de la descripción del espacio arquitectónico se impregna de una ironía que la contamina.

En la presentación del templo se emplean dos términos claves que luego se extenderán sobre otros campos: la fachada y el vacío. Metáforas de esa ideología de la apariencia que guió tanto los proyectos del templo y del Ensanche, como después la propia organización del régimen de Franco. La perspectiva del narrador abarca no sólo el presente de la Dictadura, sino que incorpora a éste otros elementos provenientes de la tradición; su intención no es otra que la de elaborar un relato que desvalorice desde su propia escritura un mito nacional en torno al cual se ha construido el concepto de cultura española: la figura de San Luis, la religión, la tradición literaria. Por ello, en las descripciones del templo, el monumento va cediendo su lugar al lenguaje y se torna pretexto para que este último fluya distanciándose cada vez más de aquél. El lenguaje empieza a absorber y a demoler la tradición, Manrique y Fray Luis de León o San Juan de la Cruz se colocan al lado de Carroll:

> "(...)en aquella noche oscura de Belén, destino mesiánico, gaudiano gozo, placer que tan presto se va y una vez ido da dolor(...)la arcangélica escena de la Anunciación(...)delicia, país de las

maravillas(...)portalada del inexistente claustro que(...) debiera envolver el templo, alejarlo del mundanal ruido".

(R p. 149)

El tono burlesco que emerge al relacionar dentro de un mismo plano datos descontextualizados se logra asimismo gracias a asociaciones que se establecen entre elementos distantes en el interior del discurso descriptivo. Tal es el caso de un símil que hace referencia a una de las fachadas de la Sagrada Familia y que parece arbitrario dentro del contexto en que se ubica - "portalada del inexistente claustro (que a modo de amniótico aislamiento...)" - pero que amplía su sentido cuando posteriormente se alude al templo como:

"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 permanencia, 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 Santísima Trinidad o unicidad de los tres(...), 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(...)consolidará definitivamente la empresa paterna, convirtiéndola en un verdadero imperio". (R p. 149)

Se establece así una red de relaciones en el interior del texto que permite al autor reinvertir los términos empleados en la descripción del templo para describir la revolución social que acabará por alzarse sobre la estructura hueca de la iglesia inacabada:

> "La fachada de la Revolución, de la construcción del socialismo propiamente dicha(...)". (R p. 181)

Los juegos con estos desplazamientos del discurso llegan a su punto álgido cuando los términos de que se ha servido el autor para describir el templo se aplican a la propia construcción del

discurso narrativo, haciendo que éste gire sobre sí para autodesignarse proporcionándonos, al mismo tiempo, sus claves de lectura:

> "Obra insólita que, estructurada a partir de elementos fragmentarios, indistintos, llega a conformarlos en un todo cambiante, 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".
>
> (R p. 182)

Durante este mismo capítulo VI se hace una descripción de la ciudad, que luego se ampliará en capítulos posteriores. Barcelona, desde la perspectiva del personaje, se nos presenta como un conglomerado urbanístico y humano fuertemente estratificado. El procedimiento es análogo al ya empleado para describir el cuartel. Pero ahora no son imperativos disciplinarios los que imponen la subordinación, sino el poder económico quien imponga sus propios criterios a la ciudad:

"Ensanche ya estrecho, enrejado cercado a su vez por una nueva muralla de poblaciones en otro tiempo periféricas, antiguos burgos anexionados por la inercia expansiva, núcleos difíciles de asimilar, caracterizados aún por su viejo aire de pueblo, barriadas populares como Gracia y Las Cortes, con su inmenso estadio(...), barrios residenciales como San Gervasio y Bonanova, de airosas y matizadas villas, armonías de antaño, Sarriá, Tres Torres, Pedralbes, jardines soleados, viales tranquilos desarrollados en suave faldeo hasta el pie del contorno montañoso, de nuevo con vista al mar, por encima de la ciudad, y los suburbios obreros de mediodía y poniente, Casa Antúnez, confundido casi con el cementerio de Montjuich(...), y a levante y norte, los arrabales industriales (...), y en la otra ribera del Besós(...) fábricas de productos químicos, siderúrgicos, textiles, calles y calles enhollinadas, chimeneas humeantes, llamear de hornos, muros color cemento, naves grises, herrumbres, bloques de viviendas cuadriculados como bloques de nichos, entre descampados y vertederos y un excreciente conglomerado de elementales edificaciones de ladrillo, caótico desarrollo de aceras embarradas, calzadas estropeadas por la erosión y el descuido, de empedrado ondulante, con charcos, lugares sin tránsito de automóviles, apropiados para recorrer a toda máquina(...), un oscuro desfilar de

masas y masas". (R p. 155)

La realidad se concibe como el resultado de la evolución histórica y la escisión entre las clases, situando, al mismo tiempo, la historia en la categoría de lo fosilizado. El espacio se nos ofrece como una pieza arqueológica donde es posible leer, juzgar e ironizar sobre un pasado que es demiurgo del presente. En este sentido, el casco antiguo de la ciudad se nos describe como un palimpsesto de estilos arquitectónicos que dan cuenta de una evolución histórica que sitúa al barrio Chino al lado del gótico, y donde los rincones románicos alternan con fachadas barrocas y neoclásicas. De igual forma, en la descripción qe luego se nos hará del cementerio barcelonés, el espacio ha sido determinado por la jerarquización social y la superposición de estilos arquitectónicos que emergen y desaparecen en el devenir de la historia:

> "El núcleo inicial(...) destacaba ostentoso con sus solemnes mausoleos, vanidades humanas, privilegiada zona de panteones apiñados entre las frondosidades, cúpulas, torres, obeliscos(...), construcciones neorrománicas, neogóticas, neoplaterescas,

> neomudéjares, neofaraónicas(...) Más arriba(...) los primeros nichos de bloques monótonamente repetidos". (R pp. 171-2)

En la novela la lectura del espacio desde el punto de vista de Raúl revela, antes que otra cosa, su propia actitud ante el contexto y, por tanto, su ideología, elaborando sin tregua un edificio intelectual que vacila según los cambios de estructuras mentales del protagonista. Es evidente que Recuento es la autoevaluación de una vida, autoevaluación que tiene como consecuencia la devaluación de cada estadio vivido cuando se lo mira desde la perspectiva de un estadio posterior.

El palimpsesto arquitectónico e histórico de la ciudad es equivalente al de la memoria que reconstruye Recuento: intento de invalidar una etapa por otra, como esos monumentos que se suceden uno tras otro, pero que son considerados cada uno en su momento la imagen exacta del período que lo construyó. El yo discursivo, la ciudad y la historia son dimensiones que no pueden disociarse en la novela, son cuerpos heterogéneos en sí mismos que se asocian para configurar un cosmos.

Esta intercomunicación entre las dimensiones que convergen en un espacio físico similar

al de la memoria, donde se registra el paso del tiempo y las transformaciones que ocasiona, mantiene una relación directa con la actitud que el propio Luis Goytisolo asume respecto a su relato en cuanto autor. Desde el punto de vista de Raúl, Barcelona es una ciudad que carece de un escritor que la traslade a la literatura; Barcelona no tiene "su Marcel Proust" (R p. 361) que la novele:

> "calles y plazas que a diferencia de las calles y plazas del Londres de Dickens o del París de Balzac y, apurando mucho, hasta del Madrid de Galdos, no habrían encontrado y tal vez no encontrarían jamás un fiel cronista de sus grandezas y miserias". (R p. 437)

Pero luego de estos planteamientos el narrador invierte los términos de su afirmación para elaborar su propia descripción, distanciada ya del estilo modernista o realista de los autores citados. A la manera como nos tiene acostumbrados, el autor aborda las escenas del Monte de Piedad y de ellas dice que si bien hubieran podido narrarse desde la perspectiva de Balzac, "sólo nos sería posible definir(las) de un modo riguroso recurriendo a las

sutilezas de la terminología jurídica" (R p. 437), discurso que, naturalmente, incorpora y parodia.

Es de esa forma como Recuento crea un espacio propio mediante la recuperación del pasado. Un espacio en el que, como en la historia de cualquier país o de cualquier persona, se van incrustando culturas, ideologías, etc., configurando en el texto por este procedimiento la creación del narrador mismo: esa voz narrativa de la enunciación, una voz que asume su propio lenguaje a través de los diversos caminos que le son impuestos por la morfología de la ciudad vista desde diversos ámbitos ideológicos, y que, a su vez, se superpone como un último monumento visible en el palimpsesto de la tradición literaria. Luis Goytisolo nos recuerda en Los Verdes de mayo hasta el mar:

> "de modo parecido, por ejemplo, a como en el curso del siglo veinte entra en declive no ya, como en el siglo anterior, la figura humana, sino incluso el paisaje en cuanto sujeto del cuadro, declive ciertamente ligado a la paralela desaparición del paisaje natural, a su sustitución por un paisaje urbanizado, mejor aún prefabricado, donde, si algún atractivo encontramos, es justamente en el terreno de la plástica, en una lograda

> transposición plástica del objeto más que en el objeto en sí, esto es, en la suplantación del mundo que el hombre ha ido construyendo a su alrededor por una nueva realidad inventada". (VDMHM p. 161)

Por ello, el lenguaje se bifurca contínuamente en discursos arquitectónicos, jurídicos, ideológicos, etc. para centrarse al final en la búsqueda de un discurso literario que le sirva antes que nada para explicarse a sí mismo, <<escribir como pensar perfeccionando>> o <<escribir para explicarse la necesidad de hacerlo>> son frases de Luis Goytisolo[44]. La escritura es su medio para conocer y exorcizar la realidad.

Todo se articula alrededor de este eje central, como un escenario donde el amor, la sexualidad, la política, todo tiene su rol, todo cumple su función. Pero todo está ahí para tratar de comprender aquello que la escritura es, lo que equivale a decir <<aquello que el escritor es>>. Alfred Sargatal señalaba en este sentido:

> "Si tuvieramos que hallar un paralelo al oficio del novelista contemporáneo - al menos

tal como lo entiende Luis Goytisolo - ninguno mejor que la figura del arquitecto. Del aquitecto-urbanista, porque él es quien traza los planos de la ciudad ideal/proyecto cuya realización sólo podrá ser llevada a cabo con el concurso de un tercer operario: el lector. Pero la Obra resultante no será ni el arquitecto/autor ni la ciudad proyecto que es la novela, sino algo que está a la vez dentro y fuera de la novela: la relación que se establece entre esos tres elementos funcionando simultáneamente"[45].

La saturación, la densificación de un espacio que sólo puede adquirir su entidad en cuanto tal a condición de que elementos de solidez que definen las perspectivas aéreas, menor o mayor definición en la escala de gradaciones para sonidos y colores, va precisándose, materializándose, para al fin, la materia vuelta al grado extremo de la opacidad, desvanecerse en el aire por ese contínuo movimiento pendular que se advierte, de la novela a la metanovela, de la escritura a la reflexión sobre la escritura. También en la imagen de otro cuadro de Velázquez citado por el autor, Las Hilanderas:

"una obra que consta de tres planos: el

escritor, el autor y la obra".

(VDMHM, p. 167),

Y así como el escritor no es otra cosa que la expresión de esa determinación que supone la escritura, también sus personajes serán el resultado de igual determinación. Raúl asume la negación de sí mismo por la afirmación de aquello que lo determina.

Como ya he apuntado en los dos capítulos precedentes, el autor recurre al procedimiento de establecer una serie de referencias y remitencias intra o intertextuales cuyo objetivo final no será otro que la equialencia clásica entre la vida, la biografía, de un autor y las dimensiones, los límites concretos de su escritura, de su obra, cualesquiera que sean, en número o en diferencias cualitativas, los <<*yo poético*>> a los que se desplaze, o en los que se proyecte el autor. En este caso, Luis Goytisolo sabe hacer uso de las posibilidades de juego que le ofrece ese tipo de relación transtextual que Genette denomina como <<paratextual>>, relación "que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho

mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende"[46]. Y es desde esta perspectiva como puede cobrar sentido ese aludir del propio Luis Goytisolo en sus entrevistas, poética explícita, a las posibles lecturas autobiográficas que se extraerían de una obra narrativa que, en principio, no parecçia estar sujeta en su enunciación al estatuto del género autobiográfico:

> "Cuando me han preguntado si pienso escribir mis memorias, he dicho que un lector inteligente simplemente con lo que pueda saber de mí - se han publicado cosas sobre mi vida en muchos sitios - y una buena lectura de mi obra puede tener un retrato mucho más exacto del que yo pueda hacerle al contarle mis memorias"[47].

Esta imagen de sí mismo que el escritor nos da no pasa forzosamente por la exactitud de vivencias, por la correspondencia exacta entre el <<yo empírico>> y el <<yo poético>>, sino que se establece sobre la base de una dialéctica de la distancia que es, en definitiva, la que posiblita el juego literario. Así el autor en Teoría del conocimiento:

> "Una cosa es conocer la personalidad de alguien en sus diversas facetas, y otra organizar esos datos parciales en un todo coherente; y hasta me atrevería a decir que, cuanto más coherente sea la imagen resultante, más motivos hay para poner en duda el que además respondan a realidad alguna. De ahí que sea en el ámbito de la autobiografía - el caso límite, el punto en el que los papeles superpuestos de autor y protagonista coinciden de un modo absoluto - donde esa labor de vaciado, ese sistema de definir la figura indirectamente, a partir de su contorno, se manifiesta de forma más patente. Incluso cuando todo ese despliegue reflexivo tan sólo responde, conscientemente o no, a la voluntad de trucar, alterar y soslayar la realidad con el máximo de perfección técnica posible, de inventar la más verosímil de las ficciones".
>
> (TDC p. 196)

El personaje literario que se nos presenta deja traslucir analogías evidentes con la propia biografía del autor independientemente de la exactitud de lo narrado. Ello se debe a los diversos modos en que el yo se presenta y escoge para tomar la distancia necesaria que le permita la operación de espionaje interior a la que se nos invita. Posiblemente, también las entrevistas a que hace alusión el autor nos permitan consolidar nuestras suposiciones, reducir, en suma, el espacio de la ambigüedad. Pero lo que no nos va a permitir es cambiar de espacio: el único que siempre nos quedará es el de la representación. Y es por ello que hablamos de "pacto representativo" frente al "pacto referencial" que apoya el relato autobiográfico. Así, si el pacto autobiográfico presupone siempre el hecho de que el predicado de la proposición expresa una identidad que reenvía de manera directa al sujeto cuyo nombre propio vemos aparecer en la portada del libro, en el pacto novelesco la proposición que se nos ofrece no nos permite establecer sino ciertos parecidos, los cuales no son más que diversas formas de representación del yo en el marco de esa puesta en escena que toda novela supone.

Goytisolo no sólo nos explicita la existencia de unpacto en el interior de su novela, sino que, además, ya desde el interior de la tetralogía, deja paso a una serie de <<guiños de complicidad>>, más o menos evidentes en su ambigüedad referencial. Se trata de una serie de velos que señalan hacia ese exterior del enunciado textual, hacia el <<continuum>> de la enunciación que supone el autor mismo. Así, por ejemplo, la definición que Matilde Moret nos propone de Raúl:

> "Sobre todo ahora que se ha convertido en escritor famoso y, a través de sus libros ha tenido oportunidad de retocar su imagen, de ocultar su verdadera personalidad por el procedimiento de interponer velos y más velos entre lo que realmente es y lo que la gente en cuanto autor de sus obras - supone que es; obras como esa en la que lleva trabajando años y años, uno de esos libros de título tan raro que, luego, en las librerías, da hasta como vergüenza pedirlo".
>
> (CDA p. 81)

Velos que otras veces toman un nombre propio: Claudio Mendoza, seudónimo de Matilde. Autor de un libro, El edicto de Milán, que se nos narra en

el interior de La cólera de Aquiles . Y al que también podemos ver en la portada de otro libro de Luis Goytisolo: Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza.

Algo que tiene que ver con el mecanismo borgiano de la obra dentro de la obra, en tanto que ficcionalización sucesiva de los textos. "Yo tampoco soy, dice el autor argentino, yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie". Pero que en el caso de Antagonía conforman la obra misma:

> "En el curso de Antagonía el lector se enfrenta a un texto que es un constante ejercicio de prefiguración y postfiguración, generador de toda esa serie de creadores sucesivos y creaciones sucesivas que se imbrican los unos en los otros"[48].

Esta imagen del mundo o de la vida como un libro en el que se puede leer se concreta en Antagonía mediante una metáfora que va a funcionar como núcleo generador del discurso mismo: la metáfora del ojo a la que se hace alusión explícita en Los

el interior de La cólera de Aquiles . Y al que también podemos ver en la portada de otro libro de Luis Goytisolo: Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza.

Algo que tiene que ver con el mecanismo borgiano de la obra dentro de la obra, en tanto que ficcionalización sucesiva de los textos. "Yo tampoco soy, dice el autor argentino, yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie". Pero que en el caso de Antagonía conforman la obra misma:

> "En el curso de Antagonía el lector se enfrenta a un texto que es un constante ejercicio de prefiguración y postfiguración, generador de toda esa serie de creadores sucesivos y creaciones sucesivas que se imbrican los unos en los otros"[48].

Esta imagen del mundo o de la vida como un libro en el que se puede leer se concreta en Antagonía mediante una metáfora que va a funcionar como núcleo generador del discurso mismo: la metáfora del ojo a la que se hace alusión explícita en Los

verdes de mayo hasta el mar y en Teoría del conocimiento:

"así, en la vida, sólo después de haber dado muchas vueltas cobran nuevo valor los paisajes de la infancia. Aquellos atardeceres en los que el niño, al borde de una balsa, consideraba la posibilidad de que así como el agua y los mansos reflejos que contemplaba, nubes, ramas soleadas, yo, constituían una imagen de su propia pupila, no resultara ser esa pupila, en realidad, imagen misma del universo; más aún: si la tierra y los demás planetas del sistema solar y todos los sistemas de todas las vías lácteas de todas las galaxias, no serían más que un simple microorganismo en suspensión, una célula cualquiera de cualquier órgano, el ojo, por ejemplo, la pupila, el iris, las niñas como asteroides de un chico que como él contemplaba la luz como de pupila de una balsa al sol poniente, un chico igual que él aunque infinitamente superior, inimaginablemente mayor si se prefiere, y si el fin del universo no iba a obedecer, en su día, al mero hecho de que el chico aquel sufriera un leve trauma en el ojo jugando con sus compañeros de colegio, un golpe, lo que se llama un hecho fortuito, y su propio ojo no estaría formado a su vez por células cuya estructura interna viniera constituida por infinitas galaxias, del mismo modo que el

> universo al que pertenecía el inimaginable niño imaginado podía constituir en su conjunto un elemento más de la estructura celular de un órgano determinado, el ojo, la pupila, el iris de un niño infinitamente superior[...]".
>
> (VDMHM pp. 164- 165)

La metáfora del ojo viene a funcionar aquí como un microcosmos que contiene la explicación del texto en su conjunto. Convirtiéndose, así, en una imagen consustancial a Antagonía: Raúl Ferrer Gaminde, alter ego de Luis Goytisolo; Claudio Mendoza, alter ego de Matilde Moret, alter ego de Luis Goytisolo. De la misma manera que un dios quizás no sea dios de toda la creación, sino exclusivamente de una pequeña parte que él sólo conoce, ignorante, a su vez, de que él mismo pueda ser creación de otros dioses, y así en una cadena que se extiende hasta el infinito[43]. Aquí cobran y despliegan una significación <<totalizante>> las palabras del filósofo francés M. Merleau-Ponty, ya que nos permiten retomar, unida ya a la metáfora del ojo, la técnica y la estructura especular a la que me he venido refiriendo y, por último, el motivo del artista que se hace sujeto o materia de su propio arte en el mismo momento de hacerse, en el instante mismo de la creación:

Más completamente que las luces, las sombras, los reflejos, la imagen especular esboza en las cosas el trabajo de la visión, Como todos los demás objetos técnicos, como las herramientas, como los signos, el espejo ha surgido en el circuito abierto del cuerpo vidente al cuerpo visible. Toda técnica es <<técnica del cuerpo>>. Ella figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne. El espejo aparece porque soy vidente-visible, porque hay una reflexibidad de lo sensible, él la traduce y la redobla. Por él mi afuera se completa, todo lo que tengo de más secreto pasa en esa *cara*, en ese ser plano y cerrado que ya me hacía sos pechar mi reflejo en el agua[50].

No parece posible trascender la mentira literaria. El sujeto cree expresarse en el libro; sin embargo, sólo revela una objetividad que es la propia negación de su ilusión. Concluyamos con las palabras de Luis Goytisolo: "Tu vida es una historia escrita por otro y cuando las palabras se acaban es el final"[51].

NOTAS:

1) Ph. SOLLERS, "La ciencia de Lautréamont", La escritura y la experiencia de los límites (1967), Valencia, Pre-Textos, 1978, pp. 144-195 (p. 149). El autor añade que "distinguir, sobre el modelo de la lingüística, un sujeto del enunciado y un sujeto de la enunciación significa permanecer en el espacio metafísico del habla, y la imposibilidad en la que se encuentra, por ejemplo, la teoría freudiana, de abordar la <<literatura>> denota precisamente esta oralidad limitada" (p. 48). Podemos precisar aquí el sentido que entendemos la pareja <<enunciado>> / <<enunciación>>, y para ello acudimos a C. SEGRE, Principios de análisis del texto literario, Barelona, Crítica, 1975, p. 21: "la enunciación [siguiendo a Benveniste] <<es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado que es nuestro objeto>> (...). El texto literario es un enunciado (producto) que conserva las huellas de la enunciación (acto), y en el que el sujeto que habla (el narrador) es sosias o portavoz del sujeto de la enunciación (el autor en cuanto que locutor)". Teniendo en cuenta esta acotación podremos comprobar la imposibilidad distintiva que hemos enunciado en el espinoso terreno del psicoanálisis. En Sigmund FREUD, "El poeta y los sueños diurnos" (1907 [1908]), Obras Completas, II,

Madrid, Biblioteca Nueva, 1973², pp. 1343-1348, encontramos: "cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos o nos cuenta aquello que os inclinamos a explicar como sus personalessueños diurnos, sentimos un elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. Cómo lo consigue el poetaes su más íntimo secreto; en la técnicade la superación de aquella repugnancia, relacionada indudablemente con las barreras que se alzan entre cada <<yo>> y las demás, está la verdadera *ars poetica*. (...). El poeta mitiga el carácter egoista del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, quenos ofrece la exposición de sus fantasias. A tal placer, que nos es ofrecido para facilitar con él la génesis de un placer mayor, procedente de fuentes psíquicas más hondas, lo designamos con los nombres deprima de atracciÓn o placer preliminar. A mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter de placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la carga de tensiones dadas en nuestra alma" (p. 1348).

2) He tomado el texto de R. BARTHES de J. C. BONNET, "Le fantasme de l'écrivain",

Poétique, 63 (septiembre 1985), pp. 259-277 (p. 259). Este último hará hincapié en que "ce discrédit général de l'intérét traditionnel pour l'auteur comme personne réelle (intéret suspect d'être fatalement en proie à l'illusion référantielle) ne fut pas un simple cri de ralliement polémique et un passage obligé pour obtenir un brevet de modernité. Il libéra la lecture des oeuvres, prissonnières d'un sottisier biographique qui en avait trop longtemps condamné l'intelligence" (p. 259).

3) J. DERRIDA, De la gramatología, México, Siglo XXI, 1971, 1978[2], p. 395.

4) M. FOUCAULT, La arqueología del saber, México, Siglo XXI, 1970, 1978[3]. No debe sorprendernos la semejanza que existiría entre las palabras de Foucault y el esquema de operación que traza Luis Goytisolo en Teoría del conocimiento para explicar las bases conceptuales del diseño interno de Antagonía: "En nuestros días, la historia es lo que transforma los <<documentos>> en <<monumentos>>, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos. Hubo un tiempo

en que la arqueología, como disciplina de los monumentos mudos, de los rastros inertes, de los objetos sin contexto y de las cosas dejadas por el pasado, tendía a la historia y no adquiría sentido sino por la restitución de un discurso histórico; podría decirse, jugando un poco con las palabras, que, en nuestros días, la historia tiende a arqueología, a la descripción intrínseca del monumento" (p. 11).

5) Cfr., P. DE MAN, Alegorías de la lectura, Barcelona, Lumen, 1990. En su elogio por afiliación de la semiología francesa, "que se orientó hacia la lingüística en busca de su modelo y adoptó como maestros a Saussure y Jakobson en lugar de Valéry o Proust", declarará aquello que le permite ir hacia el <<afuera>> no verbal: "Una vez reconocida la arbitrariedad del signo (Saussure) y de la literatura como enunciado autotélico <<centrado en el modo en que es expresado>> (Jakobson), toda la cuestón del significado puede ser puesta entre paréntesis, liberando así el discurso crítico del peso de la paráfrasis que lo debilita. El poder desmitificador de la semiología, en el contexto de la crítica histórica y temática francesa, ha sido considerable. Demostró que la percepción de las dimensiones literarias del lenguaje queda en gran medida oscurecida si uno se

somete acríticamente a la autoridad de la referencia. También reveló de qué manera esa autoridad continúa afirmándose a sí misma bajo una variedad de disfraces, desde la más cruda de las ideologías a las formas más refinadas del juicio ético y estético..." (p. 18).

6) E. L. BRUSS, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", L'autobiographie, número monográfico de Poétique, 17 (1974), pp. 14-26. En la nota 1 al pie de texto la autora deja nitidamente precisada su posición respecto al <<modelo>> de Lejeune: "una position légèrement différente en ce qui concerne la nature des définitions génériques et les besoins auxquels elles doivent répondre. Lejeune prend la position d' <<un lecteur d'ajourd'hui qui cherche à distinguer un ordre dans un masse de textes *publiés*>>, alors que je cherche, pour ma part, à décrire l'acte autobiographique du point de vue du public auquel il est destiné". A continuación cuestionará la "propiedad" del término <<contrat autobiographique>> desde una perspectiva historicista, dudando en la posibilidad de que un lector del siglo XVIII pueda verse afectado por un tipo de relación que, en todo caso, sería pertinente si se aplica al lector de hoy en día. La autora publicaría posteriormente

Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre, Baltimore - London, The John Hopkins University Press, 1976. Recientemente se han traducido al español la Introducción y el capítulo I, "From Act to Text", de esta obra, con el título "Actos literarios", La autobiografía y sus problemas teóricos, número monográfico de Suplementos Anthropos, 29 (diciembre 1991), pp. 62-79.

7) Ph. LEJEUNE, "Le pacte autobiographique", escrito en 1972, y publicado en Poétique, 14 (1973); recogido, con apenas ninguna modificación, al frente de la monografía Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975 [traducción al castellano: "El pacto autobiográfico", La autobiografía y sus problemas teóricos, pp. 47-61, a cargo de A. G. LOUREIRO; de la monografía se han traducido al catalán las páginas correspondientes al capítulo "Autobiographie et histoire lettéraire": "Autobiografia i història literària", Els Marges, 32 (1984), pp. 2-23, trad. al catalán, A. CABALLÉ]; en 1981 presentó una ponencia en el congreso de La Baume-Les-Aix, que se publicaría como "Le pacte autobiographique (bis)", AA. VV., L'autobiographie en Espagne (Actes du colloue international de Le Baume-Les-Aix, mai 1981) coord. G. MERCADER, Aix-en-

Provence, Université de Provence, 1982, pp. 7-26; en 1983, presentado como versión aumentada de la ponencia dictada en el coloquio de Le Baume: "Le pacte autobiographique (bis)", L'a utobiographie, número monográfico de Poétique, 56 (novembre 1983), pp. 416-434. Del mismo autor véase también Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias, París, Seuil, 1980; Moi aussi, París, Seuil, 1985.

8) Á. G. LOUREIRO, "La autobiografía española: actualidad y futuro", Anthropos, 125 (octubre de 1991), p. 18.

9) J. ROMERA CASTILLO, "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)", La autobiografía y sus problemas teóricos, pp. 170-184. Su objetivo queda perfilado en el movimiento inicial: "Quisiera presentar, a continuación, una nómina selecta de textos, referidos a autobiografías y memorias -...-, escritos por españoles que han destacado en diversos ámbitos -no sólo en el literario-, en el espacio cronológico reseñado en el título, con el fin de proporcionar una guía de lectura -en modo alguna exhaustiva- a los interesados en el tema". Si se desea conocer las claves de las que se sirve el autor para conferir los diversos estatutos de

género, remito a su trabajo "La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de la escritura", en J. ROMERA CASTILLO, ed., La Literatura como signo, Madrid, Playor, 1981, pp. 13-56. En estas páginas examinará críticamente la "normativa" de Lejeune: juzga <<controvertible>> la identificación de <<relato> con <<prosa>>, ciñe los límites del <<pacto autobiográfico>> a fin de situarse más en la órbita de la realidad textual que en la de la normativa, etc. Otorga estatuto de género al <<relato autobiográfico>> y reclamaba una atención para éste que sólo se ha venido manifestando con fuerza en los últimos años.

10) Luis GOYTISOLO, "El grupo de Barcelona", ¿Qué queda de las generaciones? (II), monográfico de Culturas. Diario 16 , 28 de abril de 1990, pp. I-III. En la monografía de C. RIERA, La Escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, el núcleo poéetico de la generación de los 50, Barcelona, Anagrama, 1988, sólo se presta atención a los poetas. pero en la mayoría de los lugares, actos, taxonomías, poéticas... que aquí aparecen se hace manifiesta la presencia "silenciada" de Luis, hermano de José Agustín Goytisolo. Basta con conocer de antemano Recuento para luego dar lectura a las

distintas formulaciones de la poesía como conocimiento, en las pp. 151-164.

11) Cfr. J. CULLER, La poética estructuralista, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 51ss.

12) Cfr. J. LACAN, "El estadio del espejo como formador de la función del yo ["je"] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en Escritos I, México, Siglo XXI, 1977, pp. 11-20.

13) J. C. DUMONCEL, "<<JE est un autre>>. Une Saison dans le Tractatus", L'autobiographie, pp. 483-484.

14) M. BAJTIN, "Épica y novela", Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989, pp. 460-61: "En la memoria, y no en el conocimiento, está la principal capacidad y fuerza creadora de la literatura antigua. Así ha sido, y nada lo puede cambiar; las leyendas acerca del pasado son sagradas. Todavía no existe conciencia de la relatividad del pasado. La experiencia, el conocimiento y la práctica (el futuro), definen la novela. En la época del helenismo se produce el contacto con los héroes del ciclo épico troyano; la épica se transforma en novela.

El material épico es transferido al novelesco, a la zona de contacto, pasando por la fase de la familiarización y la risa. Cuando la novela se convierte en género dominante, la teoría del conocimiento se convierte en la principal disciplina filosófica."

15) Cfr. J. L. AUSTIN, Cómo hacer cosas con palabras, Barcelona, Paidós, 1982; y J. SEARLE, Actos de habla, Madrid, Cátedra, 1980.

16) Quiero dar cabida en este punto, a propósito del <<mecanismo mental unificador>> en la construcción del personaje autobiográfico, a la paráfrasis de N. CATELLI, "Bajtin y lo femenino", El espacio autobiográfico, Barcelona, Lumen, 1991, pp. 75-88, del ensayo de Bajtin "Autor y personaje en la actividad estética". La razón: porque "el estudio de la construcción del héroe *va* allí paralelo a la consideración del *acto*, la *confesión* y la *biografía* como modos de demostrar que la representación estética de la <<vida interior>> está indisolublemente ligada a la vida del otro. No sólo se emite *para* el otro, sino que es expresión *del* otro instalado en el corazón de esa vida interior. (...) Bajtin afirma tajantemente que cuando el <<alma>> (o la máscara) es representada

estéticamente, esta manera de actuar y ser vista posee un *ritmo*. Más exactamente: el *ritmo* es lo característico de la representación estética. En el *ritmo* queda anulada la aspiración a una autoexpresión pura, porque la autoexpresión no necesita fijar límites de ninguna clase: ni temporales, ni espaciales, ni de identidad. El *ritmo*, recibido, leído por el otro, es ya, desde el origen, una actitud orientada hacia el otro y, por ende, una actitud que toma en cuenta, recibe e incorpora la expresión misma del otro" (p. 79).

17) Véase A. RICCIO, "De las ruinas al taller en la obra de Luis Goytisolo", Anales de la Novela de Posguerra, 2 (1977), pp. 31-41.

18) Ph. LEJEUNE, Le pacte autobiographique, p. 14. G. MAY, La autobiografía, México, F.C.E., 1982, operará de modo distinto al de Lejeune. En la Introducción ya afirma: "supongamos resuelto el problema de la definición y hablemos de autobiografía como si supiéramos de qué se trata" (p. 13). Conforme comienza a ir extrayendo las primeras conclusiones lo veremos ir situándose en posiciones que resultan muy familiares en relación al mundo de Antagonía: si es "la necesidad de contemplarse a sí

mismo la que incita por lo común al autobiógrafo a escribir, es esa misma necesidad la que incita también al lector. Inclinados sobre la espalda de Narciso vemos nuestro rostro, y no el suyo, reflejado en las aguas de la fuente" (p. 131).

19) Le pacte autobiographique, p. 21.

20) Ibid. , pp. 22-23.

21) Ibid., p. 26

22) J. CULLER, Sobre la deconstrucción, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 169-170.

23) Juan GOYTISOLO, "Lectura familiar de Antagonía", Quimera, 32 (octubre 1982), pp. 38-45.

24) Ludwig WITTGENSTEIN, "El cuaderno azúl" en Los cuadernos azul y marron, Madrid, Tecnos, 1968, pp. 61-62.).

25) Cfr. J. STAROBINSKI, "El estilo de una autobiografía", La relación crítica, Madrid, Taurus, 1974, pp. 65-77 (p. 70).

26) Aquí tendría su espacio, en la vida del artista, <<el recurso al diario>>, en palabras de M. Blanchot, El espacio literario, Barcelona, Paidós, 1992², pp. 22-23: "El Diario representa la serie de puntos de referencia que un escritor establece para reconocerse cuando presiente la peligrosa metamorfosis a la que está expuesto".

27) J. E. JINKIS, "Una distinción tópica; El sujeto de la enunciación y el yo del discurso", Cuadernos Sigmund Freud-I: Temas de Jacques Lacan, mayo de 1971, p. 26.

28) Jacques LACAN, "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", en Escritos I, México, Siglo XXI, 1977, pp. 305-339 (p. 311).

29) J. E. JINKIS, loc. cit., pp. 29-30.

30) Con estas palabras Matilde vuelve a situar al lector en la encrucijada que viene funcionando como motivo de iteración tonal, ya que siempre confluyen dos vías que pueden acudir en su representación a la imaginería, a los nombres, a los

colores más variados y opuestos, creando estratos de densidad sígnica en los que van adicionándose materiales de muy diversa procedencia. El eclecticismo y la simultaneidad en el instante de diversos estratos diacrónicos podrán crear sensaciones de confusión, a modo de cortinas de humo, por efecto de una concentrada saturación, pero tras una vigilancia atenta en la lectura, el receptor siempre se sabrá ante una nueva variación, con ruptura de armónicos y de tonos. Creo que N. FRYE, El camino crítico, Madrid, Taurus, 1986, sabe diseñar la topografía conceptual con una formulación que podría contar con, al menos, ninguna oposición fulminante: "... el hombre vive en dos mundos. Por un lado, tenemos el mundo que relmente habita, la naturaleza, o su entorno objetivo, y por otro la civilización que intenta elaborar o mantener a partir de su entorno, esto es, un mundo enraizado en la idea de arte, al igual que el entorno lo está de naturaleza. Para el mundo objetivo el hombre desarrolla el lenguaje lógico del dato, de la razón, de la descripción y de la verificación; para el mundo creado potencialmente desarrolla un lenguaje mítico de esperanza, deseo, creencia, ansiedad, polémica, fantasía y elaboración. Este tipo de lenguaje se asocia siempre de un modo u otro con una forma ideal de civilización..." (p. 51).

31) R. BARTHES, Roland Barthes par Roland Barthes, París, Seuil, 1975, pp. 61-62.

32) En estas palabras, engarzadas en el movimiento final de Teoría del conocimiento, confluyen claramente toda una pluriforme red, o malla, entretejida por caminos, senderos que no excluyen ninguno de los cuatro elementos, incluyendo las más extrañas de sus combinaciones. Dejando ya atrás las posibles "traducciones" formales, míticas, culturalistas, etc., que puedan agolparse justo en una "vía de salida" como la que se propone en Antagonía, cabría recordar aquí, dadas las <<visiones>> del texto, la necesidad que deberá satisfacer aquel que busque una lectura interpretativa, metaficticva, de la tetralogía: en primer lugar saber mantener la <<mirada>> lectora siempre y en todo momento desde las distancias, focalizaciones, perspectivas... que estudia M. PRAZ,
"Estructura telescópica, microscópica y fotoscópica", Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, Madrid, Taurus, 1979, pp. 153-188. A ello puede adjuntarse la lectura de M. DETIENNE, "El Anciano del Mar", Los maestros de verdad en la Grecia arcaica, Madrid, Taurus, 1986, pp. 39-58.

33) Una "muestra" de lo complejo e insólito que puede llegar a ser el proceso que, en la tarea del escritor novelista, se abre entre una realidad simple, aparentemente útil sólo en cuanto <<informativa>> y el alzado final, la abstracción del mítico acto creativo, en Marguerite YOURCENAR, "Juegos de espejos y fuegos fatuos", El tiempo, gran escultor, Madrid, Alfaguara, 1989, pp. 101-118.

34) R. BARTHES, Roland Barthes par Roland Barthes, p. 82.

35) M. FOUCAULT, "Las Meninas", Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas, México, Siglo XXI, 1968', pp. 13-25, (p. 23). S. SARDUY, Barroco, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, pp. 78-79: "Las Meninas figurarían, entregarían al espectador, condensado en el instante de la mirada, en ese, primero, en el que el cuadro se estructura como totalidad, todo el proceso -la elevación al cuadrado- de la metáfora barroca: su doble elisión, su trabajo insistente, y luego, en la brevedad de un reflejo, en la coincidencia fortuita del ojo y la imagen especular, la revelación frontal, aunque virtual meridiana, del sujeto elidido, su <<extracción>>. Doble elipsis:

ausencia de lo nombrado, tachadura de ese exterior invisible que el cuadro organiza como reflejo, de eso que la tela reproduce y que todos miran, todos se vuelven para mirar; ausencia aquí subrayada por la estructura propia de la obra y que irrumpiendo, semiesfumada, en su centro, el espejo restituye; lo que del cuadro, apunta Foucault, es dos veces necesariamente invisible, metátesis de la visibilidad".

36) A. SARGATAL, "El tiempo de la escritura. El recuento de Luis Goytisolo", Camp de l'arpa, 31-32 (mayo de 1976), pp. 51-54

37) Cfr., A. RICCIO, "De las ruinas al taller en la obra de Luis Goytisolo", pp. 31-41.

38) Cfr., A. FAJARDO, "Los espacios móviles en Recuento de Luis Goytisolo", España Contemporánea, II (1989), pp. 7-21.

39) S. CLOTÁS, "Introducción", AA. VV., El cosmos de "Antagonía", p. 10.

40) "El bisabuelo Agustín, cuya imponentey señorial estampa presidía en mi infancia el

cónclave familiar de retratos de Torrentbó, se había convertido en uno de los magnates de la industria azucarera cubana gracias a su despiadada explotación de una manera de obra abundante y barata: la suministrada por los esclavos. La forma en que amasó en pocos años un capital inmenso revela un carácter duro y autoritario, poseído de la ambición y orgullo inherentes al mando y absolutamente seguro de sus derechos. Dueño del ingenio San Agustín, en el término municipal de Cruces, junto a Cienfuegos, adquirió también numerosas propiedades tanto en la isla como en la metrópoli. A los hábitos ordenados de su hijo Antonio debemos - cartas personales, facturas, letras de cambio, correspondencia comercial, resguardos, fotografías- que permitiría exhumar a un historiador interesado en los negocios, costumbres y tren de vida de una próspera familia de indianos, la idelogía, creencias, aspiraciones de la antigua saracrocia y el impacto en ellas de las visicitudes políticas de la colonia desde las primeras luchas independistas y abolición de la esclavitud a los acontecimientos que culminarton en la voladura del <<Maine>> e intervención directa de los americanos(...). Del efecto que en mí produjo el hallazgo tardío de estos materiales (...) el mito familiar, escrupulosamente alimentado por mi padre, se esfumó para siempre tras

la cruda verdad de un universo de desmán y pillaje, desafueros revestidos de piedad, abusos y tropelías inconfensables. Una tenaz, soterrada, impresión de culpa, residuo sin duda de la difunta moral católica, se sumó a mi ya aguda conciencia de la iniquidad social española e índole irremediablemente parasitaria, de la decadente e inane del mundo al que pertenecía. Acababa de descubrir la doctrina marxista...". Pertenecen los recuerdos a Juan GOYTISOLO, Coto vedado, Barcelona, Seix Barral, 1985^{5}, pp. 10-11.

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

42) R. GULLÓN, "Un texto de aire y de fuego", AA. VV., El cosmos de "Antagonía", pp. 54-55.

43) A. FAJARDO, loc. cit., p. 21.

44) Cfr., S. CLOTÁS, loc. cit.

45) A. SARGATAL, "El juego especular de Antagonía", AA. VV., El cosmos de "Antagonía", pp. 31-48 (p. 167).

46) G. GÉNETTE, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus, 1989, pp. 11-12.

47) F. VALLS, "Sobre la trayectoria narrativa de Luis Goytisolo: una conversación", Las Nuevas Letras, 6 (1987), pp. 81-90 (p. 32).

48) J. ORTEGA, "Entrevista con Luis Goytisolo", AA. VV., El cosmos de "Antagonía", pp. 141-154 (p. 146).

49) F. VALLS, loc. cit, p. 90.

50) M. MERLEAU_PONTY, El ojo y el espíritu, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 26. Continúa el autor: "Schilder observa que al fumar la pipa frente al espejo siento la superficie lisa y quemante de la madera, no sólo donde están mis dedos, sino también en esos dedos gloriosos, esos dedos sólamente visibles que están en el fondo del espejo. El fantasma del espejo prolonga mi carne hacia afuera y al mismo tiempo todo lo invisible de mi cuerpo puede investir a los otros cuerpos que veo. En adelante mi cuerpo puede soportar los segmentos sacados de los otros, en cuanto mi sustancia pasa en ellos; el hombre

es espejo para el hombre. En cuanto al espejo, es el instrumento de una magia universal que cambia las cosas en espectáculos, los espectáculos en cosas, a mí en otros y a otros en mí. A menudo los pintores han soñado con los espejos, pues con ese <<truco mecánico>>, asimismo con la perspectiva, reconocen la metamorfosis de lo vidente y lo visible, que es la definición de nuestra carne y de su vocación. He aquí por qué han amado frecuentemente (ellos aman aún: que se vean los dibujos de Matisse) representarse a sí mismos en tren de pintar, agregando a lo que veían entonces lo que las cosas veían de ellos, como para atestiguar que hay una visión total o absoluta, fuera de la cual nada permanece, y que se encierra en ellos mismos. ¿Cómo nombrar, dónde colocar en el mundo del entendimiento estas operaciones ocultas, los filtros, los ídolos que preparan? La sonrisa de un monarca muerto desde hace tantos años, de la que se hablaba en la Nausée, y que se sigue produciendo y reproduciendo en la superficie de una tela, es poco decir que sea una imagen o su esencia: es el mismo monarca en lo que tenía de más vivo, desde que yo miro el cuadro. El <<instante del mundo>> que Cézanne quería pintar y que ha pasado desde hace mucho tiempo, nos lo arrojan sus telas continuamente, y su montaña Saint-Victoire se hace y se rehace de una punta a otra del mundo, de

otro modo, pero no menos enérgicamente que en la alta roca dura de Aix" (pp. 26-27). Para esto último, cfr., V. BOZAL, "El clasicismo de Cézanne", Los primeros diez años. 1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo, Madrid, Visor, 1991, pp. 27-60.

51) Luis GOYTISOLO, Estela del fuego que se aleja, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 206.

CONCLUSIONES

1. En el trabajo he tratado de definir un espacio en el que la obra narrativa de Luis Goytisolo converja con la tradición modernista. Su tetralogía es un claro intento de evocar y captar una experiencia diferenciadamente moderna.

2. TRAYECTO METODOLÓGICO: Quiero hacer constar que mi objetivo ha sido el resultado de un proceso de investigación y no un punto previo de partida. Para ello considero necesario detallar los pasos que me han conducido al objetivo:

2.1. Como primera opción metodológica he rechazado cualquier apriorismo en mi acercamiento al material de trabajo: la tetralogía Antagonía. Quedan descartadas aquí opciones del tipo: aplicar Goldman a la lectura de Luis Goytisolo, como es el caso de F. Caudet; o legitimar la lectura a partir de M. Praz, como es el caso de Wislocka. Ahora bien, esto no implica en absoluto que admita la posibilidad de que pueda realizarse una lectura directa, inocente e ingenua, porque los ismos son indesligables de los canales y los códigos de transmisión y recepción dentro de una sociedad en la

que el proceso de transmisión y recepción se efectúa bajo imperativos de mercado, de frecuencia, de saturación, de homogeneización, etc.

2.2. Tengo conciencia de que mi lectura se realiza, no desde el punto de vista de los <<mass media>>, sino desde el de un historiador de la literatura, lo que implica en este caso una nueva opción de rechazo: imposibilidad de admitir como método, en un trabajo que se pretenda riguroso y construido desde la vocación y oficio de historiador de la literatura, una lectura de tipo "romántico" e "individualista", en la que se persiga demostrar la equivalencia entre la voz del crítico como portavoz de la voz del autor. Un ejemplo lo encontramos en la lectura efectuada por R. Burrows cuyas pretensiones, de hecho, encuentran respuesta adecuada en las páginas de Antagonía.

2.3. Como historiador de la literatura nunca bastará para ejercer la crítica con la única y sola lectura de la obra objeto de estudio. Es necesario recurrir a la bio-bibliografía del autor a fin de insertarse en un proceso de recepciones en el

que la diacronía y la sincronía sean referentes axiales para un método que se pretende percibir, captar e interpretar en un movimiento centrípeto-centrífugo inherente a cualquier obra expresiva. Aquí creo necesaria una precisión: se me podría objetar que no existe suficiente perspectiva histórica para ejercer una lectura rigurosa a la vez que susceptible de captar la polivalencia significativa de la obra. Sin embargo, y debo declarar que esta es una opción de ámbito personal, he considerado la historia de España de estas últimas décadas como un periodo que se ha vivido en intensidad y en el que cualquier concepto de extensión queda relativizado.

Al hablar de conciencia histórica de la literatura y al hablar de intensidad histórica debe quedar claro que sólo sería posible en el plano de lo "imaginario" el que pueda darse una lectura limpia y no contaminada. como es el caso de la lectura deshumanizada realizada por Gil Casado o Encinar, frente a la realizada por Valente en la que toda tendencia a la cristalización lingüística será objeto de reivindicación para la fluidez.

2.4. Una vez efectuado el proceso de control bibliográfico y alcanzado el estadio en el que puedo poner en contacto mis impresiones como lector crítico de Antagonía con las lecturas que ésta ha tenido, puedo avanzar ya una serie de factores que definen tanto un concepto abstracto, como una situación modélica personal. Concreto:

1. Aventura de la diferencia:

1.1. a)Realismo/experimentalismo son las coordenadas en las que se desarrolla básicamente la narrativa de los años sesenta y setenta.

b)Luis Goytisolo puede quedar fuera de ésta tesitura coyuntural. Su presunto "realismo primero" con Las afueras queda subsumido en una corriente de fondo a la que el escritor se adscribe desde el primer momento: un realismo que remite a una línea de referencia profunda y anclada en la modernidad, y que está por encima de determinaciones como:

- La novela como expresión de la burguesía.

- La novela transformada por el proletariado a partir del realismo socialista.

- La novela objetivista y deshumanizada.

c)El realismo al que viene a referirse Goytisolo es el que intentaba definir en el primer capítulo a través de Pareyson, Gadamer, Adorno y Habermas: un realismo fenomenológico entendiendo por ello que el fenómeno no es precisamente aquello que es real, sino todo aquello que percibimos como real fenomenológico.

d)Desde este punto de vista su obra dejaría de dividirse en las dos etapas, la realista hasta el año 1962, y la experimentalista, desde la publicación en 1973 de la primera entrega de Antagonía, porque ambas serían fases distintas en una misma aventura: la de un realismo fenomenológico que en su contínua apelación a la fluidez, y su negativa a la cristalización, en palabras de Valente, va creando sucesivas elipses, descentralizando su hacerse al multiplicar los núcleos genéticos, puntos que siempre podrán ser referidos a uno de los tantos planos "imaginarios" como pueda albergar cualquier realidad dentro siempre de realidades mayores.

2. La sociedad literaria.

2.1. Centrando nuestro objetivo sobre el escritor hemos podido percibir cómo Luis Goytisolo se presenta manifiestamente como un miembro lúcido y profesional de la sociedad literaria de nuestro país, una configuración en la que creación y mercado responden ya a las características de las civilizaciones de capitalismo avanzado.

2.2. Como autor, Luis Goytisolo conjuga hábilmente los tres ámbitos que ya vienen definidos desde la poética tradicional.

2.2.1. El ámbito de la creación literaria, el escritor como alguien que tiene poder para dar cauce literario a unos sueños en los que emula a los mitos primigenios, tendrán un papel privilegiado en su obra, unido a una contínua llamada a la conciencia de ese escritor para que desentrañe el secreto de una producción que sabe inserta en un mundo regido por las leyes de la modernidad.

2.2.2. El ámbito de la relación con la propia obra se nos mostrará desde el mismo proceso en que ésta va haciendose. El autor maneja con precisión toda una serie de recursos que rodean a la creación de la obra literaria, desde diarios íntimos previos, borradores, notas a vuelapluma, "reproducción" de contenidos de otros medios de reproductivilidad artística (cassettes, videos cassettes, pinturas, arquitecturas...)

2.2.3. El tercer ámbito, el de la voluntad expresiva, quedará desdoblado. Por una parte desde su conciencia de escritor que asume los postulados del realismo que declara, ofrecerá su obra como una realidad susceptible de ser percibida como fenomenológica según los códigos y canales de circulación por los que transcurra la mercancía. Por otra parte desde la conciencia, también de escritor, pero en este caso del escritor moderno consciente de que la obra puede volverse contra él independientemente de sus valores estéticos. Esta llamada de atención al "escritor alienado" no la realiza como víctima, sino como alguien que una vez consciente del proceso, se arriesga y lo utilizará

como un aliciente más para el despliegue literario que realiza, y hablo de despliegue porque cada obra formará una nueva capa o telón, a modo de palimpsesto, sobre la sedimentación anterior de diferentes segmentaciones de un referente "oculto": la Obra.

2.3. Para que un autor como Goytisolo sea posible se hace necesaria la existencia de un editor en la constitución de la sociedad literaria española. La figura de este editor deberá atender por una parte a su vocación artística, y por otra, ya como empresario de una industria, a la evoluciones del mercado del libro. El editor bajo el que se genera el autor que estudiamos debe ser atendido no solo como aquel empresario que responde a las demandas de un horizonte de espectativas ya creado, sino como un empresario moderno y activo que sabe generar nuevas demandas conforme a las leyes que he estudiado a partir de la obra de Lipovetsky.

2.4. Autor y editor, empresario y trabajador, confluyen en un ámbito común, el del taller artístico, concretamente el de la editorial. En este caso encontramos una editorial, Seix Barral, que define la

evolución de la literatura en nuestro país durante el periodo de creación de la sociedad literaria desde sus catálogos, solapas, anagramas, diseño, premios, e imposturas críticas que creo podrán haber sido intuidas en algunos lugares de este trabajo. La editorial-taller es el ámbito en el que tiene lugar la reproducción técnica de la obra artística, garantizando la autenticidad de un producto sobre el que se superponen la legitimación de un autor que está de acuerdo con las necesidades de los "tiempos modernos que corren" y la de un editor que confiere ese estatuto a todo el que es contratado bajo su norma. Luis Goytisolo puede ser definido como un escritor de la modernidad literaria desde el momento en que no sólo se interesa por el puro ámbito de la creación sino que es perfectamente consciente de que su obra será reproducida técnicamente, y lanzada a competir en un mercado. Domina perfectamente los recursos paratextuales, y contribuye de forma decisiva a luchar en el campo de batalla de la modernidad con una de las armas destructivas de ésta: el que la fecha de caducidad del producto vaya impresa en el mismo momento de su génesis. Su obra, concebida en una línea contínua, no ha quedado cerrada individualmente hasta

el momento presente. Personajes de Antagonía protagonizan como narradores o autores obras posteriores al cierre del ciclo. No cabe, o no permite el autor hablar de una obra conclusa y dispuesta a esfumarse en el vértigo de las modas, ya que siempre mantendrá en activo los resortes del producto artístico inacabado por remitencia contínua a su interior.

2.5. El público es el último elemento constitutivo de la sociedad literaria y en el caso de Luis Goytisolo es posible hablar de la creación de un público propio, a partir de la tensión a la que me he referido. Frente a los ismos y los ísimos que compitieron por el mercado en fugaces operaciones comerciales, quedando en ellas muchos de los nombres esgrimidos Goytisolo se presenta como un corredor de fondo, al menos desde los "juegos paratextuales" en los que ha venido instalándose su obra. No hay actualismo, no hay premura de mercado. Al contrario: durante diez años (1963-1973) se prepara concienzudamente una obra que sale al mercado distribuida en cuatro entregas a lo largo del periodo entre 1973-1981, obra en la que se nos narran los

preparativos previos de un escritor que se dispone a escribir; las circunstancias y vida de ese escritor cuando ya está escribiendo la novela; la visión de ese escritor a través de una escritora que incluye como relato interpolado una novela propia aparentemente ajena al ciclo narrativo base, y por último saldrá al mercado con un juego de doble portada la novela que ha venido realizándose y que se configura a su vez como reproducción de material no artístico y posiblemente incapacitado por naturaleza para entrar en un mercado: reproductivilidad literaria y técnica de 1- un diario íntimo con fijación de fecha 2- transcripción de cintas magnetofónicas 3- descripción del contenido de cintas de video. Su obra posterior ha seguido profundizando en lo que casi llega a ser una meditación última sobre la identidad absoluta de una obra que adquirirá en última instancia estatutos genéricos distintos no conforme a lo prescrito en la poética tradicional, sino según el código en que la obra sea transmitida.

3. En cuanto a la temática, la primera caracterísitica a destacar en la obra de Luis

Goytisolo es el hecho de que a lo largo de su compleja estructura nos encontramos ante la inexistencia de un orden lineal y concreto que pueda ser utilizado como unidad de definición. No hay aqui un significado único, sino un repertorio múltiple y dialécticamente conectado de significaciones. La tetralogía de Luis Goytisolo se aleja de la alternativa mimética definida por Lukács, presentándonos un texto literario como un objeto autónomo y autosuficiente que no necesita de un referente externo a él mismo:

> "Un libro que fuera no referencia de la realidad, sino como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores pudiera escribir a su vez una novela o un poema."

Luis Goytisolo inicia con Antagonía un proceso de internalización hacia el interior mismo del dicurso literario, hasta el punto de incluir junto a la obra la teoría y crítica literaria de la misma, proporcionándonos así las claves y metodología que la hicieron posible. Este nuevo rumbo narrativo convierte

a Antagonía en pionera de todo un movimiento novelístico que va mucho más allá de las innovaciones técnicas y lingüísticas de los años sesenta. Giro que será el que permita dar el paso que conducirá finalmente de la novela a la metanovela. De hecho, pocas obras son hoy susceptibles de una delimitación teórica tan exhaustiva como esta tetralogía. a través de sus páginas el autor hace de la práctica literaria una función teórica, a su vez, para delimitar todos los mecanismos que intervienen en la creación. La relación entre el escritor y la escritura (Los verdes de mayo hasa el mar), el proceso de la lectura (La cólera de Aquiles), la relación entre aquella y el mundo que connota o denota (Recuento) y, finalmente, el juego de interrelaciones establecido en el interior de esa materia narrativa como realidad autónoma.

La obra se opone al concepto de los autores social-realistas según el cual la función del lenguaje no debía ser otra que la de mediar entre la percepción del escritor y la realidad externa que se comunica en la novela.

Entre las diversas causas que han conducido a este estado de cosas es de destacar el nuevo papel que en las sociedades modernas juega el lenguaje. Si en sus orígenes el lenguaje estuvo determinado por la necesidad de referirse al mundo de la naturaleza, en estas sociedades, al agotarse como meros sentidos los problemáticos objetos de sus referencias, el lenguaje ha llegado a constituirse en objeto de sí mismo, lo que no deja de ser coherente con una estructura de la realidad que se percibe también como reflejo. Nuestra sensibilidad moderna ha ido paulatinamente acostumbrándose a no admitir otra cosa detrás de esa efímera frontera donde lo real es única y exclusivamente su imagen. Se ha borrado con ello la diferencia entre lo real y lo imaginario, de tal forma que ya no es posible establecer una frontera tajante entre lo real y la ficción, puesto que ésta es percibida a través de los modernos medios de información y transmisión social como una ficción más.

Las implicaciones de esta problemática afectan de manera directa al discurso literario de nuestos días. Dentro de este marco, lo

real, que había constituido el centro de interés para los novelistas, es asumido ahora sólo como un pretexto, como un tema para que el lenguaje sea y se multiplique.

De igual forma, en las sociedades modernas se ha establecido una nueva relación con el tiempo. Si en etapas históricas precedentes el tiempo, como parece evidente, poseía una orientación, es decir, se ordenaba como una red lineal de opciones. El pasado se acumulaba como memoria, el futuro se abría en dirección a una meta. Sin embargo, desde la conciencia del hombre moderno el tiempo adquiere un matiz de inmovilidad. Gira sobre el presente. Un presente que se abre como un abanico circular de opciones.

Esta percepción de la temporalidad justifica que la obra literaria no pueda partir de un concepto orgánico definido en un orden lineal. Escindida como está la realidad en un caleidoscopio de realidades, la novela sólo puede aspirar a percibir fragmentos inconexos. Ya no puede remitir a un sentido unitario, porque sentido implica totalidad, aquello

que sustenta el valor de supervivencia del sistema. De ahí que haya muchas significaciones, pero no un único sentido. Frente al signifcado unitario, la obra literaria tiende hacia la metasignificación, hacia un repertorio múltiple y dialécticamente conectado de significados. De ahí que Luis Goytisolo no aborde su novela como un empleo determinado del lenguaje para ilustrar determinado asunto, sino que recnoce a éste como tema específico y, en definitiva único de su quehacer artístico.

Si, como decíamos, la fidelidad representacional del lenguaje no había sido nunca puesto en tela de juicio por los escritores neorrealistas, porque consideraban, al menos de manera implícita, que la palabra y el mundo estaban unidos en un mismo sistema de significación. Para Luis Goytisolo la problemática del lenguaje es mucho más ambigua, en su obra éste se nos presenta como un problema existencial para el escritor durante el acto de escribir, y como un problema literario cuando funciona en el interior del texto. Éste carácter intransitivo del lenguaje y de la palabra como objeto significante se nos plantea en <u>Antagonía</u> tanto a nivel práctico,

como a través de una amplia especulación teórica que también tiene lugar en sus páginas. La novela, así concebida, no depende de la realidad externa sino de su configuración intrínseca y yuxtaposición de imágenes literarias. Se trata de un concepto del lenguaje literario radicado en la poética estructuralista. De acuerdo también con la visión estructuralista de la realidad, el mundo tal como se nos presenta en la obra no es ya una entidad previamente existente que contenga en sí mismo los principios de su organización estructural, sino como una construcción artifical de la Razón. De acuerdo con esto, la novela no pretende ser el mero vehículo transmisor de un mensaje. en llevar hasta la conciencia del lector verdad previa alguna, sino llamr la atención sobre su carácter ficticio. Es evidente que esta idea de lo literario como artificiosidad había se había planteado antes en diferentes realizaciones literarias, pero lo que carcteriza a esta obra es que aqui no parece posible superar la ficción.

Tradicionalmente, la novela se había sustentado sobre una falsa ilusión, la ilusión de que

las palabras reproducen el orden del mundo, es decir, que el mundo posee su propia prosa. El escritor moderno no puede ya limitarse a pasear el famoso espejo de que hablara Sthendal, oculto tras su obra, para imitar el mundo. Antes al contrario, a través del contacto poético (productivo) con el lenguaje el autor debe imitar el acto mismo demiúrgico y crear un mundo a partir de la nada de un papel en blanco. Si los fundamentos de la novela son los mismos que los del signo lingüístico, la literatura deberá representarse entonces en un nuevo escenario, el que une y desune la entidad del mundo con la identidad del sujeto, aquél que posee el lenguaje. Es por esto que la cuestión narrativa se haya desplazado ahora del lado del autor. Porque no es ya la voluntad de representar algo lo que impulsa a éste a escribir, sino la voluntad de reconocerse a través de una práctica literaria que, como hemos apntado, ya no puede partir de la unidad, ni del todo, sino de los fragmentos y el análisis que fragmenta.

Dentro del horizonte discursivo de Antagonía se invierte la noción de subjetividad tal y como se venía dando en la novela existencialista

anterior. Si esta se basaba concretamente en la presencia de un sujeto literaio que se asoma a la realidad para observarla; por el contrario, en la tetralogía asistimos a la fragmentación de esa subjetividad. Esta fragmentación abre un nuevo paradigma discursvo en el que el propio escritor se concibe más como un proyecto, como una realidad a inventar, que como una objetividad previa que se desnuda para describirse. A través de las obras de ficción el autor, lo mismo que el lector, descubre en el mundo "aspectos hasta entonces no imaginados que le ofrecen un conocimiento inmediato así del mundo como de sí mismo". De ahí que su escritura regrese siempre al punto de partida: círculos, rodeos, disfraces; porque el escritor no sólo escribe sobre él mismo sino siempre lo mismo. Por eso el autor "está en todos sus personajes sin excepción, en la entera materia narrativa y hasta en la manera en que estructura y organiza la proyeción del paisaje en que descubrió 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".

Este fenómeno es el es el que abre en el interior del juego literario la posibilidad de la representación. El objetivo planteado por Luis Goytisolo se fundamenta en esta búsqueda del yo a través del análisis de la experiencia. Con lo cual se plantea una distancia fundamental con respecto a la novela anterior, puesto que ahora no se pretende escribir desde el yo, sino sobre el yo y su configuración en el interior del discurso narrativo.

Este planteamiento tiene como correlato una segunda conclusión que va a afectar tanto a la estructura de los textos, como al propio papel del sujeto en los mismos: nos encontramos frente a una literatura implosiva que sigue una lógica implacable de "boomerang" en la que el principio y el término de la trayectoria ficcional son idénticos: el texto y el sujeto de quien el texto deriva.

Dentro de la estuctura narrativa, esta dialéctica justificaría los procedimientos de repetición circular que encontramos, sobre todo en Recuento, como un intento de realización de una escritura que se disuelve y se desrealiza a sí misma.

BIBLIOGRAFÍA

1.- EDICIONES DE "ANTAGONÍA"

2.- SELECCIÓN DE RESEÑAS [EN SUPLEMENTOS CULTURALES DE PRENSA PERIÓDICA Y REVISTAS CULTURALES Y LITERARIAS DE DIVULGACIÓN GENERAL]

3.- BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE "ANTAGONÍA"

4.- OBRAS DE LUIS GOYTISOLO (hasta enero de 1992, con indicación de la primera edición, y de la consultada en este trabajo, cuando no coincidan).

5.- BIBLIOGRAFÍA SOBRE LUIS GOYTISOLO (selección).

5.1. Reseñas

5.2. Estudios

5.3. Entrevistas

5.4. Citas, referencias, alusiones.

5.5. Tesis doctorales inéditas.

6.- BIBLIOGRAFÍA CITADA

1.- EDICIONES DE "ANTAGONÍA"

1.1.- LUIS GOYTISOLO, Recuento, México, Avándaro S.A., 1973. Con esta primera edición se inicia la compleja trayectoria <<textual>> de la tetralogía, que abundará en todo tipo de juegos <<paratextuales>>: supresión de los títulos individualizadores que originalmente llevaba cada capítulo [GOYTISOLO, 1983, 18]; las únicas referencias "fiables" a esta edición se deben a GIMFERRER [1974], que ya había leído el ejemplar mecanografiado, además de trabajar en la editorial

Seix-Barral [VALLS, 1987, 87]. Gimferrer, por cierto, aunque hablaba sobre "una serie, un ciclo de cuatro novelas" [1974, 68], en ningún momento le daba el título globalizante de Antagonía. Sin embargo, si obedece a la crónica y no a la leyenda la fecha de marzo de 1974 para la primera edición española [ECdAnt, 153], Gimferrer bien pudo tener acceso a ésta. La <<sospecha>> nada tiene que ver con una investigación de tipo policial sobre el <<dato>> perdido. Sólo se trata de constatar que es posible que haya algo más que una errata de imprenta, un lapsus o una obcecación por parte de algunos autores cuando, ya desde VALENTE [Abril 1975], y siguiendo por Gonzalo SOBEJANO [1983, 105], en absoluto descuidado en su documentación, RICCIO [1977, 39], y otros, viene reiterándose la referencia: R, Barcelona, Seix Barral, 1973.

1.2.- LUIS GOYTISOLO, Recuento, Barcelona, Seix Barral [Biblioteca Breve], marzo 1974 (primera edición en España) en la "Nota bibliográfica" que cierra el volumen colectivo sobre Antagonía [ECdAnt, 153-154], lugar no muy indicado para "admitir" erratas de imprenta, se nos indica: "La primera edición española - marzo de 1974 - es secuestrada por el Juzgado de Orden Público, que no

autorizará su difusión hasta diciembre de 1975, tras la muerte de Franco". Suponemos que es esta la edición que sirve de referente a aquellos que documentan: R, Barcelona, Seix Barral, 1975, como es el caso de HERZBERGER [1983, 111], HERZBERGER y RODRÍGUEZ MARGENOT [1988, 91], o CARNERO [1983, 153].

1.3.- LUIS GOYTISOLO, Recuento, Barcelona, Seix Barral [Biblioteca Breve], enero 1976 (reimpresión de la primera edición española, marzo de 1975). Los datos que documento en este volumen, que es el que manejo, atrasan en un año la fecha de ECdAnt sobre la primera edición en España, y dado que no falta algún estudioso que remita a esta "reimpresión", como es el caso de FAJARDO [1989, 8] -entre citar una reimpresión, o la ya "acreditada" edición en Alfaguara, podría tener prioridad la segunda-, cabe la sospecha de que el volumen con el que principia Antagonía, marcando la dirección del juego <<paratextual>> permanente, llegase al público en general a través de una <<reimpresión>> de una primera edición "secuestrada" para la que se manejan dos fechas desde fuentes "autorizadas", que a su vez no es la verdadera *princeps*, ya que la primacía corresponde a una tal editorial Avándaro S.A., que no es más que

una <<transformación>> de Seix Barral, sita, si cabe un término denotativo de espacialidad física, en México, *princeps* sobre la que podría recaer la "sospecha" de llevar unos títulos individualizadores en cada capítulo, que el autor habría retirado posteriormente.

1.4.- LUIS GOYTISOLO, Los verdes de mayo hasta el mar, Barcelona, Seix Barral [Biblioteca Breve], [octubre 1976] (primera edición). No presenta problemas desde el ámbito analizado en la entrega anterior.

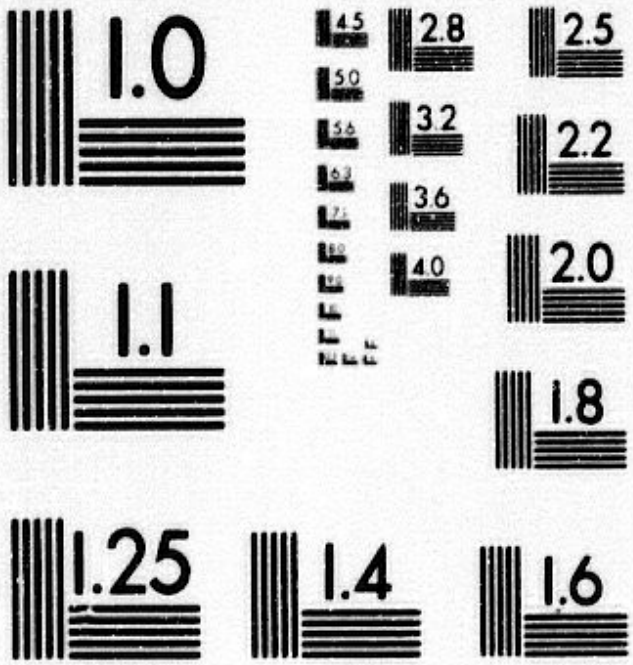
1.5.- LUIS GOYTISOLO, La cólera de Aquiles, Barcelona, Seix Barral [Biblioteca Breve], enero 1979 (primera edición). Tercera entrega de Antagonía. Como elemento novedoso: el <<yo narrador>>se sitúa en un personaje ya conocido en las dos novelas anteriores, Matilde Moret, prima del narrador de R, Raúl Ferrer Gaminde. El segmento central de la estructura tripartita de la obra lo ocupa "una novela totalmente autónoma", El Edicto de Milán, en palabras del autor [ORTEGA, 1983, 143]. Esta aparece en el discurso de Matilde Moret como una novela escrita por ella en su juventud, y firmada bajo el seudónimo de Claudio Mendoza. El <<mecanismo

paratextual>> quedará disparado por la aparición de una llamada a nota a pie de página, referencia objetiva y fría, que informa sobre la ubicación geográfica, editorial y temporal de la novela.

1.6.- CLAUDIO MENDOZA, El Edicto de Milán, Barcelona, Ediciones Originales, 1978. En el Suplemento. Arte y Pensamiento de el diario El País, 1 de abril de 1979, CRUZ [1979] escribe bajo el título "La paradoja de Aquiles" una reseña conjunta sobre GOYTISOLO, CDA y MENDOZA, El Edicto de Milán. CARNERO [1983, 153] ofrece esta nota bibliográfica: "Existe una edición de bibliófilo, en 100 ejs. [...]. Para confusión de eruditos del siglo XXV van firmados a mano <<Claudio Mendoza>>. El editor es en realidad la Agencia Literaria Carmen Balcells".

1.7.- LUIS GOYTISOLO, Teoría del conocimiento, Barcelona, Seix Barral [Biblioteca Breve], febrero 1981 (primera edición). Estos datos corresponden a la cubierta frontal del volumen, que como en las tres entregas anteriores figuran superpuestos sobre un fondo de color plano, distinto para cada novela, en el que, agrupada en líneas a modo de motivo ornamental iterativo, se lee la palabra

Antagonía. La estructura tipográfica de la cubierta se reproduce en la página que da paso a esta cuarta y última entrega de Antagonía. Ahí podemos leer: RAÚL FERRER GAMINDE, Teoría del Conocimiento. Novela. Un nuevo juego <<paratextual>> establece las bases para conferir a TDC el estatuto <<metaficticio>>: Recuento queda como autobiografía de Raúl Ferrer Gaminde; Los verdes, con narrador en tercera persona aparece como biografía de Raúl, cuando ya está escribiendo la obra cuyo inicio compositivo suponía el cierre de la anterior; en La cólera de Aquiles, según el propio GOYTISOLO [ORTEGA, 1983, 144], "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. [...] es una obra dedicada a Raúl; es como la tierra vista desde la luna, una perspectiva que me parecía importante. Teoría es la obra de Raúl, una obra escrita por Raúl que asume las experiencias de R, sus experiencias literarias de VDMHM 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 TDC". También aquí se produce un desglosamiento interior: en tres libros, con sus protagonistas, y sus títulos respectivos. A cada segmento corresponderá



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

Antagonía. La estructura tipográfica de la cubierta se reproduce en la página que da paso a esta cuarta y última entrega de Antagonía. Ahí podemos leer: RAÚL FERRER GAMINDE, Teoría del Conocimiento. Novela. Un nuevo juego <<paratextual>> establece las bases para conferir a TDC el estatuto <<metaficticvo>>: Recuento queda como autobiografía de Raúl Ferrer Gaminde; Los verdes, con narrador en tercera persona aparece como biografía de Raúl, cuando ya está escribiendo la obra cuyo inicio compositivo suponía el cierre de la anterior; en La cólera de Aquiles, según el propio GOYTISOLO [ORTEGA, 1983, 144], "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. [...] es una obra dedicada a Raúl; es como la tierra vista desde la luna, una perspectiva que me parecía importante. Teoría es la obra de Raúl, una obra escrita por Raúl que asume las experiencias de R, sus experiencias literarias de VDMHM 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 TDC". También aquí se produce un desglosamiento interior: en tres libros, con sus protagonistas, y sus títulos respectivos. A cada segmento corresponderá

además una técnica literaria distinta: 1) diario íntimo con fijación de fechas; 2) transcripción de cintas magnetofónicas; 3) <<ekphrasis>> de video-cassettes [SARGATAL, 1983, 45].

1.8.- LUIS GOYTISOLO, Antagonía I-IV, Madrid, Alfaguara, 1983 [vol. I: Recuento; vol. II: Los verdes de mayo hasta el mar; vol. III: La cólera de Aquiles; vol. IV: Teoría del conocimiento]. En la Introducción al volumen ECdAnt, CLOTAS [1983, 7] se hace portavoz de las consecuencias que conlleva una lectura diacrónica de la tetralogía: "He de confesar que no he tenido tiempo de leer Antagonía como creo que debemos leerla ahora, como una sola obra. He sido, como muchos de los lectores de este ECdAnt, contemporáneo de la creación en cuatro entregas de la novela. Quiero decir que he ido leyendo atentamente cada libro cuando ha aparecido y he desarrollado una teoría particular para justificar cada una de las novelas que componen la tetralogía". GOYTISOLO [1983, 15-16], en las páginas que siguen a esta afirmación, insiste en la idea que vertebra su ciclo narrativo: "el carácter unitario de la obra"; para remediar lecturas fragmentarias como las de CLOTAS, ya hay solución: "Sólo ahora, con la publicación por Alfaguara de la primera edición propiamente dicha de

Antagonía, la cuestión puede darse por resuelta". El <<juego paratextual>> le va a venir esta vez a la obra desde las páginas de un volumen de recopilación crítica, desde el que se proporcionan todo tipo de referencias a los aspectos que configurarían el ámbito de la <<paratextualidad>>. Por ejemplo, solapas de editor: "No creo que sea una novela de aprendizaje como reza la solapa del editor y estaría más de acuerdo en considerarla una novela histórica..." [CLOTAS, 1983, 7], aludiendo con ello a los indicios genéricos que <<comprometen>> al autor, al discutido <<contrato>> o <<pacto>> genérico, etc.; alusiones al *avant-texte*, al declarar el autor el cambio del título original: al tratar del "cambio como constante", GOYTISOLO [1983, 18] precisa: "No se trata de que en un momento dado decidiese suprimir el título individualizador que originariamente llevaba cada capítulo del primer libro, ni de que el propio título general de la obra, Recuento, acabara viéndose desplazado por el de uno de esos títulos de capítulo suprimidos, Antagonía".

1.9.- LUIS GOYTISOLO, Antagonía 1-4, Madrid, Alianza [El Libro de Bolsillo], 1987-1988 [vol. 1: Recuento (1987); vol. 2: Los verdes de mayo hasta el mar (1987); vol. 3: La cólera de Aquiles (1987); vol. 4: Teoría del conocimiento (1988)]. Sin

variaciones textuales, esta nueva edición de la tetralogía presenta como elementos propios por su carácter distintivo, además del número arábigo para sustituir a la cifra en números romanos de la cubierta (en el interior se respeta esta última), el diseño de la cubierta. Este puede ser objeto de una lectura directa, pues pasan a convertirse en reclamos publicitarios los referentes pictóricos que cada una de las entregas ofrece como esquema conceptual de su estructura, lienzos de Velázquez que figuran fragmentados, creando reflejos especulares, por estar fotografiados con una lente caleidoscópica. La distribución: Las Meninas en R; Las Hilanderas en VDMHM; Las Lanzas en CDA; Esopo en TDC.

2.- RESEÑAS EN SUPLEMENTOS DE PRENSA PERIÓDICA, SECCIONES LITERARIAS, REVISTAS CULTURALES O LITERARIAS DE CARÁCTER DIVULGATIVO (selección).

2.1.- Recuento [1973]

2.1.1. A: GIMFERRER, Pere

T: "Círculos y metamorfosis" RDL

L: PLURAL México

NF: III, 12 (1974)

R1: VALENTE [1975 abril]

EC: _

TE: [R]

TO: [-] "R es el primer volumen de una serie, de un ciclo de cuatro novelas: la situación final del personaje habrá de ser sin duda el punto de partida del título que siga."

FP: (1973) "quince años más tarde [que LAfrs 1958]"

FR: [-]

PC: METAMORFOSIS DEL CÍRCULO NARRATIVO.- Eje narrativo central: RESOLVER SU [DEL INDIVIDUO] PROBLEMA FUNDAMENTAL -LA RELACIÓN CON EL MEDIO- A TRAVÉS DE LA CREACIÓN LITERARIA.- Método: VUELTA AL PASADO [RECAPITULAR]: 1) REDESCUBRIR IDENTIDAD DE; 2)

RESCATAR; 3) INDAGAR MEDIANTE LA ESCRITURA LA ESENCIA DE [CADA SER Y DE CADA INSTANTE].- Recursos y procedimientos técnicos: ARTE DEL TIEMPO Y DE LA ESTRUCTURA: SUCESIÓN, INTERCOMUNICACIÑ Y PERMUTA DE GRANDES BLOQUES ESTILÍSTICOS DIFERENCIADOS [exigencia ineludible: que EL LECTOR se halle en disposición de RECONOCER EL TRÁNSITO DE UN ÁREA DE ESTILO A OTRA, y el SENTIDO DE SUS RELACIONES.- Opción genérica preferida: LA PARODIA IMPASIBLE: no caricaturización de datos / TRANSCRIPCIÓN FIEL, ESCUETA Y DESCONTEXTUALIZADA [AISLAR de su contexto, y CONFRONTAR con otros: DISCURSO IRRACIONAL BAJO SU APARIENCIA-PRETENSIÓN DE MÁXIMA RACIONALIDAD.- Exigencias o aptitudes requeridas por la opción genérica escogida: 1) CAPACIDAD SINGULAR DE OBSERVACIÓN, DE RECREACIÓN DEL LENGUAJE (aprendizaje del behaviorismo); 2) APTITUD PARA EL *PASTICHE*: a) DE UN GÉNERO LITERARIO YA EXISTENTE; b) DE LA CONVENCIÓN LINGÜÍSTICA DE UN GRUPO SOCIAL DETERMINADO.- Área social acotada (relativamente reducida): [sociolectos] BURGUESÍA CATALANA CASTELLANIZADA en primer término, y, algo más, LA RURALÍA y EL PROLETARIADO URBANO; [idiolectos] abundan los --- caracterizados: 1) Un NARRADOR IMPERSONAL, y diríamos que COLECTIVO, al principio y hasta el capítulo del campamento militar: NO UN MAGNETÓFONO SINO VARIAS CINTAS MAGNETOFÓNICAS

SUPERPUESTAS; 2) a partir del momento [Raúl-Aurora-Sagrada Familia] irrumpe una VOZ EXTRAÑA, SUCESIVA O ALTERNADAMENTE CONVERTIDA EN VOCES EXTRAÑAS: lector de guía histórico-monumental de Barcelona, arqueólogo, medievalista, sociólogo, etc. 3) Cada vez más difícil delimitar VOCES DE LOS HABLANTES DEL LIBRO / VOCES <<ERUDITAS>>: NEUTRALIZACIÓN DE LAS TRANSICIONES DE UNA A OTRA y de LAS PARTICULARIDADES EXPRESIVAS QUE LAS DISTINGUEN.- Mecanismo de funcionamiento de la obra: DIVORCIO ENTRE EL AUTOR Y LA VOZ NARRADORA [IRONÍA ININTERRUMPIDA Y SISTEMÁTICA].- Tema de la novela: CONFLICTO DEL INDIVIDUO Y EL MEDIO, NO SOLAMENTE EL MEDIO SOCIAL, SINO LA RELACIÓN HUMANA, LO EXTERIOR [CRISIS de la individualidad, familia, cohesión social, de la idea de comunicación y de la colectividad: MITOS DE REPRESIÓN, TABUACIÓN, etc.].- Trayectoria de la liberación, traducida en los <<discursos>>: 1) ADHESIÓN AL MARXISMO: el protagonista discurrirá entre TRES ÓRDENES DE VOCES [a) la ORTODOXIA MARXISTA; b) LA SUPERVIVENCIA DEL NÚCLEO FAMILIAR; c) EL PASADO COLECTIVO; 2) LA DESAPARICIÓN DE LAS VOCES y el ABANDONO DEL ESCENARIO DE BARCELONA: 3) RESOLUCIÓN DEL PROBLEMA: LA ESCRITURA DARÁ SENTIDO AL MUNDO.- El proceso de recepción: CUENTA CON LA TEMPORALIDAD PARA HACERSE ANTE LOS OJOS DEL LECTOR, PARA CONFIGURARSE O ENCARNAR EN DIVERSAS

ENTIDADES ESTÉTICAS SUCESIVAS.

JV: "una de las novelas más importantes de la literatura castellana de las últimas décadas"

EXpl: VOLVERÁS A REGIÓN [BENET]; REIVINDICACIÓN DELCONDE DON JULIÁN [JUAN GOYTISOLO] TIEMPO DE SILENCIO [MARTÍN-SANTOS]: "con dichas novelas [R] es en mi opinión una de las cuatro obras más importantes de la narrativa española de posguerra. De todas ellas, es [R] la que más difícilmente hace visible su novedad"

IMpl: PALE FIRE Y LOLITA [NABOKOV]; "RECHERCHE" [PROUST]; EL JARAMA [SÁNCHEZ FERLOSIO].

BC: [-]

BS: [-]

Ad: [-]

VV: [-]

2.1.2. A: VALENTE, José Ángel

T: "Luis Goytisolo: Recuento (Tres fragmentos de una lectura)"

L: ÍNSULA.

NF: 341 (abril 1975), pp. 1, 12-13.

R1: SARGATAL [mayo 1976]

EC: "EDITORIAL SEIX BARRAL, BARCELONA, 1973. Porrazones cuya especificación parece ociosa al autor de las presentes líneas, el lector español no tendrá acceso a este libro, cuya impresión se ha hecho en México".

TE: [R]

TO: "el proyecto de Antagonía, título del orbe narrativo total al que [R] pertenece"; y dificilmente puede el crítico eludir en la lectura de [R] una hipotética prelectura de la tetralogía en la que ya se anuncia inserto este libro"

FP: [1973]

FR: [-]

PC: CÍRCULO [TIEMPO]: "Se ha abandonado la sucesión, el acontecer lineal, por la interposición o superposición de estratos circulares, en los que EL TIEMPO GANA NO EN LONGITUD, SINO EN LATITUD Y EN PROFUNDIDAD. CÍRCULO, NO LÍNEA. [R]: 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 FUTURO.

Argumento central: "la lenta, la demorada CONSTRUCCIÓN DE UN NARRADOR FUTURO [...] el personaje central de este libro proyecta la escritura futura"

¿Voz narradora unificante?: "[R] se nos aparece como UN TEXTO ANTENARRADO CUYO NARRADOR AÚN NO EXISTE. La tensión argumental no está en el desarrollo de una narración, sino en la EXPECTATIVA CRECIENTE DE QUE LA NARRACIÓN LLEGUE A EXISTIR [...], hechos o personajes que se presentan en espera de una narración inminente. [R] NO ES TANTO NARRACIÓN COMO INMINENCIA DE LA NARRACIÓN.

Punto en que la voz narrativa se unifica en busca de una clave exterior al libro para dar a éste COHESIÓN Y SENTIDO: EL PUNTO TERMINAL DE [R], QUE ES, NO TÉRMINO, SINO COMIENZO, PUNTO NECESARIO EN EL QUE LA PALABRA DESTRUCCIÓN-CREACIÓN VUELVE A ENGENDRAR EL MUNDO <<AD INITIO>>. LA FORMA DE [R] SERÍA ASÍ EL CÍRCULO.

CONTINUIDAD Y PROGRESIÓN DEL *CÍRCULO* COMO TETRALOGÍA: No en la PROGRESIÓN HORIZONTAL, sino en el ASCENSO o DESCENSO A OTROS CÍRCULOS, que acaso el autor haya concebido como grados distintos de visión o de unificación de lo real.- Parentesco manifiesto con los MITOS DE INICIACIÓN, con los VIAJES INICIÁTICOS..-

[R] progresa en CÍRCULOS CONCÉNTRICOS, en CADA UNO de los cuales quedan reiteradamente INSCRITOS TODOS LOS NÚCLEOS ARGUMENTALES DE LOS CÍRCULOS PRECEDENTES [DANTE]

NECESIDAD DE UNA LECTURA COMPLEJA: impuesta por la riqueza o complejidad del texto mismo [no se opone a la inocencia de una LECTURA ESPONTÁNEA].- los elementos que contribuyen a ésto serían CONSTITUTIVOS DE LA FORMA DE [R], es decir, CONSTITUTIVOS DE LO QUE EL LIBRO, EN DEFINITIVA, ES.

II) *AB URBE CONDITA*:

LOS PROTAGONISTAS DE UNA HISTORIA A LA VEZ PERSONAL Y COLECTIVA: "se conglomeran o aglutinan, se cruzan y confunden, con una cierta imposibilidad de diferenciarse, de IDENTIFICARSE A SÍ MISMOS, con una cierta carga de no existencia, subsumidos en el acontecer, en la sucesión horizontal del tiempo.

EL TIEMPO DE LA ESCRITURA: en torno a los personajes, y, sobre ellos, "el texto va componiendo, en círculos cuya APERTURA CORRESPONDE A DIÁMETROS MAYORES DE CONCIENCIA, un tiempo diferente, el tiempo de la escritura, es decir, UN NO_TIEMPO, si en función del simple acontecer debiera definirse.- PLANO DE ARRANQUE [guerra civil], CIRCUNVALACIÓN [infancia, adolescencia, Universidad, campamentos militares], ESTABILIZACIÓN y DESARROLLO [inicio vida profesional,

activismo político], y RETRACCIÓN [a la conciencia personal a la PRISIÓN (CÁRCEL DE AMOR PARA EL AMANTE, CUERPO PARA EL MÍSTICO) donde empieza a consolidarse con otro sesgo temporal lo ya vivido].

PRESENCIA DECISIVA DE LA CIUDAD EN LA NARRACIÓN: "porque todo está contado, más que en función de un tiempo propiamente humano, en función de un TIEMPO MÍTICO-PARÓDICO DESDE EL QUE LA CIUDAD HABLA INESPERADA O EXASPERADAMENTE DE SÍ MISMA POR MUCHOS ALTAVOCES DISTINTOS. Da noticia de sí, de su presencia, de su pasado y sus orígenes".- Ciudad: vagina dentata, Ciudad virago QUE SE ALIMENTA DE LO QUE ENGENDRA, Ciudad Saturno.- Barcelona mater: "como la imagen de la madre perdura o vive, pero al fin se reduce a lo más interior de la memoria, así la ciudad va reduciendo, hasta casi extinguirlas, sus distintas voces a medida que el tiempo de [R] se interioriza".

III) IDEOLOGÍA Y LENGUAJE: autor sensible al estado de parálisis, o de ocupación ideológica del lenguaje.- La IDENTIDAD DEL NARRADOR FUTURO SE CONSTRUYE CONTRA LA CRISTALIZACIÓN IDEOLÓGICA DEL LENGUAJE.- Crçitica del discurso ideológico como CRÍTICA PRESENTACIONAL [PARODIA IMPASIBLE de GIMFERRER (1974)]: "No se critica el discurso, se lo trae simplemente al plano del acontecer, se lo convierte en acontecimiento [...] NI LOS PERSONAJES EXISTEN, NI LOS

HECHOS ACONTECEN; ACONTECE EL DISCURSO".

JV: [-]

EXpl: INSOMNIO, OJOS, CÍRCULOS, BÚHOS [LUIS GOYTISOLO]; CARTA A LOUISE COLET, 15 de abril de 1852 [FLAUBERT]; PARADISO [LEZAMA LIMA]; DIVINA COMEDIA y VITA NUOVA [DANTE]; NIETZCHE; AMARCORD [FELLINI]; [DON HERNANDO DE ACUÑA] "su soneto hórrido"; TONG-HSUAN-TZE.

IMpl: Tan numerosas y susceptibles de concreción subjetiva, que considero preferible obviarlas. Sólo me hago eco del iterativo recurso a "CÁRCEL DE AMOR PARA EL AMANTE, CUERPO PARA EL MÍSTICO".

BC: GIMFERRER [1974]: "A este propósito [la <<crítica presentacional>>] P.G. ha hablado con acierto de una parodia impasible"

2.1.3.A: BURROWS, Richard

T: "Catalonia without commas"

L: TIMES LITERARY SUPLEMENT

NF: 23 de MAYO de 1975, p. 573

R1: [ORTEGA, José 1976, 214 n7]

EC: BARCELONA, SEIX BARRAL [s.a.]

TE: [R]

TO: [-] "sixhundred unproofed pages and three more volumes promised in same series"

FP: [-]

FR; [-]

PC: New Spanish novel / the social realist school: "The old one died in about 1970 when the critics announced a *promoción* centred of the work of exiled brother Juan Goytisolo, Juan Benet, Ana and Terenci Moix and certain former members of the social realist school who repudiated their now obsolete, plain, intelligible prose and joined THE BAROQUE NEW WAVE".- Tras un "period of earnest prosaicism Spanish writers rediscover their language": la apostilla: "often reminded of its existence by the experiments of their Latin American rivals. 1900 and 1920 were twonotable occasions; 1968 was another". La descarga: "since this date some of them have been CULTIVATING CASTILIAN WITH FURIOUS AND PERVERSE ENTHUSIASM: slang, regionalisms, technicisms, archaicisms, Americanisms, Gallicisms, the insiped half-Greek jargon of the left and the high flown poetastry of the right, the staccato obscenities of youth and the Galdosian picturesqueness of age, ALL PACKED INTO MAMMOTH, UNPUNCTUATED NOVELS AND DISCHARGED AT THE LUCKLESS READER".- "Whereas social realism HAS DESTROYED LITERATURE by pandering to the tastes and intelligence of the popular classes, THE

NEW NOVEL DOGGEDLY STROVE TO BE AS ARTISTIC AND UNREADABLE AS POSSIBLE".- El cambio sólo es aparente, ya que "the content of these novels -CIVIL WAR, GENERATION GAP, POLITICAL CORRUPTION, RELIGION AND SEXUAL NEUROSIS- remains more and less unaltered. What has disappeared is the former belief in the value of protest, REPLACED BY A TASTE FOR VERBAL ARABESQUE": "THIS IS SPECIALLY TRUE OF [R]": hard words, long sentences, "exhaustively detailed autobiography of a very ordinary middle-class Catalan", "youth who rebels into Marxists politics and sexual emancipation", "a painstaking search for a true Catalan identity", "HIS EXPERIENCES ARE COMMONPLACES".- En [R] sólo la forma es "unusual", y su "complexity does not grow out of any real originality of insight but from A SYSTEMATIC *DÉRÈGLEMENT* OF ALL THE RULES OF CLEAR WRITING".- Imprecación contra el autor por: confundir el "stream of conciousness" con frases que se alargan hasta ocupar varias páginas; REPRODUZCO el <<crescendo final>> dada su funcionalidad en CDA: "Sr. Goytisolo's frantic, erudite clamour reads nothing like the half-conscious reflections of a relaxed mind. Nor does it red like a perceptive mind busily analysing its own memories since the innumerable pages of self-delighting architectural and historical digressions destroy any sense of intellectualurgency. The purpose

can only be a parade of stylistic and linguistic cleverness; a public try out of a writer's raw materials perhaps as a prelude to a more serious application but possibly just for the own sake".- El párrafo final sobre la imposibilidad de una renovación formal sin una previa transformación en los temas ha sido citado por José ORTEGA [1976, 214] y, a través de éste, por Gonzalo SOBEJANO [1983, 95].

JV: "[R] is an example of the new Spanish novel"

EXpl: Promoción 1970: JUAN GOYTISOLO, JUAN BENET, ANA MARÍA MOIX y TERENCI MOIX.- Modelos de la novela anterior a 1968: BAROJA, STEINBECK.- Reacción ante el "Latin American <<boom>>: "A new art for art's sake trend was clearly a matter of time, and its THÉOPHILE GAUTIER was found in JUAN BENET", VOLVERÁS A REGIÓN. Lo mismo para LA REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON JULIÁN [JUAN GOYTISOLO].

VV: La detención en esta reseña está motivada únicamente por el hecho de que sea el objeto <<privilegiado>> de las iras de Matilde Moret en CDA: ejemplo modélico del crítico fagocitado por la obra en proceso a la que ha injuriado públicamente.

2.1.4.A: MARTÍNEZ RUIZ, Florencio

T: "Luis Goytisolo: el gran tono narrativo de Recuento"

L: LA ESTAFETA LITERARIA

NF: 600 (1976), pp. 2626-2627

R1:

EC: EDITORIAL SEIX BARRAL, S.A., BARCELONA, 1975.

TE: [R]

TO: "[R] es sólo la primera parte de una Antagonía compuesta además por Los verdes de mayo hasta el mar, La cólera de Aquiles y Teoría del conocimiento"; "prefigura la técnica y la visión de su seria [sic] Antagonía según el símil ilustrativo del misterio católico de De Trinitate, tres personas yuna sola naturaleza"

FP: [-]

FR: [-]

PC: Evolución de la novela española de posguerra: "se ofrece a golpes, aisladamente, a cuerpo limpio". EL JARAMA: renovación lingüística; TIEMPO DE SILENCIO: reovación puramente estilística; [R]: "consigue algo semejante en loque se refiere al tono narrativo, a la fluencia discontinua y por lo mismototalizadora del discurso".-

El artista. Temperamento: "criatura saturnina

que se devora a sí mismo, arrastrado por la enajenación de la escritura"; "escritura en trance que presupone una neurotización de grandes posibilidades y hallazgos en el oficio narrativo".

La obra. Génesis: CRISIS ÉTICA DE UNA GENERACIÓN Y CRISIS ESTÉTICA DE UN CREADOR.- La obra se genera en el mismo proceso del lenguaje, de la escritura.- No hay ruptura con coordenadas ambientales de sus primeras novelas, aunque ha superado sus iniciales planteamientos socialrealistas.- Contribuye a aniquilar maniqueismo ético de los cincuenta.- La palabra es un fin en sí misma, la materia prima con la que se trabaja.

Agotamiento testimonial de <<los chicos del contexto>>: el autor, en cambio, sale de la alienación.- "<<parricida>> de la burguesía, pero sin distanciarse ella [sic]".

Constructivismo: CREAR UN HOMBRE NUEVO a imagen y semejanza del íntimo hacer y deshacers del protagonista

2.1.5. SARGATAL, Alfred, "El tiempo de la escritura: el Recuento de Luis Goytisolo", Camp de l'arpa. Revista de Literatura, 31-32 (mayo 1976), pp. 51-54.

[EC: R (Barcelona: Seix Barral, 1975), "al parecer la primera de un prometido y prometedor ciclo de cuatro novelas que, bajo el título común de Antagonía, llega al público peninsular con un retraso de dos años respecto a la edición original (México, 1973), cuyas razones, por obvias, sería una redundancia enumerar aquí"]

Trabajo de elaborada síntesis, en el que se selecciona con sumo cuidado aquello que previamente situado en los escritos de GIMFERRER [1974] y de VALENTE [1975] pueda ser utilizado para dar una legitimación teórica a una novela con la que parece guardar una familiaridad más que latente este "desconocido" crítico. Su labor de ajuste de teorías al texto novelesco es acaso demasiado evidente. [EXpl: GIMFERRER [1974]; VALENTE [abril 1975]; "la COMMEDIA dantesca"] [VV: La reseña está fechada en Barcelona, marzo de 1976, y va acompañada de unas breves notas biográficas sobre su autor: "Alfred Sagartal nació en Hostalets de Bas (Gerona) en 1948. Ha cursado estudios de Filosofía y Letras. Ha traducido a Gérard de Nerval y a T.S.Eliot al catalán y colabora como crítico literario en el vespertino barcelonés Tele/expres"]

2.1.6. RODRÍGUEZ ORTIZ, Oscar, "Recuento: el laberinto del sentido", Zona Franca (Caracas), III, 1 (mayo-junio 1978), pp. 24-26.

[EC: -] Con un despliegue en el que no se ahorra adjetivos macro- o mega- para la novela, cuerpo de absoluta solidez [parsimonia, morosidad, regodeo, paquidérmica, mastodóntica, de extensión ladrillesca, parlanchina, mundana, arqueológica...], el autor de la reseña acaba dirigiendo su carga negativa hacia "el <<estilo>> de la <<cultura>> BARRAL del libro", y marcando la distancia inexistente en las primeras líneas ["EDITOR y AUTOR aseguran que cada novela..."], se aproxima a [R]: "convendría señalar de inmediato que entre los factores capaces de crear interés y atención por la novela, figura justamente su complejidad y el proceso de ocultamiento de señales de internación en un laberinto de una engañosa apariencia denotativa del que tan sólo al final se ofrecerán las pistas borradas cuidadosamente antes y en donde el indicial céntrico de lo narrado, superada la apariencia, estará dirigido a interrogarse sobre su propio sentido", idea esta que pasa a ser el programa de su reseña, centrada básicamente en las <<voces>> o <<discursos>>, que aquí pasan a denominarse "retóricas". [EXpl: BARRAL; "modelo para armar"(CORTÁZAR)/(GOYTISOLO) "modelo armado"; <<mundo

del símbolo>> (DANTE)/(SAUSSURE) <<mundo del signo>>; LAS MENINAS (VELÁZQUEZ); LAS PALABRAS Y LAS COSAS (FOUCAULT, 1968); DE LA GRAMATOLOGÍA (DERRIDA, 1978ª); BORGES].

2.2. Los verdes de mayo hasta el mar [octubre 1976]

2.2.1. [S. P.], Reseña de Los verdes de mayo hasta el mar, Triunfo, 734 (febrero 1977), pp. 53-54.

[EC: (R) Seix Barral, 1975; (VDMHM) -]

Reseña <<tipo>>: modelo de ese tipo de crítica periodística de la que se suele desprender una impresión inequívoca, la de que el crítico, como diría LISSORGUES [RREsp], se encuentra "desbrujulado", hasta el punto de tener que justificar la abundancia de citas del libro: "el tipo de propósitos que lo inspiran soninseparables, como tantas veces se insiste a lo largo de él, del autor, y se desvirtuarían al venir expresadas en palabras distintas a las suyas."

2.2.2. SARGATAL, Alfred, "Luis Goytisolo. La ficción como realidad", El viejo topo, 5 (febrero 1977), p. 47.

[EC: R (1973); (VDMHM) Seix Barral, Barcelona, 1976]

La línea de abordaje de la segunda entrega de Antagonía pasa por buscar su definición estableciendo una relación contrastiva con [R]. ACCIÓN DESTRUCTIVA: "de la literatura como mimesis de lo que se denomina realidad"[R]/"de la misma ficción que constituye todo relato" [VDMHM]; "cristalización de momentos decisivos aislados"-"tiempo que exige la realidad de los hechos relatados" [R] / "la misma percepción"-"proceso en el que impera el tiempo exigido por la expresión literaria" [VDMHM]; replanteamiento de la hipotesis inicial: "si es realmente LA ESTRUCTURA UN INSTANTE DEL PROCESO o ES EL PROCESO UNA LÍNEA DE LA ESTRUCTURA".- Estructura de [VDMHM] construida a semejanza de "LAS HILANDERAS" de VELÁZQUEZ en tres niveles simultáneos fundamentales: plano I: notas parciales tomadas por Raúl en distintos momentos, estados y lugares, "múltiples facetas de un poliedro que gira: creación como alienación, distanciamiento y destierro"; plano II: notas de Raúl en tanto que narrador o escritor, "un Raúl ficticio, un Raúl que se escribe y teoriza sobre su propia escritura referidas al producto acabado que será esa obra de ficción";

plano III: transposición y transmutación de la obra. TRES PLANOS SIMULTÁNEOS E INSEPARABLES: ESCRITURA, ESTILO, ESTRUCTURA.- Periplo marítimo final: "orgía de la propia escritura que se corporeiza al tiempo que la anécdota se petrifica y regresa al dominio de lo mineral". [EXpl: LAS HILANDERAS [VELÁZQUEZ].

2.2.3. GIMFERRER, P., "Luis Goytisolo: obra en marcha", recogido en [GIMFERRER, 1978, 70-72].

[EC: (-)]

En relación a [R] la NOVELA SE CONVIERTE EN CRÍTICA DE SÍ MISMA: se destruye el armazón realista externo y se postula dejar al descubierto, no ya lo autónomo de la obra, "sino el carácter ficticio -una convención de segundo grado, posterior a la del realismo- de la propia escritura". Con ello, pasaremos al "mundo de lo onírico y del inconsciente, en la región del arquetipo y del mito".- LAS CLAVES DEL LABERINTO: el protagonista carece de identidad: "es o puede ser también Raúl, pero no sólo Raúl. De hecho, el protagonista es un <<escritor>> -es decir, si se quiere, Raúl en la medida en que es escritor, o el escritor en la medida en que es Raúl- y lo que la novela <<cuenta>> es su escritura": notas como

suplantación de la escritura codificada, "un juego de espejos y reflejos convertirá a unos personajes en metáforas de otros -o de sí mismos- y suidentidad individual sólo existirá provisionalmente. EXISTEN PORQUE SON ESCRITOS.- TRANSFIGURACIONES: como en sus páginas sobre [R], el autor vuelve a dar las claves de lectura a las que será casi preceptivo sujetarse para esbozar cualquiera que sea la interpretación. En este caso, el capítulofinal, "el periplo, a la vez corporal, marino y mental", organizará definitivamente "los materiales, recogiendo las pistas dadas, de modo incidental, o no, con anterioridad." [EXpl: FLAUBERT ("una precisión obsesiva, casi flaubertiana, cuya voluntad de nitidez y exactitud desemboca finalmente en lo poético, a la hora de restituir los datos sensoriales"); POMPEYO ("frases presuntamente ingeniosas"); ULISES; JULIO VERNE].

2.3. La cólera de Aquiles [enero 1979]

2.3.1. ARMAS MARCELO, J. J., "El juego y las máscaras", Triunfo, 845 (abril 1979), pp. 53-54.

[EC: (R) 1973; (VDMHM): -; (CDA): Luis Goytisolo, "La cólera de Aquiles", 325 páginas, Seix Barral, Barcelona, 1979.]

[EXpl: "las lúdicas ficciones de BORGES";]

2.3.2. CRUZ, Juan, "La paradoja de Aquiles", El País (1 de abril de 1979), p. III.

[EC: (CDA): Luis Goytisolo, La cólera de Aquiles, Seix Barral, Barcelona, 1979]

[EXpl: ZENÓN DE ELEA (Aquiles y la tortuga); "cuadro improbable de POUSSIN"; "calidad de un lenguaje proustiano"]

2.3.3. SUÑÉN, Luis, "La cólera de Aquiles, de Luis Goytisolo", Ínsula, 395 (octubre 1979), p. 5.

[EC: (R): Avándaro, México, 1973. Primera edición en España, Seix Barral, Barcelona, 1975; (VDMHM): Seix Barral, Barcelona, 1976; (CDA): Seix Barral, Barcelona, 1979]

[EXpl: LUDOVIC JANVIER]

2.4. El Edicto de Milán [1978]

2.4.1. CRUZ, Juan, "La paradoja de Aquiles", El País (1 de abril de 1979), p. III.
[EC: (EDM1): El edicto de Milán. Claudio Mendoza, Ediciones Originales, Barcelona, 1979. 107 páginas (cien ejemplares)]

2.5. Teoría del conocimiento [febrero 1981]

2.5.1. SUÑÉN, Luis, "Luis Goytisolo culmina su obra maestra", El País (8 de marzo de 1981) p.5; recogido en Camp de l'arpa. Revista de literatura, 35 (1982), pp. 20-21.
[EC: "Con TDC, Luis Goytisolo (Barcelona, 1935) da fin a su Antagonía, ciclo novelesco iniciado con R (aparecida en México, en 1973, y en España, en 1975, tras diversas trabas administrativas) y PERSEGUIDO (sic) con VDMHM (1976) y CDA (1979)"; (TDC): Edit. Seix Barral, Barcelona 1981]
[EXpl: (-)]

2.5.2. GARCÍA, P., "Novelas para científicos. Luis Goytisolo. Teoría del conocimiento", Cuadernos del Norte, 6 (1981), pp. 99-100.
[EC: "la tetralogía Antagonía que se inició con R 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, hazaña de domínio de diversos estilos, la mejor novela escrita en España en mucho tiempo, lectura turbadora...>>"; (,DC), Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981].

Ejemplo modélico de irreverencia crítica, de cómo hacerse portavoz de ideas y criterios que no necesitan ser oidos desde ciertos ámbitos de la producción cultural, ya que aquellos que opinan en esa dirección de una forma natural saben qué vías evitar en su vida cotidiana. No es natural, sino chabacano y postizo, un discurso crítico que de paso intenta dividir y crear bandos donde no se desean, como es el caso de situar en el desprecio de Goytisolo a un Torrente Ballester. En [VALLS, 1987, 88] declara GOYTISOLO: "Posiblemente, Torrente Ballester es el mejor escritor de la generación anterior a la nuestra". [EXpl: LUIS SUÑEN; GIMFERRER, TOVAR, VALENTE, CABRERA INFANTE (solapa de [R] 1973); NOVECENTO (BERTOLUCCI); TORRENTE BALLESTER; JULIO ORTEGA; CLARÍN; EINSTEIN].

2.6. Antagonía I-IV [1983]

2.6.1. SUÑÉN, Luis, "Luis Goytisolo: escritura, lectura, conocimiento", El País-Libros (3 de abril de 1983).

[EC: (Ant.) Luis Goytisolo, Antagonía I. Recuento; II. Los verdes de mayo hasta el mar; III. La cólera de Aquiles; IV. Teoría del conocimiento, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1983. 4 volúmenes de 625, 255, 271 y 285 páginas, respectivamente]

[EXpl.: MUSIL, HANDKE, BERNHARD]

2.6.2. SUÑÉN, Luis, "Luis Goytisolo o la vida es un libro", Ínsula, 450 (1984),

Si partimos de la interacción transtextual que se establece entre la primera edición de Antagonía como obra unitaria, y la edición del conjunto de estudios sobre la tetralogía, bajo el título El cosmos de "Antagonía", conformando una red de interrelaciones y remitencias que nos hacen considerar la edición de la obra y de la crítica como un fenómeno susceptible de ser estudiado en su carácter singular, podemos extremar la cadena metaficticva dando entrada aquí a una reseña sobre ECdAnt, como ésta de SUÑÉN.

[EC: (ECdAnt): Anagrama, Barcelona, 1983]

[EXpl: ECdAnt ‹GULLÓN, HERZBERGER, Julio ORTEGA, ALESSANDRO [sic] RICCIO, SARGATAL, Gonzalo SOBEJANO, SPIRES, WISLOCKA, SUÑÉN, CLOTAS›; ESTELA DEL FUEGO QUE SE ALEJA ‹LUIS GOYTISOLO›].

2.7. Antagonía 1-4 [1987-1988].

3.- BIBLIORAFÍA BÁSICA SOBRE "ANTAGONÍA"

3.1. RECUENTO

3.1.1. ORTEGA, José, "Asedio a Recuento de Luis Goytisolo", Cuadernos Hispanoamericanos, 313 (julio 1976), pp. 208-216.

[EC: "Citamos por la edición de Seix Barral (Barcelona, 1973), impresa en México. Ya existe edición española, también de Seix Barral]

BE: BURROWS [mayo 1975]; ESPEJO [enero 1975]; VALENTE [abril 1975].

BLG: [LA]; [LMP]; [OCB]; [R]; [vdmhm]; [cda]; [tdc].

BSLG: GARCÍA GRAU [abril 1972]

BM: LUCKÁCS [1972]; GOLDMANN [1975²]; R. JARA y F. MORENO, Anatomía de la novela [el hablante implícito o básico].

RF: JUAN GOYTISOLO, BENET, ANA MOIX, TERENCI MOIX, CABALLERO BONALD, FERRES [Novelistas de tendencia afín]; DANTE [DIVINA COMEDIA]

3.1.2. MIRANDA, Julio E., "Recuento: fragmentos de una pesquisa", Zona Franca, III, 1 (mayo-junio 1977), pp. 19-23.

[EC: (R), Luis Goytisolo, Seix Barral, Barcelona, 1976 (1ª ed. 1973)]

PC: "registro, resumido, de las preguntas que se me plantearon leyendo, de las que propuse en sucesivas relecturas del capítulo [el I, con "siete páginas y media de texto"] y de toda la novela y de las respuesta que obtuve": ¿QUIÉN NARRA?: Los personajes; ¿CUÁNDO NARRA?: Las escenas-síntesis. Estructura temporal; ¿CÓMO NARRA?.

B: (-)

3.1.3. CAUDET, Francisco, "Recuento, de Luis Goytisolo. Análisis sociológico", Papeles de Son Armadans, XXXVIII, 264 (marzo 1978), pp. 225-233.

[EC: (R) México: Avándaro, S.A., 1973. "La edición española, que es la que utilizo aquí, fue publicada por Seix Barral, en 1975, y reimpresa de nuevo en 1976": "publicada primero en México, en 1973, y luego en España, en 1975, levantada la prohibición de censura"]

BE: JULIO ORTEGA [1974]

BLG: [R]

BSLG: [-]

BM: GOLDMANN [1975², sociedad degradada por el <<fetichismo de la mercancía>>]; LUKÁCS [1972]; SASTRE [1974², lo <<real superficial>>]

RF: Proliferación en España de escritos memorialísticos [ver capítulo V de esta tesis]

3.1.4. HERZBERGER, David K., "Luis Goytisolo's Recuento: towards a reconciliation of the word/world dialectic", Anales de la novela de posguerra, 3 (1978), pp. 39-55.

[EC: Barcelona: Seix Barral, 1975]

PC: Sin lugar a dudas, uno de los trabajos más detenidos, con más precisión interpretativa, que se hayan realizado sobre la obra de Luis Goytisolo. El autor parte de una hipótesis sobre la que en definitiva ha venido girando todo intento de lectura crítica de Antagonía, y que ya quedaba expuesta como punto programático en las páginas de GIMFERRER [1974] y VALENTE [abril 1975]: "R is both a theoretical dissertation and practical experiment that successfully reconciles one of the major problems confronted by proponents of the Spanish new novel: the dialectical interplay in the literary text between

language as independent being and as a mediator of real life experience". Siguiendo este movimiento dual a través de la novela consigue cercar el núcleo central y conceptuar la lógica interna de su funcionamiento: "The reconciliation of these two principles as discussed in the present study has not been the result of simply synthesizingtwo contrasting critical approaches; on the contrary, the impetus for the reconciliation stems for R itself, in which Goytisolo balances the hermetic and phenomenological nature of language and brings forth thr world and word in a single presence. Goytisolo in essence transcends his previous use of language as a means of effective communication, and no longer views the novel as simply a means for saying something about the world. Worlds do not merely portray human experience in a literary context, but rather become objects of concern for their artistic value as well. Goytisolo remains committed in R, but has extended his commitment to include the language of literary discourse. Herein lies the uniqueness of the work, as well as its principal contribution to the Spanish new novel" (p. 54).

BE: GIMFERRER [1974]; ESCAPA [1975]; SARGATAL [1976]; VALENTE [abril 1975].

BLG: [LA]; [LMP]; [R]; ["Le <<nouveau roman>>

Espagnol", Les Lettres Françaises (19 julio 1962), pp. 4-7]

BSLG: [-]

BM: SARTRE [1976[sic]]; J. W. DÍAZ [1976]: características <<nueva novela española>>; tesis estructuralistas del círculo lingüístico de Praga para la diferencia entre "automatized"/"foregrounded language", teniendo muy en cuenta el concepto de "backgrounding", y la noción de que "language is used in an <<unfamiliar>> manner", remitiendo la definición de estos conceptos a G. L. BRUNS [Modern Poetry and the Idea of Language, New Haven-Londres, Yale University Press, 1974]; para la capacidad de "to know his <<self>> (the pour-soi in Sartre's terms), as an en-soi through the mediation of a literary text" el autor remite al debate entre los teóricos de la literatura, ofreciendo como ejemplo: "the GENEVA SCHOOL CRITICS vs. the STRUCTURALISTS or the ANGLO_AMERICANS NEW CRITICS"; de VALERY [1990, 135-156] retoma la comparación entre la imagen del hombre que anda y el uso de la prosa, "ese lenguaje que ha cumplido su función, se desvanece apenas *llega*. Lo he emitido para que perezca, para que irrevocablemente se transforme en ustedes, y sabré que fui comprendido por el hecho relevante de que mi discurso ha dejado de existir. Es reemplazado enteramente y definitivamente

por su sentido"

RF: T.S. ELIOT [1968²]; HENRY JAMES [1975].

3.1.5. CICCARELLO, Maria Grazia, "Il nove o il circolo dell'identita': Recuento di Luis Goytisolo", Studi Ispanici (1980) pp. 235-257.

[EC: "R, Barcellona (sic), Seix Barral, 1976. Tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione"]

PC: Como punto de partida: "In un'opera come [R] di Luis Goytisolo la mole cospicua rischia di far passare inosservato il rigoroso impianto ARCHITETTONICO". La autora evoluciona con su lectura por los ámbitos que configuran una estructuración en la que el alzado corresponde a los círculos de la Divina Comedia de Dante. Lectura sumamente interesante. No evoluciona en terrenos cercanos a la deconstrucción. Y concluirá reforzando la plataforma en la que se cimenta el concepto de metaficción o metanovela, con "una serie di notazioni che si fanno quasi esclusivamente metalingistiche"

BE: VALENTE [Abril 1975]; José ORTEGA [Julio 1976]

BLG: [R]; [VDMHM]

BSLG: [-]

BM: LOTMAN [1988]; BENVENISTE [1971]; GENETTE [1969]; especifica el uso de la terminología de

TODOROV.

RF: CABRERA INFANTE [Tres tristes tigres]; CIRLOT [1991]; BALZAC, PROUST, DANTE.

3.1.6. ORTEGA, José, "La visión del mundo en Recuento" Cuadernos Hispanoamericanos, 385 (julio 1982), pp. 121-138.

[EC: "Citamos por R, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1973" figura en nota; en el texto; en el texto, "(R), editada por problemas de la censura en México (Avándaro, S.A., 1973) y en España en 1975, es una..."; (VDMHM) Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976; "Citamos por (EDM1), Barcelona: Ediciones Originales, 1978"]

PC: relación dialéctica con la realidad histórica. Lo social como elemento interiorizado en la estructura literaria. Biografía y crónica social. "La memoria en el recuento de Raul funciona como medio de conocimiento personal e histórico, es decir, como instrumento liberador de sus neurosis y psicosis, mediante un diálogo entre el pasado y el presente". Concepto de arte como salvación personal que da sentido a la confusión del protagonista; estética como oposición y reconciliación del sujeto histórico consigo mismo y el pasado.

BE: CAUDET [marzo 1978].

BLG: [LA]; [OCB]; [Dv]; [R]; [VDMHM]; [CDA]; [EDM1].

BSLG: JOLY, SOLDEVILA y TENA [1979]

BM: ALTHUSSER [SÁNCHEZ VÁZQUEZ,
1970]; GOLDMANN [1975²]; BUTOR [1967].

RF: CASTELLET [1976]; C.M. RAMA [1979]

3.1.7. GULLÓN, Ricardo, "Un texto de aire y de fuego", [ECdAnt], 1983, pp. 49-73.

[EC: [-]

BE: [-]

BLG: [LA]; [R]

BSLG: [-]

BM: BOOTH [1974] para la categoría de <<autor implícito>>; JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, para el texto que "se abre a la pura posibilidad del recuerdo que opera bajo la ley del olvido, selección <<natural>> (inconsciente) de los componentes significantes de la memoria"; KURODA, a propósito de la <<conciencia múltiple>>, "que caracteriza el estilo no-objetivo de la narración en tercera persona"; <<la tradición de lo nuevo>> de ROSENBERG [1962]; <<modo de presentación>> - <<modo de representación>>: se acude a SAUSSURE ["recordar que la ejecución de una sonata no es la sonata misma"] y a NIETZSCHE ["la divergencia entre la

cosa en sí y su modo de representación lingüística"]; MARTÍNEZ BONATI [1972*] para la definición de la narración; "se llama, preferentemente, a la representación puramente lingüística de la alteración de determinadas personas, situaciones y circunstancias, en el curso del tiempo"; el <<lector cómplice>> de VIRGINIA WOOLF [1982*]; RENGSTORF para el lector que "es una creación del texto mismo que está leyendo"; ANDERSON IMBERT [1960] y su descripción de la tarea del <<lector profesional>>, el crítico; la <<constelación semántica>> de KRISTEVA [1978]; KOJEVE [Introduction to the reading of Hegel, Basic Books, Nueva York, 1969]: la desintegración del hombre entendida como <<la cesación de la acción>>, "y la parálisis de las fuerzas impulsoras del cambio compensada, si de compensación puede hablarse aquí, por la presencia de <<todo lo que hace al hombre feliz>>"; MALLARMÉ y su noción de la <<copulación de las palabras>>, "que conviene al mecanismo asociativo de un espacio verbal caracterizado por el ritmo"; la <<durée>> de BERGSON para la continuidad textual, el espacio literario que carece de centro y se extiende en toda dimensión; BOLLNOW [1968], siguiendo a HEIDEGGER: "aclara que el hombre, el <<ser ahí>> del filósofo, <<está determinado en su vida siempre siempre y necesariamente por su actitud frente a un

espacio que le rodea>>"; GULLÓN [1980] en la caracterización del espacio novelesco como creación del personaje, definiendo el de [R] como <<espacio ideológico>>; el <<perspectivismo>> de ORTEGA Y GASSET; el <<lenguaje es el mensaje>> de un "paródico" McLUHAN; el estar <<sonriendo mefistofélicamente" de UNAMUNO, autor implícito que lee lo que escribe y contempla "los esfuerzos de objetividad creativa a que se entregan las personas a quienes tal empeño corresponde"; y para finalizar, la pregunta de JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: <<¿Quién podrá separar el fuego de su aire?>>. GULLÓN [1983]: "La dialéctica entre lo que el autor escribe y lo que se escribe está en la raíz del acto creador. La imagen reverbera o ilumina por vía figurativa nuestras sombras, pues aquí fuego y aire son una misma cosa: el texto"

RF: DICKENS-LONDRES, BALZAC-PARÍS, GALDÓS-MADRID, ¿?-BARCELONA; MARTÍN SANTOS [Tiempo de destrucción]

3.1.8. FAJARDO, Alicia, "Los espacios móviles en Recuento de Luis Goytisolo", España Contemporánea, II, 4 (primavera 1989), pp. 7-21.

[EC: "edición" de (R): Barcelona: Seix Barral, 1976]

PC: Una propuesta interpretativa muy sugerente y de gran interés, con la que confieso mi deuda para

algunos de los tratamientos del capítulo V.

BE: José ORTEGA [julio 1976] [1982]; GIMFERRER [1974], con el título modificado: "Círculos y Metáforas"; VALENTE [abril 1975].

BLG: [R]

BSLG: [-]

BM: BACHELARD [1983]; SHARON SPENCER [Space, Time and Structure in the Modern Novel, New York University Press, 1971] para lo que este autor denomina <<novelas arquitectónicas>>, "en las que se erige un edificio intelectual sobre las fundaciones del espacio físico de la ciudad".

RF: JUAN GOYTISOLO [Coto vedado].

3.2. LOS VERDES DE MAYO HASTA EL MAR

3.2.1. ORTEGA, José, "Los verdes de mayo hasta el mar. De Luis Goytisolo: segunda etapa de una aventura literaria", Cuadernos Hispanoamericanos, 326-327 (agosto-septiembre 1977), pp. 488-494.

3.2.2. HERZBERGER, D. K., "Literature on Literature: Four Theoretical Views of the Contemporary Spanish Novel", Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, 7,1 (1979), pp. 41-62.

A partir de los principios teóricos formulados por BENET [La inspiración y el estilo, 1966] [En ciernes, 1976], y Juan GOYTISOLO [El furgón de cola, 1967], el autor se centrará en cuatro novelas "appeared recently that expand and modify the theoretical principles formulated by BENET and GOYTISOLO": Luis GOYTISOLO [VDMHM]; José María MERINO [Novela de Andrés Choz, 1976]; José María VAZ DE SOTO [Fabián, 1977]; TORRENTE BALLESTER [Fragmentos de apocalipsis, 1977]. Las referencias a Luis GOYTISOLO en pp. 44-45, 48, 50, 54, además de en las Notas, situadas al final, pp. 59-62

3.2.3. ORTEGA, José, "Aspectos narrativos en Los verdes de mayo hasta el mar, de Luis Goytisolo", Cuadernos Hispanoamericanos, 370 (1981), pp. 105-114.

Si la segunda entrega de Antagonía conlleva la "primacía del discurso sobre la historia", el problema de la creación que en ella se plantea, según ORTEGA, es el de "un nuevo pacto entre los participantes del texto: narrador-mundo narrado-lector, así como una

nueva valoración de las funciones del personaje", tomando como base metodológica a GÉNETTE [1989b], PRINCE [1973] y BARTHES [1987, 179-187] y [1990, 163-201].

3.2.4. ALTISENT, Marta E., "El erotismo en la actual narrativa española", Cuadernos Hispanoamericanos, 468 (1989), pp. 128-144.
Según la autora, "dentro de la tendencia autorreflexiva que caracteriza a la novela de los años 70, lo erótico no es solamente un tema sino que trasciende a ser metáfora misma del proceso de la escritura y forma de comunicar al lector el placer lúdico de la creación literaria". Formulada la hipótesis, pasa a analizar tres novelas a la busca de unas constantes que <<faciliten la generalización>>: Luis GOYTISOLO [VDMHM]; José María GUELBENZU [El río de la luna, 1980]; José María VAZ DE SOTO [Fabián, 1977]. Para GOYTISOLO, las pp. 139-143, basando su estudio en BATAILLE [1979] y SARDUY [1974].

3.2.5. POPE, Randolph D., "The different architectures of metafiction in Juan and Luis Goytisolo", España Contemporánea, I (1989), pp.

145-150.

Se establece una comparación entre Juan GOYTISOLO [Juan sin Tierra, 1975] y Luis GOYTISOLO [VDMHM], centrándola en la figura común del escritor como arquitecto, desde una perspectiva árabe en el primero y concebida bajo el <<topos>> de la <<Ciudad Ideal>>. En [VDMHM] confluyen FELLINI [8 1/2]; VERNE [Veinte mil leguas de viaje submarino].

3.3. LA CÓLERA DE AQUILES

3.3.1. SARGATAL, Alfred, "El tiempo de la lectura: La Cólera de Aquiles", Camp de l'arpa, 76 (1980), pp. 63-68.

3.3.2. SPIRES, Robert C., "La cólera de Aquiles": un texto producto del lector", Revista Iberoamericana, 116-117 (julio-diciembre 1981), pp. 241-245. Reimpr. en [ECdAnt, 121-127].

3.3.3. SOBEJANO, Gonzalo, "El Ecce Homo de Matilde Moret", [ECdAnt, 89-106].

3.3.4. NAVAJAS, Gonzalo, "Internalización e ideología en La cólera de Aquiles de Luis Goytisolo", Hispania, 69 (marzo 1986), pp. 29-33. Recogido en NAVAJAS [1987].

3.3.5. ORTEGA, José, "Un ejercicio de escritura: La Cólera de Aquiles de Luis Goytisolo", Teoría semiótica, II (1986), pp. 727-734.

3.4. TEORÍA DEL CONOCIMIENTO

3.4.1. SUÑEN, Luis, "Antagonía o la cuestión resuelta" Quimera, 7 (mayo 1981), pp. 53-56, trabajo que será recogido con algunas variantes en [ECdAnt pp. 129-135].

3.4.2. SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, "Praxis del desconocimiento en la última obra de Luis Goytisolo", Ínsula, 501 (septiembre 1988), pp. 20-21. Aunque se trate de una reseña sobre [LPAM], las contínuas alusiones, lecturas, interpretaciones e incluso propuestas sobre líneas de investigación

referidas a [TDC] nos llevan a incluirla en este apartado.

3.5. ANTAGONÍA

3.5.1. RICCIO, Alessandra, "De las ruinas al taller en la obra de Luis Goytisolo", Anales de la novela de posguerra, 2 (1977), pp. 31-41.

3.5.2. SUÑEN, Luis, "Antagonía o la cuestión resuelta", Quimera, 8 (mayo 1981), pp. 53-56.

3.5.3. GOYTISOLO, Juan, "Lectura familiar de Antagonía", Quimera, 32 (1982), pp. 38-45.

3.5.4. CARNERO, Guillermo, "El universo egocéntrico de Luis Goytisolo", Studi Ispanici, (1983), pp. 153-167.

3.5.5. [ECdAnt], AA.VV., El Cosmos de Antagonía, Barcelona, Anagrama, 1983 [Volumen colectivo que sale al mercado en la mismas fechas en las que la editorial Alfaguara edita, por primera vez, las cuatro novelas de la tetralogía simultáneamente y,

todas bajo el título subordinante y globalizador de Antagonía. El texto de la N incluso puede verse afectado por este conjunto de estudios ya que se establecen entre ambos una serie de relaciones transtextuales que, por su obviedad no pueden ignorarse. Si examinamos los cinco tipos de transtextualidad que define GENETTE [1989a] podemos establecer las siguientes correspondencias:

1. Intertextualidad, entendida de manera restrictiva, "como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia de un texto en otro" y cuyas manifestaciones van desde la <<cita>> (con comillas, con o sin referencia precisa) al <<plagio>>, la <<alusión>>: de forma manifiesta y evidente esta relación es fácilmente encontrable entre Antagonía [ECdAnt], hasta el punto de que pueda caber la sospecha, sobre ciertos textos pertenecientes al volumen "crítico", que funcionan como un complemento, ampliación, apunte previo, explicación epilogal de cualquiera de los muchos pasajes metaficticios que se incluyen en el texto "literario"

2. Paratextualidad, entendida como relación que "en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo,

intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias". De todo ello, desde las notas a pie de página (caso de Matilde Moret [CDA]) hasta las alusiones a la desaparición de títulos individualizadores de capítulos, uno de los cuales, con el nombre de Antagonía, acabaría quitando el puesto de mayor relevancia al que para sí se lo guardaba, Recuento [GOYTISOLO, 1983], he dado cuenta.

3. Metatextualidad, "por excelencia la relación crítica" también debe presentarse ante los ojos del lector sin grandes dificultades, máxime si la complejidad prevista afecta sobre todo al aumento de este factor "crítico", dado que el volumen literario está concebido como una teoría del "conocimiento" y el volumen crítico, vuelvo a repetir, no está exento de creaciones "críticas" sobre la creación de la crítica.

4. Hipertextualidad: no entro a comentar este tipo de relación pues necesitaría un estudio mucho más complejo.

5. Architextualidad: me basta con apuntar al subtítulo del volumen cuarto de Antagonía (Novela) o al doble nivel en que se desarrolla el prólogo a ECdAnt [CLOTAS 1983].

Componen la nómina de colaboradores: [CLOTAS, 1983, 7-13]; [GOYTISOLO, 1983, 15-19]; [RICCIO, 1983, 21-30]; [SARGATAL, 1983, 31-48]; [GULLÓN, 1983, 49-73]; [WISLOCKA, 1983, 75-88]; [Gonzalo SOBEJANO, 1983, 89-106]; [HERZBERGER, 1983, 107-119]; [SPIRES, 1983, 121-127]; [SUÑÉN, 1983, 129-139]; [Julio ORTEGA, 1983, 141-152], adjuntando una NOTA BIBLIOGRÁFICA, pp. 153-154.

1. CLOTAS, Salvador, "Introducción" [ECdAnt, pp. 7-13].

2. GOYTISOLO, Luis, "Gestación de Antagonía" [ECdAnt, pp. 15-19]. Sólo destaco el empleo del deíctico <<ahora>> y del singulativo que lo precede <<sólo>>, junto a la mención de la operación editorial de Alfaguara, y una alusión al título de una reseña de 1981 que aparece incluida ahora en ECdAnt, que empleaba entonces el sintagma <<cuestión resuelta>> [SUÑEN 1983], en forma de: " Sólo ahora, con la publicación por Alfaguara de la primera edición propiamente dicha de Antagonía, la cuestión puede darse por resuelta.

3. RICCIO, Alessandra, "El cambio, un falso movimiento" [ECdAnt, pp. 21-30], cuya sentencia final ya había servido de <<leit-motiv>> a CLOTAS.

4. SARGATAL, Alfred, "El juego especular de Antagonía" [ECdAnt, pp. 31-48]. Su argumentación sumarizadora creo que es perfectamente asumible: "esta tetralogía se articula como un sistema múltiple de espejos en constante movimiento, un sistema de espejos que aspira a ofrecer al lector exigente un sostenido y sutil juego de la memoria y la inteligencia".

5. GULLÓN, Ricardo, "Un texto de aire y de fuego" [ECdAnt, pp. 49-73]. Ya comentado en el apartado 3.1.7.

6. WISLOCKA, Bozena, "Velázquez y Antagonía" [ECdAnt, pp. 75-88]. En caso de aceptar su "legitimación" teórica: "Se discute desde la antigüedad si es lícito comparar entre sí distintas artes; yo, apoyándome en la opinión de Mario Praz, considero que el objetivo del arte, sea literario, sea

plástico, basa su existencia en el mismo fenómeno, es decir, en la memoria estética", puede accederse a este picta poesis.

7 SOBEJANO, Gonzalo, "El Ecce Homo de Matilde Moret" [ECdAnt, pp. 89-106].

8. HERZBERGER, David K., "Antagonía como metaficción" [ECdAnt, pp. 107-119]. Artículo que, al compás de la tetralogía, se presenta como resumen y sumarización del proceso crítico del propio Herzberger, dado su atento seguimiento de las distintas entregas, y la publicación de análisis y estudios con una precisión, limpieza, claridad, que seguiría empleando posteriormente, sin dejar de acudir a aspectos parciales de alguna de las novelas en particular, pero ya con la visión de conjunto que le proporcionaba el conocimiento total de la obra.

9. SPIRES, Robert C., "La colera de Aquiles: un texto producto del lector" [ECdAnt, pp. 121-127]. Ya comentado en el apartado 3.3.2.

10. SUÑEN, Luis, "Antagonía o la cuestión resuelta" [ECdAnt, pp. 129-139]. Ya comentado en el apartado 3.4.1.

11. ORTEGA, Julio, " Entrevista con Luis Goytisolo" [ECdAnt, pp. 141-152]. Véase el apartado 5.3.

12. "NOTA BIO-BIBLIOGRÁFICA". Interesante por su contribución a las <<cortinas de humo>> a las que el autor suele recurrir en su juego de desvelar /ocultarse.

3.5.6. HERZBERGER, David y M. Carmen RODRÍGUEZ MARGENOT, "Luis Goytisolo's Antagonía: A Portrait of the Artist as a Young Man", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, XIII, 1 (1988), pp. 79-92.

4.- OBRA DE LUIS GOYTISOLO

1955

1. Luis Goytisolo, en una de sus primeras entrevistas, declaraba a la revista Ínsula [CANO, 1959, 4]: "A los quince años escribía poemas; a los dieciseis dejé de hacerlo. Mi primer cuento publicado fue escrito en 1945 y apareció en el cincuenta y cinco". Casi veinte años más tarde, le oiremos precisar [VALLS, 1987, 81]: "me parece que lo primero fue "*Claudia*", en Destino, y un relato breve que tenía que haber formado parte de [LA], además de una primera versión de uno de los capítulos de [LA] que presenté al Sésamo."

1956

2. Gana el premio Sésamo de cuentos: "Luego quisieron publicarlo, pero no acepté" [VALLS, 1987, 81]. Para entonces, ya había dado a leer a Castellet uno de sus primeros relatos, "*Las monedas*", que estuvo a punto de aparecer en Laye. "una serie de episodios articulados con unas monedas que iban pasando de mano en mano. Yo seguía la prehistoria de estas monedas" [VALLS, 1987, 81, 82-83].

1957

3. Según la "Nota Bio-bibliográfica" a la que vengo recurriendo [ECdAnt, 153]: <<En 1957 publicó su primer relato, "*Claudia*">>. Se omite cualquier referencia al premio Sésamo del año anterior, y, además, si tomamos en cuenta sus declaraciones sobre "*Las monedas*": "tenía que haber aparecido en Laye, se lo enseñé a Castellet y le gustó mucho, pero ya no volvió a publicarse la revista. A partir de entonces, empecé a publicar, entré prácticamente en el ciclo de [LA]" [VALLS, 1987,81], como viene siendo habitual en la trayectoria de Luis Goytisolo, el tiempo real se pliega, tensa o acorta según el momento en el que se lo rememora y declara. Nos bastará siempre oponer o confrontar sus "segmentos temporales" con el dato objetivo, sin que ello suponga llamar la anacronía al orden. Por ejemplo: "Laye sólo duraría tres años y medio (de enero de 1950 a abril-junio de 1953) aunque el último número, el 24, que correspondía a junio-agosto de 1953 saldría, sin indicar mes, en 1954" [RIERA, 1988,153].

1958

Las afueras, Barcelona, Seix Barral.

4. En diciembre de este año se publica [LA], ganadora del premio de novela Biblioteca Breve, y el

editor, Carlos Barral, de cara a la promoción, "organizó un <<cocktail>> literario en honor del joven autor de [LA], y más tarde una cena íntima" [CANO, 1959, 4]. En ella coincidirán dos críticos que parecen prefigurar en sus crónicas respectivas lo que serán constantes y vectores direccionales en la obra futura del escritor. FERNÁNDEZ FIGUEROA [1959, 4], de Índice, nos obsequia en su crónica con una singular descripción del ámbito <<paratextual>> de la obra, en la línea que, al cabo de tres décadas, reclamará SOLDEVILA-DURANTE [1988], "hacer un detallado examen del paratexto en que se sitúa [TDC]", considerando "la necesidad de evaluar rigurosamente todos los elementos explícitos del texto editado, incluyendo las cubiertas del volumen". Reproduzco la valoración de FERNÁNDEZ FIGUEROA: "[LA] ESTÁ EDITADO por Seix y Barral en su bella colección <<Biblioteca Breve. Le ha sido adjudicado el premio de esta Editorial recientemente creado; dentro de la Colección que comenzó a enumerarse en el 100, le corresponde el 132. (El empeño de <<Biblioteca Breve>> merece plácemes, a causa de los títulos que ofreció en corto tiempo y de la orientación general que la preside. Son libros manejables, con fotografías en la portada. Su <<carácter>> y su línea de pensamiento están logrados desde apenas iniciarse.)". A modo de muestra, pensemos

que [LA] ya se convertirán en objeto privilegiado de la lectura <<paratextual>> desde su segunda edición, en 1962: "En la primera edición de [LA] se presenta a los personajes enumerándolos y describiéndolos como si se tratara de un reparto teatral, en una introducción que fue suprimida en las ediciones siguientes. Aquí salta a la vista que el nombre no es propio sino compartido: los Augustos son propietarios retirados, los Alvarito se esfuerzan en la emulación juvenil, los Ciriac son ladrones y suelen estar en la cárcel, etc. Ante esta agrupación los nombres diversos de la vida cotidiana se ven como un fetiche que substituye la individualidad anhelada y protege de la absoluta alienación de la identidad. Pero a la vez el nombre permite prescindir de la presencia, dudar de ella" [POPE, 1983, 276]. Por su parte, José Luis CANO [1959, 8], de Ínsula, intuye en su reseña de [LA] lo que claramente era ya una estructuración embrionaria que se genera en la fragmentación, en el movimiento basculante entre lo centrífugo y lo centrípeto. Queda claro que al crítico no le cabía otra posibilidad que interpretar ese "consciente propósito de renovar la técnica narrativa, apartándose de las técnicas tradicionales de la novela" conforme a los códigos vigentes en la concepción que se consideraba normativa respecto al hecho narrativo al final de los cincuenta,

y de ahí que afirme la equivalencia de "novedad técnica" con "utilizar una serie de relatos, en apariencia independientes, en función de un tratamiento y un fondo sociológicos", y retire seguidamente la seguridad adelantada, ya que el novelista no se ajustaría a la dilogía paradigmática social/experimental: "lo curioso es que esa técnica de unir unos relatos y unos personajes por sus circunstancias sociológicas, y no por el hilo argumental, se proyecta sobre un estilo sencillo y realista, al que en abscluto cuadraría el epíteto de experimental".

Es aquí donde recabaría la oferta interpretativa de CARNERO [1983], justo en el lugar donde se propone una lectura de nociones como <<roto>> y <<fragmentado>>, no como "una efectiva manera de describir la incomunicación entre las clases sociales o la recurrencia de comportamientos en términos de clase", sino como "un anticipo de [R]; un testimonio personal egocéntrico que el autor singularizó desde la extravagancia paródica recabando para sí mismo como autor la voz cantante y contante [...]. En mi opinión se trata de un experimento de disidencia disminuido por su subordinación a algo que siempre ha preocupado a Luis Goytisolo, como demuestra Antagonía: la

capacidad de lector y contexto para crear o destruir un texto".

1962.

Las mismas palabras, Barcelona, Seix Barral.

5. Una breve panorámica de la crítica nos permite entrever una impresión generalizada sobre [LA], sin entrar en matizaciones. Para NORA [197o², III: 317), una "sucesión de relatos totalmente independientes", aunque subsumidos finalmente en un peculiar tipo de relato de protagonismo colectivo colectivo en el que se pondría de relieve "la identidad histórico-social que subyace a los distintos destinos individuales"; SOBEJANO [1975²] se enmarca en la misma línea al analizar cada capítulo de forma autónoma, desde análogo perspectivismo social. Con SOLDEVILA [1980] se llega también a la misma consideración de <<novela social>>, y desde la plataforma opuesta a la "rooted in Social and/or Marxist critical theory" [HERZBERGER, 1980, 28-29], ya que es su análisis de los procedimientos técnicos el que le lleva a concluir que son los <<adecuados>> para una paradigmática <<novela social>>. Sin embargo, es el mismo Luis Goytisolo el que ha declarado públicamente su "susceptibilidad" ante las reacciones negativas de la crítica y del lector [VALLS, 1987, 85]:

"Desde el punto de vista literario fue una reacción más bien conservadora. Se había dicho que [LA] no era una novela, parecía que yo era incapaz de escribir una novela. Entonces me propuse hacer exactamente lo mismo, pero de manera que nadie protestara. Son cuatro relatos construidos y barajados de una forma muy calculada, siguiendo casi una fórmula matemática, algo muy distinto de lo que ocurrió en [LA]. Al resultado nadie le puso la más mínima objeción. El proyecto se parecía bastante al de [LA]". Retomando a CARNERO [1983, 160-161]: "Es muy probable que la reacción de crítica y público incitara a Luis Goytisolo a novedades menos estrambóticas; su segunda novela, [LMP] (1963) parece un intento de aproximación, en mi opinión no conseguido, a la novela social antiburguesa. Y cabe suponer que en esa doble inadaptación a las exigencias del realismo esté el origen de la reflexión sobre el quehacer novelesco de la que iba a nacer más adelante Antagonía, brillante estallido egocéntrico que no teme decir su nombre".

1970.

Ojos, círculos y búhos, Barcelona, Anagrama. Con ilustraciones de Joan PONC.

6. En atención a la vocación de transtextualidad <<paratextual>> que vengo

atendiendo, me hago eco de la noticia de Gonzalo SOBEJANO [ECdAnt, 99n]: "el libro carece de paginación". El volumen lo componen las fábulas: "Sátiro y sátira", "Celeste", "Redención del unicornio", "Pirro derrotado", "Segismundo", "Nueve pruebas de que somos más felices", "Tres, dos, uno, fin".

1973.

Recuento, México, Avándaro S.A.

[México, Seix Barral]

[Barcelona, Seix Barral]

[1974 marzo] [1975 marzo]

Recuento, Barcelona, Seix Barral [secuestrada por el T.O.P.]

1975

Recuento, Barcelona, Seix Barral [1ª ed. en España]

1976 [enero]

Recuento, Barcelona, Seix Barral [reimpr. de 1ª ed. (1975 marzo) en España]

7. Remito a la exposición del apartado 3.1. Sólo deseo hacer referencia aquí a la posición "privilegiada" que adquirirá esta obra entre aquellos críticos que postulan el marbete <<Nueva Novela Española>>. J. W. DÍAZ [1976, 115-117] traza una descripción intensiva y sintética de los rasgos que caracterizan a los <<new novelists>>, entre los que, en un extenso catálogo, [R] sólo aparece como un eslabón más. Leídos con detención podrá comprobarse que çestos corresponden casi con exactitud a lo que SPIRES [1980, 75] denominará <<the Spanish Self-Referential Novel>>, precisando que "the first Spanish example of the type of novel I have described is Luis Goytisolo's [R]"; o SOBEJANO [1988] como <<metanovela>>, ya concluso el ciclo de Antagonía cuando afirma que "el autor español más <<metaficTivo>> de estos años continúa siendo Luis Goytisolo en su [TDC]". A mitad de camino queda el diagnóstico de la situación que procuró la revista Ínsula [1985], con pronunciamientos como los de CONTE [1985, 1, 24]: "Luis Goytisolo sigue siendo el mejor de nuestros narradores, aunque el público sigue sin darse demasiada cuenta"

1976

Devoraciones, Barcelona, Seix Barral. Con

ilustraciones de Joan Ponc.

8. Segundo grupo de fábulas, que hace constar cmo fecha de conclusión "Barcelona, 1973". Entre libro de <u>desiderata</u> personales, dietario de reflexiones alucinadas, recolección de aforismos, y <<libro de los amigos>> a la manera de Hoffmanstal, se irán sucediendo entradas precedidas por un concepto o un sintagma<<clave>>, en letras mayúsculas, y en la misma línea que el <<texto>> al que preceden, separadas por un punto. Algunas muestras: INVENCIÓN DE LA MAJA. DOCUMENTACIÓN. FASES DEL ANTEPROYECTO. DESTELLOS DEL GRAN MUNDO. HABLA EL CONSEJERO SEÑOR SALOPEMAN. CÓNCLAVE [tres entradas]. ESPINOZA. CÓNCLAVE [dos entradas]. TRAYECTO. CÔNCLAVE. ECOS DE SOCIEDAD. ECOS DE LA VIDA LITERARIA. GRABACIÓN. PELIGROSIDAD DEL ARTISTA. CÓNCLAVE [tres entradas]. SIN CLAVE. CÓNCLAVE. SOLEMNE CLAUSURA. MAGNATE. PARLAMENTO. INICIATIVAS, INVENCIONES Y RECLAMACIONES. CONVENCIONALIDAD DE LAS CONVENCIONES. PROPIEDAD DEL LENGUAJE. LIBERTAD Y NECESIDAD. CLASES DE NEGOCIOS. CONVENCIÓN. AERODINÁMICA DEL EJECUTIVO. OTRAS PONENCIAS. REPARTO DE CARTERAS. PROMENADE. REPRESENTACIÓN. ALTA FIDELIDAD. PROVOCACIÓN. JILGUEROS Y PETIRROJOS. LA NUEVA FRONTERA. NOTICIARIO. LA CORISTA. CONJURACIÓN. MEGÁFONO. CONJURACIÓN. INTERVIENEN ALGUNOS DE LOS COJURADOS. CONJURA [dos

entradas]. ESQUEMA TEÓRICO. RUEGOS, PREGUNTAS Y SUGERENCIAS. CENSURA. UNDERGROUND. FUNDAMENTOS DE LA NUEVA DIALÉCTICA. LUNCH. FACCIONES. INVITACIÓN AL VALS. CUESTIONES DE PROCEDIMIENTO. REFUTACIÓN. EL MOLOCH. MINORÍA SILENCIOSA. JUICIO. OTRAS PROYECCIONES. ENTREACTO. PROMENADE. CÓNCLAVE. EL MOLOTOV. CINEMA VERITE. COCKTAIL. OTRA CITA. RELATO. FUGAS. INTERMEDIO. TEORÍA. VUELVE LA MAJA. MEDITACIÓN. HORA DE CIERRE. PREMIO A LA LA MEJOR FOTOGRAFÍA. LA SESIÓN HA COMENZADO.

1976 [octubre].

Los verdes de mayo hasta el mar, Barcelona, Seix Barral.

9. Remito al apartado 3.4. de esta bibliografía.

1978

"El encuentro Marx-Lenin", El País. Arte y Pensamiento (18 de junio de 1978), pp. I, V.

10. Lo recogerá posteriormente en [ICCM].

[1978] [1979]

CLAUDIO MENDOZA, El Edicto de Milán, Barcelona, Eds.

Originales.

11. Remito al apartado 3.6. Recuérdese que la editorial regentada por Lezama Lima tenía por nombre Orígenes, y que tanto las características de ésta como el perfil que traza Matilde Moret de la figura del editor evocan intensamente la figura del poeta cubano. Por otra parte, Goytisolo visitó Cuba en 1968. Los elementos paratextuales ya han sido descritos, tanto en el apartado citado de la bibliografía como en el que corresponde a [CDA] en el capítulo III de la tesis.

1979 [enero].

La cólera de Aquiles, Barcelona, Seix Barral.

12. Remito al apartado 3.3.

1981 [febrero]

Teoría del conocimiento, Barcelona, Seix Barral.

13. Remito al apartado 3.8., en el que destacaba el hecho de establecer una relación architextual, a la vez que paratextual, desde el punto en que aparece una segunda portada interior en la que Raúl Ferrer Gaminde figura como autor de una Teoría del Conocimiento, que reclama desde su subtítulo el estatuto genérico de Novela, voluntad de pacto dificilmente sostenible si se considera que en su interior se suceden, como tres bloques autónomos, tres tipos de discurso cuyos polos extremos se sitúan en el grado cero de reproductibilidad y viabilidad literaria, dado su carácter restrictivamente íntimo, privado, soporte de las aristas más cotidianas de una diaria realidad que se transpone en escritura directa y obvia, ausente la voluntad del acto estético que singularizaría el decurso vivencial ajeno a una evaluación literaria o artística. Corresponde este lugar al diario íntimo [ROUSSET, 1983]. El polo intermedio corresponde a la transcripción del contenido de unas cintas magnetofónicas, acto puro de habla [SEARLE, 1980], reproducción en grado cero, en este caso, hipertrofiando el discurso de realismo que

algunos escritores-periodistas establecieron a partir de la equivalencia axial entre la recolección indiscriminada, grabación, conservación y posterior reproducción por escrito de voces en su medio, por una parte, y la transmisión de la verdad, de lo real no manipulado por intención o encuadre estético alguno, por otra parte. Por analogía con el <<cine-ojo>> de Dziga-Vertov, demostrando una absoluta falta de comprensión hacia éste, no llegaban a percibir algo de lo que Luis Goytisolo ha sabido disponer en sus páginas, "la eficiencia del non sense" [1984, 149-150], teniendo en cuenta que "en su estructura misma debe estar prevista una continua emulación a continuar la lectura, en busca, precisamente, de un código explicativo. El punto crítico es un sistema de <<fracturas>> lógicas o gramaticales (o sólo fonéticas) introducido en un tejido sustancialmente sano. Esas fracturas rompen la estructura total y terminan por generar una especie de <<náusea del sentido lógico>> en el lector. Estos non sense verbales tienen un paralelo visual exacto que es la categoría de los llamados objetos imposibles. Estos objetos no parecen poder colocarse en la categoría de los <<objetos sin connotación>>, o sea junto a aquellas estructuras que son intrínsicamente imposibles en su totalidad, sino pertenecer a la

categoría definible como <<sintaxis separada>>, es decir, junto con otros objetos cuya estructura es debida a la aplicación simultánea de distintas (y a veces hasta contradictorias) reglas sintácticas". Es aquí, y en este sentido, como podemos aprehender la "lógica" de convertir el tercer segmento en una ekphrasis <<imposible>> de unas cintas de video-cassette, portadoras de un grado de disponibilidad absoluto no sólo en lo referente a la reproductibilidad de imágenes y sonido, sino también en lo tocante a <<declinar>> la imagen registrada [BARTHES, 1992ª], a realizar montajes como alteraciones en el tiempo y en el movimiento, en definitiva, al instalarse dentro del espacio privado del hogar, como un electrodoméstico más, tenderá a ir hiperlexicalizando hasta desposeer de significación a la imagen cinematográfica entendida como imagen-acción: la banalidad de lo cotidiano se instala en el objetivo del ansia de percepción, a la vez voluntad de preservación del instante banal cotidiano congelado en el tiempo como forma immutable. El hombre cotidiano tiene ya un acceso, puede que imprevisible cuando Goytisolo escribió la novela, directo y no gravoso a una cámara en la que dar soporte magnético a su memoria auditiva, a las imágenes que ni siquiera acentúan su realidad. Esa memoria puede ser

almacenada, ordenada y clasificada, de forma que puede recuperar cotidianeidades pasadas a las velocidades que le permita su modelo reproductor, en sentido retroactivo o avanzando en ralenti.

1981 [abril] .

Fábulas, Barcelona, Bruguera.

14. En este volumen se recogen Ojos, círculos y búhos [1980], y Devoraciones[1976], ya publicados en Anagrama con ilustraciones de Joan PONC. A ellos se une aquí el inédito, aunque escrito en 1978, Una sonrisa a través de una lágrima. HERZBERGER [1982] se refiere a este volumen como "a work rooted profoundly in fantasy and invention", y añade: "each of these <<fábulas>> consists of a series of brief sketches of narrative fragments linked by recurring thematic concerns and motifs rather than by the structure of a traditional plot". El mismo Goytisolo respondía a CLAUDÍN [1980, 62]: "Se trata de una serie de obras de breve extensión escritas entre 1968 y 1978, es decir, coetáneas a la redacción de Antagonía, de la que son el extremo opuesto en cuanto a su gestación y desarrollo, ya que no en su significado, lleno de concordancias. Aquí las obras proceden una de otra como el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo, sin plan previo de ninguna clase. También a diferencia

de Antagonía, su impacto ha sido nulo en términos generales, aunque con importantes excepciones entre quienes realmente las han leído . Curiosamente, creo que los excelentes dibujos de Joan Ponc han servido más que nada para desorientar al lector, cuando no para ahuyentarlo: esa manía de buscarles una inexistente relación con el texto que no hace sino complicar las cosas. De ahí que en el futuro publique los tres libros en un solo volumen sin ilustraciones bajo el título general de Fábulas: estoy seguro de que entonces la acogida -con todo y ser minoritaria, dado el especial carácter dela obra- será muy diferente, de que excluida la posibilidad de que se trate de una gran broma urdida entre Ponc y yo, la obra empezará a ser entendida de la mano de ese ser temeroso de nombre incierto que recorre sus páginas como de puntillas. Se trata, en definitiva, del ensueño, sueño, pesadilla diurna o nocturna, generada por la mente de un hombre medio del mundo desarrollado de hoy, que proyecta sobre ese contorno sus conflictos más recónditos."

1984.

1983 [marzo]

Antagonía

I. Recuento

II. Los verdes de mayo hasta elmar

III. La cólera de Aquiles

IV. Teoría del conocimiento

Madrid, Ediciones Alfaguara.

15. Remito al apartado 3.5 de esta bibliografía.

1984

Estela del fuego que se aleja

Barcelona, Anagrama, 1984.

16. Esta novela reporta a su autor el reconocimiento "oficial", al obtener con ella el Premio de la Crítica a la mejor novela en castellano publicada en 1984 [ARROYO, abril 1985]. De sus declaraciones en esta entrevista podría resaltar: "Respecto a su enlace con la obra anterior, Domingo Pérez Minik dijo una cosa muy exacta: que él vinculaba ésta obra a Antagonía. Es verdad, pero no es Antagonía. Lo que ocurre es que es una obra escrita por mí al igual que las obras anteriores, incluso en este sentido creo que, con la debida perspectiva, se puede establecer una continuidad desde una obra frustrada por inmadurez como [LA], donde hay una serie de elementos que luego se repiten, hasta mi obra actual. Mi interpretación es que todo ello forma parte

de un todo más amplio que es mi obra [...]. Se produce una especie de transubstanciación o, en términos más científicos, un proceso similar al ciclo de la mariposa. En cierto modo, los protagonistas desaparecen y queda el libro. Es la transformación de una persona en libro. El sujeto desaparece y queda el objeto. Y esto es algo que hago explícito en la obra pero es lo que nos queda en todo y de todo. En el caso del escritor, lo que quedan son los libros".

1985.

Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza, Barcelona, Anagrama.

En este volumen se recogen dos escritos inéditos y cuatro ya publicados anteriormente en El País y Nueva Estafeta. La relación, por orden de aparición en la obra: "Tres hallazgos", diciembre 1984 (inédito); "El encuentro Marx Lenin", El País (18 de junio de 1978); "Diario de un gentleman", Nueva Estafeta (julio 1979); "Joyce al fin superado", El País (marzo 1985); "Acotaciones", El País, tres entregas: 30 de junio, 7 de julio y 14 de julio (1985); "Un Jehová del siglo XX", agosto 1985 (inédito). En declaraciones a SANTA CECILIA [1985, 6-7]: "La obra es muy breve, y en ella se explica la propia gestación de la obra. Fue un

encargo que me fue hecho hace exactamente un año por Francisco Rico. Me lo pidió para una colección y le propuse recoger tres relatos ya publicados, que no tienen forma de relato, y precederlos de un prólogo que sea relato sintener tampoco forma de relato, que sea un ensayo sobre los demás. Está escrito por una persona que me conoce desde la infancia y que,, por otra parte, es un erudito y analiza los tres textos. Figura en el relato que la oferta no se me hace a mí, sino a Claudio Mendoza, presunto narrador del primer texto".

17. En este mismo año, en ocasión de celebrarse EUROPALIA 85, es seleccionado para figurar en la antología preparada y traducida al francés por Gérard de CORTANZE, Littératures espagnoles contemporaines, Bruselas, Université de Bruxelles-Commission Française de la Culture de l'Agglomération de Bruxelles-Caisse Génerale d'Épargne et de Retraite, 1985.

1987.

La paradoja del ave migratoria, Madrid, Alfaguara.

18. En la reseña de CONTE [abril 1987,3], quien ya había escrito dos años antes en el número publicado por la revista Ínsula para evaluar los diez

años de novela transcurridos desde la muerte de Franco [CONTE, 1985, 1] que "Luis Goytisolo sigue siendo el mejor de nuestros narradores, aunque el público sigue sin darse demasiada cuenta", este crítico realiza un estimable diseño de los ejes que dinamizan la novela: "Un célebre arquitecto, presumiblemente catalán -la huella de Antagonía está también presente en este nuevo relato de Luis Goytisolo-, prepara la realización de una película titulada Ensayo general, que trata de un matricidio frustrado. Su esposa, mientras tanto, inteligente e hipersexualizada, lleva un diario íntimo, que finalmente parece haber perdido esa intimidad, pues resulta ser una novela ya publicada y que recoge susjuicios y opiniones sobre su vida sexual y la de sus <<partenaires>>. Un hermano de la mujer, homosexal y mafioso, resulta finalmente asesinado a la manera de Pier Paolo Passolini. En medio del relato, un viaje turístico estallado que empieza en el Nilo, prosigue por Nueva York y termina en las islas Galápagos. Una insólita conferencia de prensa relativa a la película resulta ser una tensa y crispada confesión que mezcla verdad y mentira, realidad e imaginación, o acaso las sospechas de una y otra. Algunos recuerdos familiares. Al final, la película, de la que apenas se han rodado algunas escenas, está basada en la célebre novela La paradoja

del ave migratoria, que nadie conoce. ¿Quién ha muerto? ¿Quién ha matado y por qué? ¿Y qué más da si todo es verdad? Luis Goytisolo ha dado una nueva vuelta de tuerca a una narrativa que reflexiona mientras se cuenta sobre el propio arte de narrar".

19. A mediados de este año tiene lugar la esperada "edición crítica" de la segunda novela del autor, realizada por él mismo, y de la que se venía diciendo que restituiría los numerosos cortes de censura y los pasajes autocensurados:

Las mismas palabras, Madrid, Alfaguara, 1987 (segunda edición, con un prólogo del autor).

En el prólogo leemos: "Sin notas finales o a pié de página ni apenas variantes, la versión que ahora ofrezco al lector, excepción hecha del presente prólogo, es muy similar a la primera edición de L. M. P. Ya he dicho que conservo todos los cortes de Censura, así como, para mejor testimonio, las iniciales de las palabras entonces juzgadas impronunciables. También conservo las incorrecciones de carácter coloquial -y, por tanto, válidas- y otras no tan válidas propias de un autor contagiado de determinadas incorrecciones al uso, esos <<hubieron>> por <<hubo>>, esos <<deben>> por <<deben de>>, etc. ¿Qué queda entonces de la primitiva idea de una edición crítica? Principalmente, las matizadas explicaciones y puntualizaciones

contenidas en este prólogo que, espero, suplan con ventaja cualquier intento de rehacer lo que, en cualquier caso, sin una serie de condicionamientos externos, sin autocensura, etc., hubiera sido escrito de un modo bien distinto. En cuanto al capítulo omitido en la primera edición, el capítulo autocensurado, lo sitúo en el lugar que le correspondía, sólo que en forma de guión o resumen, ya que ese capítulo nunca pasó de tal estado y sería una inevitable falsificación redactarlo ahora en el presunto estilo de aquel entonces. Desaparece, en cambio, un capítulo sobrante, el capítulo numero 40 de la primera edición, que fue introducido sin otro motivo que el de no alterar el número total de capítulos -70- inicialmente previsto. Tal supresión me ha llevado a una remodelación de la anterior secuencia: el capítulo 40 actual es el que anteriormente llevaba el número 43 ; a éste sigue en ambas ediciones, el 41; a éste sigue el 42 también en ambas, y el antiguo 44 es el que toma el número 43. A partir de ahí y hasta el número 62, todos retroceden una unidad, y sólo tras la introducción del capítulo omitido, que es justamente el 62, se restablece la antigua numeración. Aparte de lo dicho, me he limitado a subsanar pequeñas erratas de impresión que, ni por su número ni por su importancia, creo necesario

señalar" (pp. 21-22).

20. Durante los meses de enero y febrero de este año el escritor dio una vuelta al mundo por encargo de El País. Sus impresiones fueron publicadas durante el verano, por entregas semanales, bajo el título:

Las luces del Pacífico, en El País Semanal: "Brasas de Bombay" (31 de mayo de 1987); "El <<año del conejo>>" (7 de junio de 1987); "El vaticinio de Tokio" (14 de junio de 1987); "Filipinos, Philipinos, Pilipinos" (21 de junio de 1987); "Indonesia, un minarete de alta fidelidad" (28 de junio de 1987); "Disneyworld empieza en Tahití" (5 de julio de 1987).

1987-1988

Antagonía

1. Recuento
2. Los verdes de mayo hasta el mar
3. La cólera de Aquiles
4. Teoría del conocimiento

Madrid, Alianza, 1987 (volúmenes 1, 2 y 3); 1988 (volumen 4).

21. Remito al apartado 1.9. de esta bibliografía.

1992 [enero]

Estatua con palomas

Barcelona, Destino [Áncora y Delfín].

22. Sólo quiero anotar que en una entrevista publicada el 23 de enero de 1992 [MORET, 1992,28] la <<s>> desaparece del título: Estatua con paloma.

5.-BIBLIOGRAFÍA SOBRE LUIS GOYTISOLO (selección)

5.1. RESEÑAS:

BOSCH, Rafael. "Las Mismas Palabras", Hispania, XLVIII (1965), pp. 616-617.

CANO, José Luis, "Las Afueras de Luis Goytisolo", Insula, 146 (1959), pp. 8-9.

CONTE, Rafael, "El temblor de la escritura", El País-Libros (16 de abril de 1987), p. 3. Sobre [PAM]

ESCAPA, Ernesto, Reseña de "Recuento". Reseña, 12 (1975), pp. 6-8.

F[ERNÁNDEZ] F[IGUEROA], "Hablo de Luis Goytisolo", Índice de Artes y Letras, 121 (1959), pp. 4-5. Sobre [LA].

HERZBERGER, David K, "Book Reviews: Luis Goytisolo, Fábulas", Anales de Literatura Española Contemporánea, 7,1 (1982), pp. 146-148.

MARCO, José María, "El arco iris incandescente", Quimera, (1987), p. 77. Sobre [PAM].

PERLADO, José Luis. "Luis Goytisolo Gay. Las Afueras (Premio Biblioteca Breve, 1958)", La Estafeta Literaria, 159 (1958), p. 7.

SUÑÉN, Luis, "Luis Goytisolo o la vida es un libro". Ver el apartado 2.6.2. de esta bibliografía. Sobre [EDFQSA].

5.2. ESTUDIOS

CAMPFELL, Federico. "Luis Goytisolo o la escritura como droga". Infame Turba, Barcelona, Lumen. 1971, pp. 213-217.

CASTELLET, José María. "Técnica narrativa, tiempo histórico, novela colectiva". Acento Cultural, 4 (1958), pp. 5-8. Sobre [LA].

DOLGIN, Stacey L., "Novelas de desmitificación multinacional. Fábulas: desmitificación del progreso", La novela desmitificadora española (1961-1982), Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 189-199.

ENCINAR, Ángeles. "La desaparición del héroe: una elaboración literaria, Los verdes de mayo hasta el mar", Novela española actual: la desaparición del héroe, Madrid, Pliegos, 1990, pp. 151-166.

GARCÍA GRAU, J. "Discurso del creador". Marcha, 1972, 4 de abril, pp. 31.

GIL CASADO, Pablo, "El creacionismo", La novela deshumanizada española (1958-1988), Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 119-135. Sobre Antagonía.

POPE, Randolph D, " Las Buenas Conciencias de Carlos Fuentes y Las Afueras de Luis Goytisolo: correspondencia en la nostalgia", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, VII (1983), pp. 273-289.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, "Praxis del desconocimiento en la última obra de Luis Goytisolo", Ínsula, 501(1988), pp. 20-21. Sobre [PAM].

VALLS, Fernando, "Estela del fuego que se aleja. Vuelo sin retorno de Luis Goytisolo", Olvidos de Granada, 13 (1984), pp. 59-62.

5.3. ENTREVISTAS

AGUIRRE, Mariano. "Luis Goytisolo, autor y personaje de "Antagonía", El País. Libros (3 de abril de 1983), p. 7 [Publicación de Amtagonía en Alfaguara].

ARROYO, Francesc. "Luis Goytisolo: la historia es absolutamente irreal", El País. Libros (21 de abril de 1985), pp. 1-2 [Premio de la crítica a la mejor novela en castellano publicada en 1984: (EDFQSA)].

BERASATEGUI, Blanca. "Luis Goytisolo: el último vuelo desde Las Afueras", ABC. Suplemento Cultural (21 de marzo de 1987), pp. 8-9 [Publicación de (PAM)]

[CANO, José Luis]. "Entrevista con Luis Goytisolo". Insula, 146 (1959), p. 5 [Premio Biblioteca Breve a (LA), 1958].

CLAUDÍN, Víctor, "Luis Goytisolo: La estructura en literatura", Camp de l'arpa, 36 (1980), pp. 60-62 [Visión retrospectiva del ciclo de Antagonía, una vez aparecida la (CDA)].

DELCLÓS, Tomás. "Anhelando al espectador de cine. La nueva novela de Luis Goytisolo", El País. Libros (16 de abril de 1987), p. 3 [Publicación de (PAM)].

FERNÁNDEZ FIGUEROA, Juan, "Hablo de Luis Goytisolo". Índice de Artes y Letras, 121 (1959), pp. 4-5 [Premio Biblioteca Breve a (LA)].

HERZBERGER, David K, "Entrevista con Luis Goytisolo", Anales de la novela de posguerra, 3 (1978), pp. 111-115 [Evaluación de la obra del escritor tras (R) y (VDMHM)].

MORET Xavier, "Luis Goytisolo. Escritor. <<La novela actual es banal y superficial>>", El País (23 de enero de 1992), p. 28 [Publicación de (ECP)].

NOLENS, Ludovico. "Haciendo recuento: entrevista con Luis Goytisolo", Quimera, 2 (1980), pp. 26-30 [Poco antes de la publicación de (TDC)].

ORTEGA, Julio, "Luis Goytisolo. Primer Recuento". Palabras de escándalo, Barcelona, Tusquets, 1974, pp. 88-99.

ORTEGA, Julio, "Entrevista con Luis Goytisolo", ECdAnt, pp. 141-152.

SANTA CECILIA, Carlos G., "La doble personalidad armónica de Luis Goytisolo", EL Pais.Libros (26 de noviembre de 1985), pp. 1 y 6-7 [Publicación (ICCM)].

TUÑÓN, Amparo, "Luis Goytisolo después del eclipse", Realidades, 5 (abril 1976), p. 27 [Publicación de (R)]

VALLS, Fernando, "Sobre la trayectoria narrativa de Luis Goytisolo: una conversación", Las Nuevas Letras, 6 (1987), pp. 81-90.

6.-BIBLIOGRAFÍA CITADA:

ABELLÁN, J. L., La industria cultural en España, Madrid, Cuadernos para el Diálogo-Edicusa, 1975.

ACKERMAN, D., Una historia natural de los sentidos, Barcelona, Anagrama, 1992.

ADORNO, T. W., Teoría estética, Versión española F. RIAZA, Rev. F. PÉREZ GUTIÉRREZ, Madrid, Taurus, 1980, 1992 (reimpr.).

ALBÉRES, R. M., Historia de la novela moderna, trad. esp., y apéndice "La novela hispanoamericana", F. ALEGRÍA, México, Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1966.

----------, Metamorfosis de la novela, Madrid, Taurus, 1971.

ÁLVAREZ PALACIOS, F., Novela y cultura españolas de posguerra. Madrid, Cuadernos para el Diálogo-Edicusa, 1975.

ALTHUSSER, L., y E. BALIBAR, Para leer el Capital, trad. M. HARNECKER, México, Siglo XXI, 1977[4].

ARNHEIM, R., El pensamiento visual [1969], Barcelona, Paidós, 1986.

----------, "Orden y complejidad en el diseño de jardines", Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (ensayo sobre el desorden y el orden) [1971], Madrid, Alianza, 1980, 1986 (reimpr.), pp. 119-129.

----------, Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador [1974]. Versión española de M.L. BALSEIRO, Madrid, Alianza, 1979, 1989[8].

ASSUNTO, R., La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo, Traduc. Z. GONZALEZ, Madrid, Visor, 1990.

----------, "Acerca de la austeridad de la belleza kantiana. (Belleza sin gracia)", Naturaleza y razón en la estética del

setecientos, Traduc. Z. GONZÁLEZ, Madrid, Visor, 1989, pp. 73-115.

----------, Ontología y teleología del jardín. Pról. M. CERECEDA, Introd. M. VENTURI FERRIOLO, trad. M. GARCÍA LOZANO, Madrid, Tecnos, 1991.

AUERBACH, E., Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, F.C.E., 1950, 1982ª (reimpr.).

AUMONT, J. y otros, Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Tradc. N. VIDAL, Barcelona, Paidós, 1983.

AUSTIN, J.L., Cómo hacer cosas con palabras, Trad., G.R. CARRIÓ, E.A. RABOSSI, Barcelona, Paidós, 1982.

[AutoBiograf.ESP]: L'autobiographie en Espagne (Actes du colloque international de Le Baume-Les-Aix, mai 1981), coord. G. MERCADER, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982.

[AutoBiograf.PTQ]: L'autobiographie, número monográfico de Poétique, 56 (noviembre 1983).

AZúA, F. de, Baudelaire y el artista de la vida moderna, Pamplona, Pamiela, 1979, 1991².

BACHELARD, G., La intuición del instante [1932], seguido de "Introducción a la poética de Bachelard" por J. LESCURE, pp. 97-128. Traduc. J FERREIRO SANTANA, México, F.C.E., 1987.

----------, "Las ensoñaciones que tienden a la infancia", La poética de la ensoñación [1960], tradc. I. VITALE, México, F.C.E., 1982, 1986 (reimpr.), pp. 149-217.

----------, El derecho de soñar [1970], tradc. J. FERREIRO SANTANA, México, F.C.E., 1985.

BACHMAN, I. Problemas de la literatura contemporánea. Conferencias de Francfort, Madrid, Técnos, 1991.

BAJTIN, M., "La palabra en la novela" [1934-1935], Teoría y estética de la novela. Trabajos

de investigación, tradc. H.S. KRIÚKOVA y V. CAZCARRA, Madrid, Taurus, 1989, pp. 77-236.

BAL, M., Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología), Tradc. J. FRANCO, Madrid, Cátedra, 1985.

BALTRUSAITIS, J., El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias, Madrid, Polifemo-Miraguano, 1988.

BANFI, A., Filosofía y literatura, Selec. de J. JIMENEZ, Introd., traduc. y notas de R. de la VILLA, Madrid, Tecnos, 1991.

BAQUERO GOYANES, M., Estructuras de la novela actual [1970], Madrid, Castalia, 1989.

BAROJA, R., Gente del 98 - Arte, cine y ametralladora, ed. P. CARO BAROJA, Madrid, Cátedra, 1989.

BARR, A.H. Jr., La definición del arte moderno. Ed. I. SANDLER Y A. NEWMAN, Introd. I. SADLER, Versión española G. CASTELI, Madrid, Alianza, 1989.

BARRAL, C., Años de penitencia. Memorias, I [1975], Barcelona, Tusquets, 1990 (nueva edición ampliada con dos capítulos dedicados a las denominadas "Memorias de mi infancia").

----------, Los años sin excusa. Memorias, II [1978], Madrid, Alianza, 1982.

----------, Cuando las horas veloces, Barcelona, Tusquets, noviembre 1988 (primera edición).

BARTHES, R., Ensayos críticos [1964], Tradc., C. PUJOL, Barcelona, Seix Barral, 1967, 1977².

----------, Crítica y verdad [1966], México, Siglo XXI, 1978².

----------, "L'effet du réel", Le vraisemblable, monográfico de Communications, 11 [1968]. Versión castellana en Lo verosímil, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 95-101; recogido en [1984], con tradc. cast. en 1987.

----------, "La muerte del autor" [1968], recogido en [1984], pp. 65-71.

----------, S/Z [1970]. tradc. N. ROSA, Madrid, Siglo XXI, 1980.

----------, El grado cero de la escritura- seguido de nuevos ensayos críticos [1952] [1972], Tradc., N. ROSA, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

----------, El placer del texto [1973], trad. N. ROSA, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

----------, Roland Barthes por Roland Barthes [1975], Barcelona, Kairós, 1978.

----------, La cámara lúcida. notas sobre la fotografía [1980], Tradc. J. SALA-SANAHUJA, Revisión bibliografica J. ROMAGUERA, I RAMIÓ, Barcelona, Paidós, 1990

----------, El susurro del lenguaje [1984], trad. C. FERNÁNDEZ MEDRANO, Barcelona, Paidós, 1987.

BATAILLE, G., Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte, Versión castellana, F. SAVATER, Madrid, Taurus, 1972, 1986 (reimpr.).

----------, La literatura y el mal [1957], prol. R. CONTE, Versión española L. ORTIZ, Madrid, Taurus, 1959, 1977[3].

----------, El erotismo [1957], trad. A. VICENS, Barcelona, Tusquets, 1979, 1988[5]

BAUDELAIRE, Ch., Oeuvres complétes, I-II, texte établi, présenté et annoté par C. PICHOIS, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pleiade], 1975-1976.

----------, Edgar Allan Poe, Ed. C. SANTOS, Madrid, Visor, 1989.

BELL, D., Las contradicciones culturales del capitalismo [1976[2]], Versión española N.A. MÍGUEZ, Madrid, Alianza, 1977, 1989 (reimpr.).

BELL, Q., El grupo de Bloomsbury, Versión española I. GÓMEZ DE LIAÑO, Madrid, Taurus, 1976, 1985 (reimpr.).

BENET, J., En el estado, Madrid, Alfaguara, 1977.

BENJAMIN, W., Imaginación y sociedad. Iluminaciones I, Pról. y traduc. J. AGUIRRE, Madrid, Taurus, 1980, 1990 (reimpr.).

----------, Poesía y capitalismo. Iluminaciones II, Pról. y Traduc. J. AGUIRRE, Madrid, Taurus, 1972, 1990 (reimpr.).

----------, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia, Pról. Traduc. y Notas J. AGUIRRE, Madrid, Taurus, 1973, 1989 (reimp.), pp. 15-57.

BERGER, J., El sentido de la vista, Versión española P. VÁZQUEZ ÁLVAREZ, Madrid, Alianza, 1990.

BERGSON, H., Memoria y vida, Textos escogidos por G. DELEUZE, Traduc. M. ARMIÑO, Madrid, Alianza, 1977, 1987 (reimpr.).

BERMAN, M., Todo se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad [1982], tradc. A. MORALES VIDAL, Madrid, Siglo XXI, 1988.

BERTETTO, P., Cine, fábrica y vanguardia. Versión castellana D. y G. CANTIERI, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

BIALOSTOCKI, J., "Arte y <<vanitas>>", Estilo e iconografía. Contribución a una historia de las artes, Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 185-226.

BLANCO AGUINAGA, C., J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e I.M. ZAVALA, Historia social de la literatura española (en lengua castellana), III, Madrid, Castalia, 1979.

BLANCHOT, M., El espacio literario, [1955], tradc. V. PALANT y J. JINKIS, Barcelona, Paidós, 1992².

----------, El libro que vendrá [1959], Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

BLOOM, A., Gigantes y enanos. Interpretaciones sobre la historia sociopolítica de Occidente, tradc., A.L. MACRI, Buenos Aires, Gedisa, 1991.

BLOOM, H., "De Homero a Dante", Poesía y creencia. Traduc. L. CREMADES, rev. I. GARCÍA PAREJO, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 31-50..

BLUNT, A., "Nicolas Poussin", Arte y arquitectura en Francia 1500-1700. Versión española F. TODA, Madrid, Cátedra, 1983ª, pp. 282-306.

BONNET, J.C., "Le fantasme de l'écrivain", [LBiograph.PTQ], pp. 259-277.

BOOTH, W,C., Retórica de la ironía, Versión castellana J. FERNÁNDEZ ZULAICA y A. MARTÍNEZ BENITO, Madrid, Taurus, 1986, 1989 (reimp.).

BORGES, J. L., Ficciones, Obras Completas, II, Buenos Aires, Emecé, 1989.

BOSCH, R., "Las mismas palabras", Revista Hispánica Moderna, XXX (1964), pp. 142-143.

BOURNEUF, R. y R. OUELLET, La novela, Trad. y notas E. SULLÁ, Barcelona, Ariel, 1989.

BOZAL, V., "El espejo de Narciso", Mímesis: las imágenes y las cosas, Madrid, Visor, 1987, pp. 153-190.

----------, Los primeros diez años. 1990-1910, los orígenes del arte contemporáneo, Madrid, Visor, 1991.

BREA, J.L., Nuevas estrategias alegóricas, Madrid, Tecnos, 1991.

BROCH, H., La muerte de Virgilio, Versión de J.M. RIPALDA sobre traducción de A. GREGORI, Madrid, Alianza, 1979, 1981².

BROWN, J.,"Sobre el significado de Las Meninas", Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Versión española V. LLEÓ CAÑAL, Madrid, Alianza, 1981, 1985², pp. 115-142..

----------, La edad de oro de la pintura en España, Madrid, Nerea, 1990.

BRUSS, E. W., "L'autobiographie considerée comme acte littéraire", Poétique, 17 (1974), pp. 14-26.

----------, "Actos literarios", [LAPT.SSAnth], pp. 62-79.

BRUSATIN, M., Historia de las imágenes, Madrid, Julio Ollero editor, 1992.

BUCKLEY, R., Problemas formales de la novela española contemporánea. Barcelona, Península, 1973².

BUÑUEL, L., Mi último suspiro, Barcelona, Plaza&Janés, 1987.

BURGESS, A., La vida en llamas. Biografía de D. H. Lawrence, Trad. V. POZANCO, Madrid, Ediciones B, 1989.

BUTOR, M., "El punto supremo y la edad de oro a través de algunas obras de Julio Verne", Sobre la literatura I. Estudios y conferencias 1948-1959. Traduc. J. PETIT, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 196-241.

CACCIARI, M., El Ángel necesario, Tradc. Z. GONZÁLEZ, Madrid, Visor, 1989.

CAILLOIS, R., El mito y el hombre. Traduc. J. FERREIRO, México, F.C.E., 1988.

CALINESCU, M., Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, *kitsch*, posmodernismo, trad. M.T. BEGUIRISTAIN, Madrid, Tecnos, 1991.

CALVI, M. V., "Strutture temporali de La colmena di C. J. Cela: Il racconto iterativo", Studi Ispanici, 1983, pp. 129-152.

CALVINO, I., Si una noche de invierno un viajero, Trad. E. BENÍTEZ, Barcelona, Bruguera, 1983.

CALVO SERRALLER, F., La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea (1830-1850), Madrid, Mondadori, 1990.

----------, "La pintura narrada. La novela actual en busca del arte perdido", La senda extraviada del arte, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 49-69.

[CANO, J.L.], "Entrevista con Luis Goytisolo-Gay", Ínsula, 146 (1959), p. 4.

CANO, J.L., "Los libros del mes: Las afueras", Ínsula, 146 (1959), p. 9.

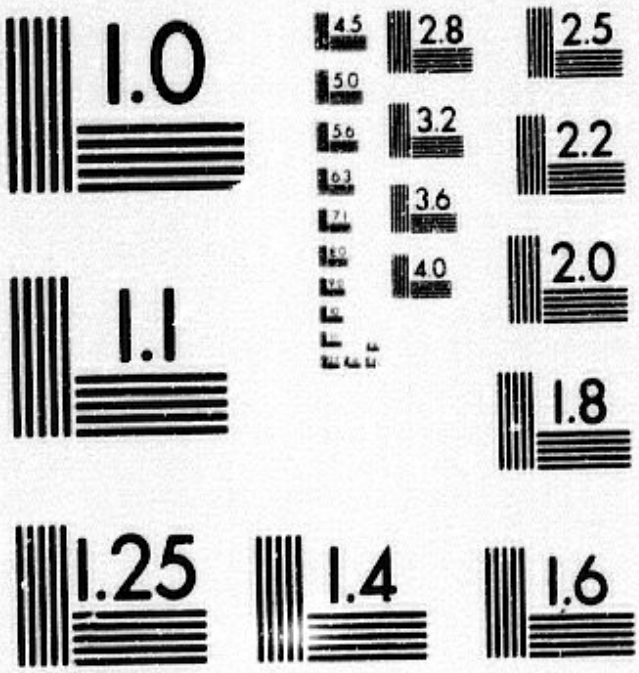
CASTELLET, J. Mª., "Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva", Acento Cultural, 4 (1959), pp. 5-8.

----------, "Veinte años de novela española (1942-1962)", Cuadernos Americanos, CXXVI (enero-febrero 1963).

CATELLI, N., El espacio autobiográfico, Barcelona, Lumen, 1991.

CERRADA CARRETERO, A., La novela en el siglo XX, Madrid, Playor, 1983.

CLARK, K., El arte del paisaje, Barcelona, Seix Barral, 1971.



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

[CANO, J.L.], "Entrevista con Luis Goytisolo-Gay", Ínsula, 146 (1959), p. 4.

CANO, J.L., "Los libros del mes: Las afueras", Ínsula, 146 (1959), p. 9.

CASTELLET, J. Mª., "Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva", Acento Cultural, 4 (1959), pp. 5-8.

----------, "Veinte años de novela española (1942-1962)", Cuadernos Americanos, CXXVI (enero-febrero 1963).

CATELLI, N., El espacio autobiográfico, Barcelona, Lumen, 1991.

CERRADA CARRETERO, A., La novela en el siglo XX, Madrid, Playor, 1983.

CLARK, K., El arte del paisaje, Barcelona, Seix Barral, 1971.

CONTI, Natale, Mitología, Trad., con introd., notas e índices R.M. IGLESIAS MONTIEL y M. C. ÁLVAREZ MORÁN, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

CORMFORD, F.M., Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego, Traduc. R. GUARDIOLA IRANZO y F. GIMÉNEZ GARCÍA, Madrid, Visor, 1988.

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

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

[CpD. SXXI]: Literatura española a treinta años del siglo XXI, número extraordinario de Cuadernos para el diálogo, XXIII (diciembre 1970).

CRUZ RUIZ, J., "La paradoja de Aquiles", El País. Arte y pensamiento (1 de abril de 1979), p. III.

CRYLE, P., "Sur la critique thématique", [PTQ.Thm], pp. 505-516.

CUESTA ABAD, J. M., Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto), Madrid, Visor, 1991.

CULLER, J., La poética estructuralista [1975], trad. C. MANZANO, Barcelona, Anagrama, 1978.

----------, Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica despues del estructuralismo [1982], Traduc. L. CREMADES, Madrid, Cátedra, 1984.

CHATMAN, S., Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine, Versión cast. Mª. J. FERNÁNDEZ PRIETO, Madrid, Taurus, 1990.

[DACult]: Diez años de cultura. 1975-1985 (Suspiros de España), monográfico de Las Nuevas Letras, 3/4 (invierno 1985).

DANTE ALIGHIERI, Divina comedia, Ed. G. PETROCCHI y L. MARTÍNEZ DE MERLO, tradc. L.

MARTÍNEZ DE MERLO, con un apéndice sobre "Dante en España" de J. ARCE, pp. 745-760, Madrid, Cátedra, 1988.

DAVENPORT, G., ¡Tatlin!, Barcelona, Muchnick, 1986.

DAVISON, D., De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje, Traduc., G. FILIPPI, Barcelona, Gedisa, 1990.

DELEUZE, G., La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Traduc. I. AGOFF, Barcelona, Paidós, 1987.

DELIBES, M., Cinco horas con Mario, Barcelona, Destino, 1982.

DELLA VOLPE, G., Crítica del gusto, Barcelona, Seix Barral, 1966.

----------, Historia del gusto, Tradc. F. FERNÁNDEZ BUEY, Madrid, Visor, 1987.

DERRIDA, J., La escritura y la diferencia [1967], Barcelona, Anthropos, 1989.

----------, De la gramatología [1967b], México, Siglo XXI, 1971, 1978².

----------, Márgenes de la filosofía [1972], Madrid, Cátedra, 1989.

DETIENNE, M., "El Anciano del Mar", Los maestros de verdad en la Grecia arcaica, Madrid, Taurus, 1986, pp. 39-58.

DÍAZ, J. W., "Origins, Aesthetics and the 'Nueva Novela Española'", Hispania, 59(1976), pp. 109-117.

DIDEROT, D., La paradoja del comediante, Madrid, Aguilar, 1972.

----------, El sobrino de Rameau, ed. C. ROIG, Madrid, Cátedra, 1984.

D'ORS, E., Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de los Avisos al

visitante de las exposiciones de pintura [1922], prefacio J. Mª. VALVERDE, Madrid, Tecnos, 1989.

----------,, Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad [1939], ed. J. JIMENEZ, Madrid, Tecnos, 1986.

----------, Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte [1944], Madrid, Tecnos, 1989.

DUMONCEL, J.C., "JE est un autre. Une Saison dans le Tractatus", [AutoBiogr.PTQ], pp 483-484.

DURAS, M., El amante, Traduc. cast. A. Mª. MOIX, Barcelona, Tusquets, 1984.

DUVIGNAUD, J., El actor. Para una sociología del comediante, Madrid, Taurus, 1966.

[ECdAnt]: El cosmos de "Antagonía". Incursiones en la obra de Luis Goytisolo, Barcelona, Anagrama, 1983.

ECO, U., Apocalípticos e integrados [1964], Tradc. A. BOGLAR, Barcelona, Lumen, 1968, 1985[6].

---------, La estructura ausente. Introducción a la semiótica [1968], Tradc. F. SERRA CANTARELL, Barcelona, Lumen, 1972, 1975.

----------, Tratado de semiótica general [1977], Tradc. C. MANZANO, Barcelona, Lumen, 1977, 1985[3].

----------, "El lector modelo", Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo [1979] [1981], Tradc. R. POCHTAR. Barcelona, Lumen, 1981, pp. 73-95.

----------, El nombre de la rosa [1980], Tradc. R. POCHTAR, Barcelona, Lumen, 1982, 1983[6].

----------, Apostillas a "El nombre de la rosa" [198], Barcelona, Lumen, 1984.

----------, La estrategia de la ilusión [198], Tradc. E. OVIEDO, Barcelona, Lumen, 1986.

[EE: CdJ]: AA. VV.: Estudios sobre la "Crítica del Juicio", Madrid, Visor-CSIC, 1990.

EGIDO, A., "Los espacios del tiempo en las Memorias de Leticia Valle", Revista de Literatura, XLIII (1981), pp. 107-131.

----------, "Desde el amanecer: la memoria omnisciente de Rosa Chacel", Cuadernos Hispanoamericanos, 390 (1982), pp. 1-20.

ELIADE, M., Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso, Versión española C. CASTRO, Madrid, Taurus, 1955, 1986 (reimpr.).

ELIOT, T.S., Función de la poesía y función de la crítica. Traduc. y prólogo de J. GIL DE BIEDMA, Barcelona, Seix Barral, 1955, 1968².

ENCINAR, A., Novela española actual: la desaparición del héroe, Madrid, Pliegos, 1990.

FANNE, D., François Truffaut, prólogo de J. MOREAU, Valencia, Fernando Torres editor, 1974.

F[ERNÁNDEZ] F[IGUEROA], "Hablo de Luis Goytisolo", Índice de Artes y Letras, 121 (1959), pp. 4-5.

FISH, S., "La literatura en el lector: estilística afectiva", [WARNING 1989], pp. 111-132.

FORSTER, E.M., Ensayos críticos, Versión española M. GARCÍA VISO y A. MARTÍNEZ BENITO, Madrid, Taurus, 1979.

----------, Aspectos de la novela, Versión cast. G. LORENZO, Madrid, Debate, 1983, 1990[3].

FOUCAULT, M., Raymond Roussel [1963], trad. P. CANTO, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

----------, Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas [1966] Traduc. C. FROST, México, Siglo XXI, 1968.

----------, La arqueología del saber [1968], trad. A. GARZÓN DEL CAMINO, México, Siglo XXI, 1978[5].

----------, Microfísica del poder, ed. J. VARELA, F. ÁLVAREZ URÍA. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1978.

----------, El pensamiento del afuera , Valencia, Pretextos, 1978.

----------, Tecnologías del yo. Y otros textos afines, Introduc. M. MOREY, Barcelona, Paidós, I.C.E.- U.A.B., 1990.

FOWLES, J., La mujer del teniente francés, I-II, Traduc. A. Mª DE LA FUENTE, Barcelona, Orbis, 1985.

[FRAGMENTOS.HCH]: Fragmentos para una "Historia del cuerpo humano", ed. M. FEHER, con R. NADDAFF y N. TAZI; trad. esp., J.L. CHECA, I. ZAMORANO, J. OCHOA, J. REICHMANN, Madrid, Taurus, [Parte primera, 1990; Parte segunda, 1991; Parte tercera, 1992].

FRAMPTON, K., Historia crítica de la arquitectura moderna, Versión castellana E. RIAMBAU i SAURI, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 1991⁵.

FREEDBERG, D., El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta. Traduc. P. JIMENEZ y J. Gª BONAFÉ, Madrid, Cátedra, 1992.

FREUD, S., "El poeta y los sueños diurnos" [1908], Obras Completas, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973², pp. 1343-1348.

FRYE, N. El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria Madrid, Taurus, 1986.

FUENTES, C., "Gabriel García Márquez: Cien años de soledad", P. EARLE, ed., García Márquez, Madrid, Taurus, 1981, 1987 (reimpr.), pp. 93-95.

GADAMER, H.G., La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta, Introd. R. ARGULLOL, Traduc. A. GÓMEZ RAMOS, Barcelona, Paidós, 1991.

GADDIS, W., Los reconocimientos, trad. J.A. SANTOS, Madrid, Alfaguara. 1987.

GÁLLEGO, J., Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1984.

GARCÍA, P., "Novelas para científicos. Luis Goytisolo, Teoría del Conocimiento", Cuadernos del Norte, 6 (1981), pp. 99-100.

GARCÍA BERRIO, A., y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Tecnos, 1988.

GARCÍA GALIANO, A., "El ¿pernicioso? influjo de la crítica", LEA.CyR, pp. 103-107.

GENETTE, G., Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Traduc. C. FERNÁNDEZ PRIETO, Madrid, Taurus, 1989.

GENETTE, G., Figuras III. Traduc. C. MANZANO, Barcelona, Lumen, 1989.

GIL_ALBERT, J., Razonamiento inagotable con una carta final, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1979.

GIL CASADO, P., La novela social española (1920-1971), Barcelona, Seix Barral, 1968, 1973 (corregida y aumentada), 1975 (reimp.).

----------, La novela deshumanizada española (1958-1988). Barcelona, Anthropos, 1990.

GIL de BIEDMA, J., Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974.

----------, El pie de la letra, Barcelona, Crítica, 1980.

----------__ Retrato del artista en 1956, Barcelona, Lumen, 1991.

GIMFERRER, P., "Círculos y metamorfosis", Plural, 36 (septiembre 1974), pp. 80-83; recogido en [1978, pp. 63-69].

----------, "Luis Goytisolo: obra en marcha", recogido en [1978, pp. 70-72].

----------, Radicalidades, Barcelona, Bosch, 1978.

----------, Fortuny, Barcelona, Planeta, 1983.

----------, Cine y literatura, Barcelona, Planeta, 1985.

GIVONE, S., Historia de la estética, Apend. M. FERRARIS y F. CASTRO FLÓREZ, Traduc. M. GARCÍA LOZANO, Madrid, Tecnos, 1990.

GOETHE, Diario de viaje, Viaje a Italia, en Obras completas, III, Traduc. R. CANSINOS ASSÉNS, Madrid, Aguilar, 1968.

GOLDAMN, L., "Introducción a un estudio estructural de las novelas de Malraux", Para una sociología de la novela, Madrid, Ayuso, 1975², pp. 37-187.

GOMBRICH, E.H., La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Versión española A. LÓPEZ LAGO y R. GÓMEZ DÍAZ, Madrid, Alianza, 1987.

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

GONZÁLEZ, A., Palabra sobre palabra, Barcelona, Seix Barral, 1986

GOODMAN, N., Maneras de hacer mundos, Traduc. C. THIEBAUT, Madrid, Visor, 1990.

GOYTISOLO, J., El furgón de cola, [1967], Barcelona, Seix Barral, 1976.

----------, Juan sin tierra, Barcelona, Seix Barral, 1975.

----------, Disidencias. Barcelona, Seix Barral, 1977.

----------, "Lectura familiar de Antagonía", Quimera, 32 (octubre 1982), pp. 38-45.

----------, Coto vedado, Barcelona, Seix Barral, enero 1985.

GRIVEL, CH., Production de l'interet romanesque. Un etat du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie, The Hague-París, Mouton, 1973.

GUBERN, R., Historia del cine, Barcelona, Lumen, 1973, 1989.

----------, La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Barcelona, Península, 1981.

----------, "Tardosurrealismo / Postsurrealimo: ecos y efluvios", AA. VV., Surrealistas, surrealismo y cinema, Barcelona, Fundación La Caixa, 1991, pp. 185-212.

GUILLÉN, C., "De la forma a la estructura: fusiones y confusiones", Teorías de la historia literaria. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 139-176.

GULLÓN R., Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

----------, "Un texto de aire y de fuego", [ECdAnt], pp. 49-74.

----------, "Los nuevos narradores", LEA.CyR, pp. 11-16.

HABERMAS, J., El discurso filosófico de la modernidad. (Doce lecciones), Versión castellana M. JIMÉNEZ REDONDO, Madrid, Taurus, 1989.

HALL, E.T., El lenguaje silencioso, Traduc. C. CÓRDOBA, Madrid, Alianza, 1989.

HANDKE, P., La doctrina de Sainte Victoire, Madrid, Alianza, 1987.

----------, La tarde de un escritor, Trad. I. García-Wetzler, Madrid, Alfaguara, 1990.

----------, Historia del lápiz. Materiales sobre el presente, Trad. J.A. ALEMANY, Barcelona, Península, 1992.

HAZARD P., "La psicología de la inquietud, la estética del sentimiento, la metafísica de la sustancia y la ciencia nueva", "La crisis de la conciencia europea (1680-1715), Versión española J. MARÍAS, Madrid, Alianza, 1988, pp. 334-345.

HELLER, J., Figúrate, Madrid, Versal, 1989.

HERZBERGER, D. K. "Literature on literature: four theoretical views of the contemporany spanish novel". Journal of Spanish Studies. Twentieh Century, 7, 1(1979), pp. 41-62.

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

----------,"The spanish novel and its critics: 1936-1986", Anales de la literatura española contemporánea, 13(1989), pp. 1-2.

HOCKE, G.R., El mundo como laberinto. I. El manierismo en el arte, Madrid, Guadarrama, 1961.

ISER, W., El acto de leer. Teoría del efecto estético, Traduc. alemán J.A. GIMBERNAT, Traduc. ingles M. BARBEITO, Madrid, Taurus, 1989.

ISHERWOOD, C., Christopher y su gente, Traduc. J. MUSTIELES, Barcelona, Versal, 1990.

JAKOBSON, R., Ensayos de poética. Traduc. J. ALMELA, Madrid, F.C.E., 1977.

JAMES, H., El futuro de la novela, Ed., traduc., pról., y notas R. YAHNI, Madrid, Taurus, 1975.

JANIK, A. Y TOULMIN, S., La Viena de Wittgenstein, Versión española I. GÓMEZ DE LIAÑO, Madrid, Taurus, 1974, 1987 (reimpr.).

JAUSS, H. R., "Tradición literaria y conciencia estética de la modernidad", La literatura como provocación, Barcelona, Península-Ediciones de Bolsillo, 1976, pp. 11-81.

JAUSS, H.R., Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética, Traduc. J. SILES y E. Mª FERNÁNDEZ-PALACIOS, Madrid, Taurus, 1986.

----------, "Continuación del diálogo entre la estética de la recepción <<burguesa>> y <<materialista>>", [WARNING 1989], pp. 209-216.

JIMÉNEZ, J., El ángel caído. La imagen artística de ángel en el mundo contemporáneo, Barcelona, Anagrama, 1982.

JOLI, M., I. SOLDEVILA y J. TENA. Panorama du roman espagnol contemporain. Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'Etudes sociocritiques, 1979.

KANIZSA, G., Gramática de la visión. Percepción y pensamiento, Traduc. R. PREMAT, Rev. L. VILCHES, Barcelona, Paidós, 1986.

KANT, I., Primera introducción a la <<Crítica del Juicio>>, Traduc. J.L. ZALABARDO, Madrid, Visor, 1987.

KAPPLER, C., Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media. Madrid, Akal, 1986.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., y SAXL, F., Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte, Versión española M.L. BALSEIRO, Madrid, Alianza, 1991.

KLOSSOWSKI, P., El baño de Diana, Present. de F. CASTRO FLÓREZ, Traduc. D. DÍAZ VAILLAGOU, Madrid, Tecnos, 1990.

KOCH, S., La novia de los solteros, Barcelona, Anagrama, 1989.

KRACAUER, S., Teoría del cine. La redención de la realidad física, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1989.

KRAFT, V., El circulo de Viena, Versión española F. GRACIA, Madrid, Taurus, 1966, 1986 (reimpr.).

KRISTEVA, J., "La productividad llamada texto", [Vrai.COMN], pp. 63-94.

----------, Semiótica, I-II, Trad. J. MARTÍN ARANCIBIA, Madrid, Fundamentos, 1978.

LACAN, J., Escritos, I-II, [1966], México, Siglo XXI, 1977[5] y 1978[3].

[LAPT.SSAnth]: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, monográfico de Suplementos Anthropos, 29 (diciembre 1991).

[LBiograph.PTQ]: Le Biographique, monográfico de Poétique, 63 (septiembre 1985).

[LEA.CyR]: La literatura española actual, número monográfico de Cuenta y Razón, 48-49 (julio-agosto 1989).

LEFEVRE, H., La vida cotidiana en el mundo moderno. Madrid, Alianza, 1972[1].

LEJEUNE, Ph., "Le pacte autobiographique", Poétique, 14 (1973); recogido en [1975]; trad. cast., "El pacto autobiográfico", [LAPT.SSAnth], pp. 47-61, a cargo de A. G.LOUREIRO.

----------, Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975.

----------, "Le pacte autobiographique (bis)", [Autobiogr.Esp], pp. 7-26; recogido en [Autobiogr.PTQ], pp. 416-434.

LENTRICCHIA, F., "Paul de Man: La retórica de la autoridad", Después de la "Nueva Crítica", Madrid, Visor, 1990, pp. 265-295.

LÉVINAS, E., Ética e infinito, Introducción Ph. NEMO, Present., traduc. y notas J.M. AYUSO DÍEZ, Madrid, Visor, 1991.

LÉVY, B._H., Los últimos días de Charles Baudelaire, Traduc. M. SERRAT CRESPO, Madrid, Ediciones B, 1989.

LEWIS, C. S. La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista). Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

LIPOVETSKI, G., El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas, Barcelona, Anagrama, 1990, 1991².

LISSORGUES, Y., "Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975", RREsp., pp. 27-37.

LLEDO, E., "Temporalidad y comunicación", El silencio de la escritura, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, pp. 59-64.

LOTMAN, Y.M., Estructura del texto artístico, Madrid, Itsmo, 1987.

LUCKÁCS, G., La teoría de la novela, en Obras Completas, I, Barcelona, Grijalbo, 1972.

LYOTARD, J.F., Discurso, figura, Pról. F. JIMÉNEZ LOSANTOS, versión castellana J. ELIAS y C. HESSE, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

MADRIGAL DEVESA, P., Robert Musil y la crisis del arte, Madrid, Tecnos, 1987.

MAINER, J.C., La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, Madrid, Cátedra, 1981.

----------, "El parto de los montes o de la escasa función de la razón en nuestros días", DACult, pp. 2-9.

----------, "Literatura y público. La literatura en la nueva sociedad democrática", LEA.CyR. pp. 35-49.

MALLARMÉ, S., Obra poética, I-II, ed. y trad. R. SILVA SANTISTEBAN, Madrid, Hiperión, 1980 [Ed. bilingüe].

MAN, P. de, Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust, Trad. E. LYNCH, Barcelona, Lumen, 1990.

MARCHESCOU, M., Ensayo sobre las probabilidades teóricas de una ciencia de la literatura, Madrid, Taurus, 1979.

MARCO, J., "Relaciones de la novela de España y América", [NyP:Esp-HispAm], p. 16.

MARCUSE, H., "El problema de la violencia en la oposición", El final de la utopía, Barcelona, Ariel, 1968, pp. 51-62.

MARÍAS, J., "El espesor del presente literario", LEA.CyR, pp. 7-10.

MARX, K., Manuscritos: economía y filosofía, Traduc., introduc. y notas F. RUBIO LLORENTE, Madrid, Alianza, 1968, 1989 (reimp.).

----------, Antología, Edic. J. MUÑOZ, Barcelona, Península-Textos Cardinales, 1988.

MAY, G., La autobiografía. Traduc. D. TORRES FIERRO, México, F.C.E., 1982.

MERLEAU-PONTY, M., El ojo y el espíritu, Traduc. J. ROMERO BREST, Barcelona, Paidós, 1986.

METZ, Ch., "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", [Vrai.COMN], pp. 17-30.

MORET, X., "Luis Goytisolo. Escritor. <<La novela de hoy es banal y superficial>>", El País (23 enero 1992), p. 28.

MUGUERZA, J., La razÓn sin esperanza. (Siete trabajos y un problema de ética. Madrid, Taurus, 1977.

MUSIL, R., Ensayos y conferencias, Tradc. J.L. ARÁNTEGUI, Madrid, Visor, 1992.

NABOKOV, V., Pálido fuego, Traduc. A. BERNÁRDEZ, Barcelona, Anagrama, 1986.

NAVAJAS, G. Teoría y práctica de la novela española contemporánea. Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.

NEUMANN, E., Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad, Traduc. M. SALMERÓN INFANTE, Madrid, Tecnos, 1992.

NOVALIS, Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen, ed. E. BARJAU, Madrid, Cátedra, 1992.

[NyP:Esp-HispAm]: Novele y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, número monográfico de Ínsula, 512-513 (agosto-septiembre 1989).

OROZCO, E., Temas del barroco. De poesía y pintura, Introducción A. SÁNCHEZ TRIGUEROS, Granada, Universidad de Granada, 1989.

OROZCO, E., "Características generales del siglo XVII", AA. VV.: Historia de la literatura española. II. Renacimiento y Barroco, Madrid, Taurus, 1980, 1982 (reimpr.), pp. 391-522.

PALOMO, Mª. del P., Adiciones a A. VALBUENA PRAT, Historia de la Literatura Española. Tomo VI. Época contemporánea.

PANOFSKY, E., El significado en las artes visuales, Versión española N. ANCOCHEA, Madrid, Alianza, 1979, 1987 (reimpr.).

PAREYSON, L., Conversaciones de estética, Traduc. Z. GONZÁLEZ, Madrid, Visor, 1988.

PAZ, O., "Los signos en rotación", Los signos en rotación y otros ensayos, prólogo C. FUENTES, Madrid, Alianza, 1971, pp. 300-340. Recogido en O.C., I.

----------, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia [1974] [1981], Barcelona, Seix Barral, julio 1989. Recogido en O.C., I.

----------, Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, Madrid, Alianza, 1989.

----------, "Luis Buñuel. 1. El poeta Buñuel", y "Luis Buñuel. 2. Cannes, 1951: Los olvidados", O.C., III, pp. 222-232 y 230-231.

----------, La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras Completas I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

----------, Fundación y disidencia. Domínio hispánico, Obras Completas III, Barcelona, Círculo de lectores, 1991.

PEREC, G., Pensar / Clasificar, Traduc. C. GARDINI, Barcelona, Paidós, 1986.

----------, La vida: instrucciones de uso, Traduc. J. ESCUÉ, Barcelona, Anagrama, mayo 1988, diciembre 1988ª.

PÉREZ CARREÑO, F., Los placeres del parecido. Icono y representación, Madrid, Visor, 1988.

PERLADO, J. J., "Luis Goytisolo Gay. Las afueras (Premio Biblioteca Breve, 1958)", Estafeta Literaria, 159 (1958), p. 7.

PICÓ, J., ed., Modernidad y posmodernidad, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

PLATÓN, Crátilo, ed. J.L. CALVO, en Diálogos, II, Madrid, Gredos, 1983.

POE, E.A., Ensayos y críticas, Traduc., introd. y notas J. CORTÁZAR, Madrid, Alianza, 1973, 1987 (reimp.).

Poesía Norteamericana Contemporánea, monográfico de Litoral (1992).

PONIATOWSKA, E., Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos, Madrid, Alianza, 1985.

POPE, R., "The different Architectures of Metafiction in Juan and Luis

Goytisolo", España Contemporánea, I (1988), pp. 145-150.

POULET, G., "Piranesi y los poetas románticos franceses", Tres ensayos de mitología romántica, Tradc., J.L. GIL ARITU, Pamplona, Pamiela, 1990, pp. 101-138.

PRAZ, M., Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, Versión cast. R. POCHTAR, Madrid, Taurus, 1979.

----------, El pacto con la serpiente. Paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica", México, F.C.E., 1988.

PRIETO, A., "La fusión mítica", Ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 137-187.

PRIETO, A., Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja, Madrid, Alhambra, 1980.

PRIETO, A., El Embajador, Barcelona, Seix Barral, septiembre 1988, noviembre 1988².

PRINCE, G., "Thématiser", [PTQ. Thm], pp. 425-433.

----------, "El tema del relato", Revista de Literatura, 99 (1988), pp. 5-14.

[PTQ. Thm]: Du théme en littérature, número monográfico de Poétique, 64 (1985).

[RREsp.]: La rénovation du roman espagnol depuis 1975, Y. LISSORGUES coord., Toulousse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

RAMÍREZ, J.A., Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante, Madrid, Visor, 1992.

RICARDOU, J., Problémes du nouveau roman, París, Seuil, 1967.

RICCIO, A., "De las ruinas al taller en la obra de Luis Goytisolo", Anales de la novela de la posguerra, 2 (1977), pp. 31-41.

RICOEUR, P., La metáfora viva, Madrid, Ediciones Europa, 1980.

RIERA, C., La Escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, el núcleo poético de la generación de los 50, Barcelona, Anagrama, 1988.

RIFFATERRE, M., "Criterios para el análisis del estilo", Ensayos de estilística estructural, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 35-77.

RILKE, R.M., Elegías de Duino, Ed. bilingüe, traduc. y prol. J.M. VALVERDE, Barcelona, Lumen, 1980, 1984².

ROBBE-GRILLET, A., Por una novela nueva. Traduc. C. MARTÍNEZ, Barcelona, Seix Barral, 1965, 1973².

RODRÍGUEZ, J.C., "Escena árbitro/estado árbitro. (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el XVIII hasta nuestros días)" La norma literaria. Ensayos de crítica, Granada, Diputación Provincial, 1984, pp. 124-192.

----------, Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas, Madrid, Akal, 1974.

----------, "Ideología y lingüística teórica (De Saussure a Chomsky)", recogido en [1984], pp. 55-123.

----------, "Maldoror, Zaratustra, Igitur (Algunas precisiones sobre ideología poética: la música y el silencio)", recogido en [1984], pp. 195-214.

----------, La norma literaria. Ensayos de crítica, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1984.

ROGER, R., "The amazing reader in the laberynth of literature", Poetics Today, 3 (1982), pp. 31-46.

ROHMER, E. y P.P., PASSOLINI, Cine de prosa contra cine de poesía, Barcelona, Anagrama, 1970.

ROMERA CASTILLO, J., "La literatura, signo autobiográfico: El escritor, signo referencial de su escritura", AA.VV., La literatura como signo, J. ROMERA CASTILLO, coord.; Madrid, Playor, 1981, pp. 13-56.

----------, "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)". La autobiografía y sus problemas teóricos. Estado e investigación documental, monografía temática de Suplementos Anthropos, 29 (1991), pp. 170-184.

ROUSSEAU, J.J., Las ensoñaciones del paseante solitario, ed. F. J. HERNÁNDEZ, trad. C. ORTEGA BAYÓN, Madrid, Cátedra, 1986.

ROVATTI, P. A., "Transformaciones a lo largo de la experiencia", en [VATTIMO_ROVATTI, 1990²], pp. 43-75.

SALAÚN, S., El cuplé (1900-1936), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

SALOMÉ, L.A., El narcisismo como doble dirección. Obras psicoanalíticas, Ed. G. DESSAL, G.L. KOOP, Barcelona, Tusquets, 1982.

SANZ VILLANUEVA, S., Tendencias de la novela española actual (1950-1970). Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.

----------, Historia social de la novela española (1942-1975), I-II, Madrid, Alhambra, 1980, 1986 (reimpr.).

----------, Historia de la literatura española, 6/2. El siglo XX. Literatura actual. Barcelona, Ariel, 1984.

----------, "Últimos narradores españoles", Las Nuevas Letras, 5(1986), pp. 30-35.

----------, "La novela", AA. VV., Los nuevos nombres: 1975-1990, en F. RICO coord., Historia y crítica de la literatura española, IX, Barcelona, Crítica, 1992.

SARAMAGO, J., El año de la muerte de Ricardo Reis, Barcelona, Seix Barral, 1984.

----------, Manual de Pintura y Caligrafía, Barcelona, Seix Barral, 1989.

SARDUY, S., Barroco, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.

SARGATAL, A., "El juego especular de Antagonía", ECdAnt, pp. 31-48.

SAXL, F., La vida de las imágenes. Estudio iconográfico sobre el arte occidental, Versión española F. ZARAGOZA, Madrid, Alianza, 1989.

SCHMUTZLER, R., El modernismo, Versión española F. RAMÍREZ CARRO, Rev. E. ÁLVAREZ, Madrid, Alianza, 1990, 1992 (reimp.).

SEARLE, J., Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje. Traduc. L.M. VALDÉS VILLANUEVA, Madrid, Cátedra, 1980.

SEGRE, C., Principios de análisis del texto literario, trad. cast. Mª. PARDO DE SANTAYANA, Barcelona, Crítica, 1985.

SOBEJANO, G. "Ante la novela de los años setenta", Ínsula, 396-397(1979), 1-3.

----------, "La novela poemática y sus alrededores", Ínsula, 464-465(1985), pp. 1 y 26.

----------, "La novela ensimismada (1990-1985)", España Contemporánea, I/1(1988), pp. 9-26.

SOLDEVILA DURANTE, I., La novela desde 1936, Madrid, Alhambra, 1980.

----------, "Praxis del desconocimiento en la última obra de Luis Goytisolo". Ínsula, 501 (1988), pp. 20-21.

SPENDER, S., El Templo, Traduc. M. COHEN, Barcelona, Muchnick Eds., 1989.

SPIRES, R., La novela española de posguerra, Madrid, CUPSA, 1978.

SPITZER, L., "La enumeración caótica en la poesía moderna"[1942], Lingüística e historia literaria, Madrid, Gredos, 1972² (2ª reimpr.), pp. 247-291.

STAROBINSKI, J., La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura), Versión española C. RODRÍGUEZ SANZ, Madrid, Taurus, 1974.

STERNE, L., Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy, ed. F. TODA, Madrid, Cátedra, 1984.

SUÑEN, L. "Ser y parecer: hacia una perspectiva de la narrativa española", Quimera, 16(1982), pp. 4-7.

SUÑEN, Luis. "Luis Goytisolo culmina su obra maestra". Ínsula, 450 (1984), pp. 5-6.

TABUCCHI, A., Dama de Porto Pim, Barcelona, Anagrama, 1984.

TANNENBAUM, E. R., La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945). Madrid, Alianza, 1975.

THIEBAUT, C., "Sujeto complejo, identidad narrativa, modernidad del sur", AA. VV., Teoría del personaje, comp. C. CASTILLA DEL PINO, Madrid, Alianza, 1989, pp. 121-144.

----------, Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad moderna, Madrid, Visor, 1990.

TODOROV, T., Crítica y significación [1967], Barcelona, Planeta, 1971.

----------, "Lo verosímil que no se podría evitar" [1968], [Vrai.COMN], pp. 175-178.

TOURNIER, M., El vuelo del vampiro. Notas de lectura, Tradc. J.L. RIVAS, México, F.C.E., 1988.

UNAMUNO, M. de, Vida de Don Quijote y Sancho, ed. A. Navarro, Madrid, Cátedra, 1988.

URBAN, W. M., Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo, México, F.C.E., 1952, 1979 (reimpr.).

VALBUENA PRAT, A., Historia de la Literatura Española. Tomo VI. Época contemporánea, ed. ampliada y puesta al dçia por Mª. del P. PALOMO, Barcelona, Gustavo Gili, 1983ª.

VALENTE, J.A., "Tendencia y estilo", Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp.

----------, "Luis Goytisolo: Recuento (Tres fragmentos de una lectura)", Ínsula, 341 (abril 1975), pp. 1, 12-13.

VALÉRY, P., Teoría poética y estética, Traduc. C. SANTOS, Madrid, Visor, 1990.

----------, Escritos sobre Leonardo da Vinci, Traduc. E. CASTEJÓN y R. CONTE, Madrid, Visor, 1987.

VALLS, F., "Sobre la trayectoria narrativa de Luis Goytisolo: una conversación", Los intelectuales: ¿la otra cara del poder?, monográfico de Las Nuevas Letras, 6 (invierno 1987), pp. 81-90.

VARGAS LLOSA, M., García Márquez: Historia de un deicidio, Barcelona, Barral Eds., 1971.

----------, Contra viento y marea, I (1962-1972), Barcelona, Seix Barral, 1986.

----------, Contra viento y marea, II (1972-1983), Barcelona, Seix Barral, 1986.

VATTIMO, G., El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura

posmoderna. Traduc. A. L. BIXIO, Barcelona, Gedisa, 1986, 1990[2].

----------, Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica, Traduc. J. C. GENTILE VITALE, Rev. F. VIRULES, Barcelona, Paidós, 1989.

[VATTIMO_ROVATTI]: VATTIMO, G. y P. A. ROVATTI, coord., El pensamiento débil, Madrid, Cátedra, 1990[2].

----------., La sociedad transparente, con un prefcio del autor a la edición española. Introd., T. OÑATE, Barcelona, Paidós, I. C. E. -U. A. B., 1990.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., "Tres notas sobre literatura y dogma", CpD. LESXXI, pp. 5-8.

----------, "La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo", RREsp., pp. 13-25.

VERNANT, J-P., Mito y sociedad en la Grecia antigua, Trad. C. GÁZQUEZ, Madrid, Siglo XXI, 1982, 1987².

----------, "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente", [FRAGMENTOS HCH], I, pp. 19-47.

VILACAÑAS BERLANGA, J.L., "Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo", [EE:CdJ], pp. 55-123.

VONNEGUT, K., Barbazul, Barcelona, Anagrama, 1987.

[Vrai.COMN]: Le vraisemblable, monográfico de Communications, 11 (1968); trad. cast. Lo verosímil, Buenos Aires, Tiempos Contemporáneos, 1970.

[WARNING]: WARNING, R. (ed.), Estética de la recepción, Traduc. R. SÁNCHEZ ORTIZ de URBINA, Madrid, Visor, 1989.

WHEELWRIGHT, PH., Metáfora y realidad, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

WOOLF, V., "El estrecho puente del arte", La torre inclinada y otros ensayos [1927], Barcelona, Lumen, 1980², pp. 185-200.

----------, Diario de una escritora. Edic. L. WOOLF, traduc. A. BOSCH, Barcelona, Lumen, 1981, 1982².

YOURCENAR, M., Mishima o la visión del vacío. Traduc. E. SORDO, Barcelona, Seix Barral, 1985

ZAMBRANO, M. Delirio y destino. (Los veinte años de una española). Madrid, Mondadori, 1989.

ZWEIG, P., "The innocence of Jean Jacques Rousseau", The Heresy of Self-Love. A Study of subversive Individualism, New York/Londres, Basic Books, 1969, pp. 143-165.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS UTILIZADAS

1. Obra de Luis Goytisolo:

CDA:	La cólera de Aquiles.
Dvr:	Devoraciones.
EDFQSA:	Estela del fuego que se aleja.
EDML:	El edicto de Milán.
ECP:	Estatua con palomas.
F:	Fábulas.
ICCM:	Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza.
LA:	Las afueras.
LMP:	Las mismas palabras.
OCB:	Ojos, círculos y buhos.
PAM:	Paradoja del ave migratoria.
R:	Recuento.
TDC:	Teoría del conocimiento.
VDMHM:	Los verdes de mayo hasta el mar.

2. Abreviaturas utilizadas en las fichas bibliográficas:

A:	Autor.
BM:	Bibliografía de carácter metodológico.
BSLG:	Bibliografía sobre Luis Goytisolo.
BE:	Bibliografía específica sobre Antagonía.
EC:	Edición citada en el trabajo que se reseña de las obras de Antagonía.
EXpl:	Referencias explícitas en el interior del trabajo.
IMpl:	Referencias, alusiones a autores, obras, etc...realizadas en el interior del trabajo.
L:	Lugar de publicación: revistas.
NF:	Número de revista y fecha.
PC:	Palabras clave.
R1:	Primera referencia conocida del trabajo.
Rf:	Referencia general.
T:	Título.
TE:	Título que recibe en el trabajo que se reseña la entrega correspondiente de Antagonía.
TO:	Título que recibe el ciclo narrativo en el trabajo que se reseña.

ÍNDICE

		Páginas.
I.	La aventura de la diferencia en la narrativa de los setenta.	1.
	I.1. Notas.	30.
II.	La sociedad literaria.	52.
	II.1. Notas.	86.
III.	Estructura de *Antagonía*.	98.
	III.1. Notas.	243.
IV.	Novela y metanovela en *Antagonía*.	362.
	IV.1. Notas.	415.
V.	La construcción de la subjetividad.	449.
	V.1. Notas.	523.
VI.	Conclusiones.	545.
VII.	Bibliografía.	566.