

0106724<sup>1</sup>



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MAESTRÍA EN LETRAS

INTERTEXTUALIDAD Y METAFICCIÓN  
COMO RECURSOS PARA LA  
DESMITIFICACIÓN EN TRES NOVELAS DE  
JUAN GOYTISOLO

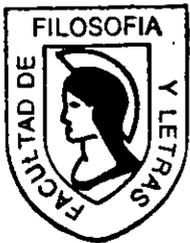
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN LETRAS EN LA  
ESPECIALIDAD DE LITERATURA

E S P A Ñ O L A

P R E S E N T A :

LUZ DEL CARMEN BORBÓN ALMADA



DIRECTOR DE TESIS: MTRO. ARTURO SOUTO A.

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS

266981

MEXICO, D. F.



1998

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

DIVISION DE ESTUDIOS  
POSGRADO  
JEFATURA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

<b>PRÓLOGO</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
* Contexto histórico cultural	10
* Contexto literario español	16
* La narrativa posmoderna	23
* Mito, historia y sociedad en la literatura	27
* Notas bibliográficas	31
<b>I.- INTERTEXTUALIDAD Y METAFICCIÓN</b>	
1.1. La intertextualidad y su funcionamiento en la literatura	32
1.2. Intertextualidad y metaficción, la otra tradición cervantina	42
1.3. Autorreflexividad textual	44
Notas bibliográficas	48
<b>2.-SUBVERSIÓN TEMÁTICA Y ESTILÍSTICA EN SEÑAS DE IDENTIDAD</b>	
2.1. Innovación	49
2.2. Fragmentación	52
2.3. Destrucción	54
2.4. Autorreflexividad textual	56
Notas bibliográficas	59

<b>3.-EL SENTIDO DE LA INTERTEXTUALIDAD EN REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON JULIÁN</b>	
3.1. El diálogo de <b>R.C.J.</b> con la Leyenda del Conde don Julián	60
3.2. Américo Castro en <b>R.C.J.</b>	67
3.3. Lector impícito en <b>R.C.J.</b>	75
Notas bibliográficas	89
<b>4.-EL SENTIDO DE JUAN SIN TIERRA COMO CULMINACIÓN DE LA TRILOGÍA</b>	
4.1. Un proyecto narrativo en tres niveles de ficción	90
4.2. Metaficción e intertextualidad	95
<b>5.-ASPECTOS INTRATEXTUALES DE LA TRILOGÍA</b>	97
CONCLUSIÓN	107
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS	116
BIBLIOGRAFÍA	117

## PRÓLOGO

El presente trabajo pretende ser el desarrollo de una investigación que permita evidenciar los procesos intertextuales organizados en la trilogía goytisolana de Alvaro Mendiola, como recurso para la desmitificación de la historia y de la cultura españolas y en general del mundo occidental.

Del mismo modo, aspira a presentar un estudio del aspecto metafictivo de estos textos, como característica de la novela desmitificadora, donde la alienación de los personajes implica una autorreflexión tanto de ellos como del propio autor y también del lector.

Todo lo anterior está concebido en el ámbito de la ruptura que supone esta novelística frente a la narrativa de corte tradicional que configuró la obra anterior del autor y que, no obstante, guarda relación de unidad en algunos rasgos que podrían considerarse esenciales y que se han reelaborado sucesivamente en un proceso evolutivo que no deja por ello de tener unidad.

Me he propuesto para mi análisis cuatro cuestiones que creo son fundamentales para poder abordar los textos con la profundidad que exige la comprensión de ambos fenómenos (intertextualidad y metaficción), y ver cómo éstos se presentan en las novelas que me ocupan:

¿ Cómo funciona el sistema intertextual y metafictivo desarrollado en estas novelas, a qué propósitos responde, cuáles son sus antecedentes y cuáles son los logros artísticos

que podemos destacar como innovadores y como marca de una nueva novelística en cuanto a este procedimiento de expresión artística?

Para el análisis de las novelas he tenido en cuenta, no solamente que se trata de textos literarios y como tales hay que abordarlos con herramientas específicas de análisis literario; sino también el hecho de que el contexto en el que se encuentran insertos estos textos también forma parte de ellos, y es importante incorporarlo para obtener una lectura plena de las obras en cuestión.

No he seguido rígidamente una línea o tendencia marcada por éste o el otro teórico, simplemente fui tomando lo que cada uno de los que he seleccionado me ofrece para resolver mis problemas de análisis. Sin embargo, tengo más o menos claro quiénes han sido fundamentales en mi investigación, por ejemplo Julia Kristeva, Roland Barthes, Mijail Bajtín y otros posestructuralistas, los principales teóricos de la estética de la recepción: Wolfgang Iser, Hanz Robert Jauss y Roman Ingarden, los de la escuela semiótica y otros autores, según puede apreciarse en la bibliografía que presento.

En cuanto al orden y estructura del trabajo, derivado de algún modo de la orientación teórica que lo sustenta, intento ir introduciendo al lector poco a poco; primero a través del contexto, siempre de lo más general a lo específico, luego a las particularidades de cada novela para, finalmente, hacer un tratamiento conjunto de la trilogía.

El hilo conductor de mi investigación será el estudio de la intertextualidad y de la metaficción en las tres novelas, y mostrar que ambas técnicas han sido manejadas muy adecuadamente como recurso para el logro del propósito fundamental que es la desmitificación a todos los niveles, de nuestra cultura occidental, incluyendo a la literatura misma.

Siendo la necesidad de desmitificar una actitud artística que permea la producción literaria de los últimos tiempos, seguramente como respuesta a las condiciones actuales en que la mirada del hombre sobre su mundo se ha tornado de nuevo en desencanto, nos pareció pertinente considerar lo que se ha dicho sobre la posmodernidad en literatura y su relación con la cultura del barroco; pues creemos que la trilogía no escapa a dichas consideraciones.

La introducción me permitirá describir los contextos histórico, cultural y literario, que forman el entorno del que se nutre la obra de Goytisolo; no sin antes hacer una breve consideración en un contexto más amplio, del fenómeno artístico contemporáneo occidental, que se encuentra notablemente marcado por las guerras mundiales.

Para analizar el contexto literario español, parto del fenómeno de las vanguardias concibiendo este movimiento como la primera manifestación de respuesta contra un arte realista que legitimaba una realidad que los jóvenes artistas de la posguerra (1914-1918), rechazaban.

Por otra parte, esta ubicación cronológica me es útil como marco para el estudio de la obra de Goytisolo; ya que si el autor nació en 1931, éste sería el inicio del momento que rodea el contexto cultural inmediato en el que podemos insertar sus textos.

Hago alusión a los sucesos histórico culturales que pudieron influir en el autor, primero en un ámbito general, para luego concentrarme en lo que respecta al espacio de la cultura y literatura española de esa época.

Finalmente me refiero a los conceptos que presentan una relación más estrecha con las preocupaciones e ideas que dominan el contenido de las novelas, tales como el mito, la historia y la sociedad en la literatura, la enajenación, y algunos otros que requieren explicación y delimitación de sus significados para referirnos a ellos con propiedad dentro de la investigación

El capítulo 1 se refiere también a una ubicación, antes de entrar en materia, en torno a algunas definiciones y precisiones teóricas que considero necesarias, sobre la intertextualidad y la metaficción, con el fin de comprender más plenamente los textos novelísticos y para que mi análisis resulte lo más fluido y claro posible para el lector.

El capítulo 2 aborda la primera novela **Señas de identidad**; aquí se analizan principalmente los aspectos que resultan innovadores con relación a sus novelas anteriores, entre ellos el más importante sería el de la autorreflexividad o metaficción y trato de hacer una confrontación de los aspectos innovadores del texto con los rasgos que la incorporarían a una manifestación de la cultura contemporánea .

El capítulo 3 está dedicado a la segunda novela: **Reivindicación del conde don Julián**. Al igual que en el anterior, también aquí se analizan algunos aspectos como la estructura de la novela y el lector implícito que ésta perfila, pero fundamentalmente nos hemos concentrado en el funcionamiento de la intertextualidad, como recurso para la desmitificación.

El capítulo 4 se reservó para la tercera novela: **Juan sin tierra**; en éste se tratará tanto el aspecto intertextual como el metafictivo, ya que ambos fenómenos se concentran notablemente en ésta que es la culminación de la trilogía. También se vuelve a tratar el problema de la desmitificación como leit motif de la novela.

El capítulo 5 trata globalmente la trilogía y aquí haremos una relación de la tradición intertextual y metafictiva que analizamos en el capítulo I, con su resurgimiento visto a través de estas tres novelas.

Finalmente, las conclusiones han servido para recoger todas las observaciones y evidenciar una serie de resultados que pudimos obtener para concebir la trilogía como una obra

contemporánea que, retomando una de las tradiciones cervantinas relegada durante dos siglos, se presenta como muestra de una de las expresiones más avanzadas y elaboradas de la literatura actual que, desde luego, inserta en el marco de nuestra actual cultura adquiere nuevos sentidos que la enriquecen. No importa que la cultura de nuestro tiempo quiera ostentar el rótulo de posmoderna o se conforme por el momento con ser contemporánea, lo cierto es que las actitudes que responden a sus condicionamientos de época están a la vista en el arte y expresan una nueva sensibilidad.

## INTRODUCCIÓN

Contexto histórico cultural.

Hablar del arte y de la cultura contemporáneos hace obligado el tratamiento del tema de la modernidad y su correspondiente crítica, que por diferenciación los filósofos llaman posmodernidad:

*Una observación acerca de este aspecto: "el post" de "posmodernismo" se comprende aquí en el sentido de una simple sucesión, de una secuencia diacrónica de periodos, cada uno de los cuales es fácilmente identificable. El "post" indica algo así como una conversión: una nueva dirección después de la precedente. (1)*

Del mismo modo, hablar de la literatura española contemporánea no nos exige de enfrentar, por más polémico que esto sea, el asunto de ese complejo juego entre modernidad y posmodernidad.

Según la mayor parte de los autores consultados al respecto, la modernidad como proyecto cultural tiene sus orígenes en el Renacimiento, su perfecta síntesis en la Ilustración y su más evidente y abierto cuestionamiento en el presente siglo; así lo afirman Harvey, Calinescu, Picó y Subirats, teóricos canónicos de la materia; quienes, desde luego, insisten en hacer la necesaria diferenciación entre modernismo y modernidad, como corriente estética y como época cultural respectivamente.

Conviene, pues, no confundirnos, sobre todo porque los estudiosos estadounidenses suelen enunciar estos dos conceptos con un solo término: modernismo.

Este proyecto de modernidad supone un proceso ascendente de progreso y mejoramiento de la vida del hombre, tanto en el aspecto material como en el espiritual; sin

embargo, el avance del capitalismo con su inevitable modernización tecnológica e industrial ha generado la contradicción, ineludible, entre el progreso económico y el social, haciendo imposible el ideal ilustrado de un equilibrio entre el humanismo y el avance de la economía capitalista.

Desde finales del siglo XIX y más aún a principios del XX, la modernidad empieza a ser un motivo de crítica por parte de filósofos y artistas, el proyecto empieza a ser sospechoso y entra en crisis; se habla de la condición posmoderna (Lyotard), que es lo mismo que decir crítica de la modernidad:

*Sin querer decidir sobre el terreno, si se trata de hechos o de signos, los datos que podemos recoger acerca de este desfallecimiento de sujeto moderno parecen difíciles de recusar. Cada uno de los grandes relatos de emancipación del género que sea, al que le haya sido acordada la hegemonía han sido, por así decirlo, invalidados de principio en el curso de los últimos cincuenta años... (2)*

En un marco muy general, las guerras mundiales representan un importante parteaguas en relación a los cambios que experimenta la expresión artística de la cultura occidental de nuestro siglo. Estos cambios están íntimamente ligados, por lo tanto, a la idea de crisis de este proyecto de modernidad, que se hace evidente ante un conflicto de tal magnitud.

Sin embargo es necesario aclarar que, respecto a lo que significa la posmodernidad, hay aún divergencias teóricas que van desde la consideración de este término como la designación de un simple período, cuyo inicio se fija en la década de los años sesenta; hasta la idea de que no existe tal posmodernidad (Habermas), sino un proceso inacabado de modernidad, cuyo desarrollo es amenazado precisamente por esa idea apocalíptica que enarbolan los posmodernos, encabezados en primera línea por Lyotard, para quien la posmodernidad se presenta como la crítica al discurso ilustrado y su legitimación racional.

Hay una tercera postura que, sin excluir del todo a las anteriores, propone la posmodernidad como un modo de entender el mundo, que se ha intensificado en las últimas décadas pero se ha iniciado desde principios de nuestro siglo, como ha sucedido cíclicamente en la historia; advirtiéndose como una "nueva sensibilidad" (Harvey, Rodríguez Magda). Yo diría como una nueva cultura que genera una nueva sensibilidad.

Respecto a este tema existe una gran cantidad de bibliografía, cuya revisión exhaustiva nos llevaría a realizar otra tesis. Por ello, y porque muchos autores críticos de la modernidad coinciden en cuanto a lo que acabamos de afirmar, rescato sólo una cita de la introducción que hace Josep Picó en su libro (compilación) **Modernidad y posmodernidad**:

*El proyecto ilustrado de la emancipación humana queda así frustrado y en su lugar se instala un proceso de incesante racionalización, burocratización y cientifización de la vida social. Así pues, a finales del siglo XIX y principios del XX el optimismo típico de las filosofías iluministas de la historia comienza a ceder bajo el peso de las corrientes antirracionalistas, que tienen a Nietzsche como principal protagonista y que subrayan la decadencia, el vitalismo y el nihilismo, lo que supone un rechazo histórico del patrimonio de la modernidad (3)*

La primera guerra mundial pone en evidencia la corrosión e inoperancia de la modernidad como esperanza de progreso incluyente, y el arte da cuenta de esta realidad con una actitud de ruptura con las formas expresivas vigentes en ese momento.

El arte realista decimonónico es rechazado, y al afán mimético se imponen formas simbólicas para expresar la idea del mundo y del hombre, tales como el impresionismo, producido a finales del XIX; y ya en nuestro siglo las vanguardias, que irrumpen precisamente después de la primera guerra y constituyeron el rompimiento con una forma de arte que legitimaba un mundo que ellos rechazaban.

No obstante este rompimiento, el arte de las vanguardias sigue dentro de una visión moderna del mundo, puesto que entre los varios grupos que se destacan se puede apreciar una actitud entre desengañada y seducida por los "encantos" de la modernidad.

Las vanguardias encarnan una reacción ante la crisis de la modernidad, pero no son todavía posmodernas en el sentido que se le ha dado al término; representan lo que algunos han llamado "alto modernismo", es decir, el último impulso intenso de manifestación artística que ya reconoce el fracaso del proyecto de modernidad, la fragmentación y la desilusión, pero aún le preocupa y busca la totalidad en el fragmento, aún conservan la esperanza de una reconstrucción sobre los mismos principios. Podríamos quizá hablar de la consabida transición inherente a todo final y comienzo de algo.

Marshal Berman en su libro **Todo lo sólido se desvanece en el aire**, hace una división de la modernidad en tres etapas, y explica de qué manera los autores modernos se relacionan con el proceso de modernización, es decir, con la producción material y el desarrollo tecnológico e industrial de cada una de esas etapas.

Berman sugiere que en la primera etapa, que parte del siglo XVI hasta el XVIII, y la segunda, que inicia con la revolución industrial y recorre todo el siglo XIX, hay una dinámica de ambivalencia, es decir, los artistas son entusiastas y a la vez enemigos de la vida moderna, ven sus peligros pero se dejan seducir por su ritmo material, innovador y acelerado.

Podemos entender que en este momento existe aún fe en las bondades de ese proyecto de modernidad, con miras a la obtención del bienestar del individuo.

La tercera etapa sería aquella de la que veníamos hablando líneas arriba. Aunque se vislumbra desde fines del siglo XIX, es durante el presente siglo cuando cobra fuerza y definición

como una actitud de polarización y enfrentamiento entre detractores y defensores de la modernización.

Entre los defensores de la modernización sobresalen los futuristas, con Marinetti a la cabeza, o el movimiento Bauhaus en arquitectura. En el otro extremo estarían los críticos de la modernidad, que inician toda una corriente crítica posmoderna.

En lo que respecta a la literatura, las vanguardias, que aparecen como movimientos de ruptura con la tradición anterior, y también con un fuerte tono de protesta, van siendo poco a poco asimiladas por el mercado y pierden todo su carácter contestatario después de la segunda guerra mundial.

Después de la primera guerra mundial, con la pérdida de la fe en la razón y el orden, las vanguardias quisieron presentar un mundo desquiciado para destruir los modelos hasta ese momento vigentes y protestaron así contra los falsos mitos de la razón. Uno de los aspectos centrales de este vanguardismo era la protesta contra un arte concebido como producto superfluo y lujoso. El dadáismo llevó esta actitud hasta sus últimas consecuencias.

Sin embargo, después de la segunda guerra mundial todas estas manifestaciones fueron poco a poco asimiladas por el sistema y pasaron a fortalecer los mitos de la pujante sociedad burguesa que, dentro del circuito de producción y consumo, supo halagar estas manifestaciones y seducir a sus autores a través del dinero y la fama.

Esta institucionalización que domesticó a la modernidad de los años cincuenta, propició la consolidación de una crítica al discurso de la modernidad en el campo del arte, dirigida a atacar su forma institucionalizada, su cada vez más abierta condición de objeto de consumo y su carácter legitimador. En consecuencia, tanto en este campo como en la literatura en particular

se empiezan a buscar alternativas de expresión cultural que permitan abandonar la modernidad "domesticada" de los años cincuenta, misma que ya se había convertido en propaganda cultural del sistema dominante.

Así llegamos a la gran transformación cultural que se empieza a gestar en la década de los años sesenta (recordemos la "Revolución en la lingüística" de Kristeva y todo lo que en general implicó para la nueva cultura el trabajo realizado por el grupo francés Tel Quel ).

Según Huyssen, los movimientos surgidos en los años sesenta, no fueron un rechazo de la modernidad en términos genéricos, sino más exactamente de la versión de la modernidad que había sido institucionalizada en los años cincuenta; a tal grado que llegó a formar parte, con su poder legitimador, del consenso liberal conservador del momento.

Estos movimientos significaron una búsqueda de tradiciones culturales alternativas dentro de la modernidad y, desde luego, orientadas contra la política de una versión despolitizada de la modernidad que proporcionaba la necesaria legitimación cultural al poder

Es importante señalar de paso que la crítica de la modernidad se ha venido generando en dos vertientes, una conservadora y otra, digamos, democrática o de izquierda. Esta bifurcación, desde mi punto de vista, es uno de los factores que ha producido mayor confusión entre quienes intentamos abordar este tema, si no tomamos en cuenta su complejidad y su doble significación en el terreno político.

En este dar rienda suelta a la idea de ausencia de puntos de referencia, después de un largo período de seguridad y creencia en valores absolutos, la posmodernidad aparece como un fenómeno cultural que impacta no solamente como moda intelectual sino también como un sacudimiento en las estructuras políticas ( derrumbe de las ideologías), y las reacciones que se

produce son muy diversas y encontradas pero, sobre todo, la confusión reinante es pretexto para que las viejas consignas conservadoras de los que detentan el poder, y que siempre están vigilantes, renueven bríos y aprovechen la incertidumbre para su particular beneficio.

#### Contexto literario español.-

En este marco general quisiera ahora incorporar el caso particular de España con relación a su narrativa y a la ubicación de Juan Goytisolo en su desarrollo.

La crítica de la modernidad se encuentra ya presente en la producción literaria de la generación del 98. Esta actitud ambivalente ante la industrialización o modernización que señala Bergman para Europa, la podemos encontrar en algunos de los miembros de esta tan polémica generación. Al respecto Lily Litvak en su libro **Transformación industrial y literatura en España (1895 - 1905)**, señala lo siguiente:

*A fines del siglo XIX también España se halló atrapada en el dilema entre la fe en el progreso y la búsqueda de la belleza .(4)*

La literatura española contemporánea tiene sus primeras manifestaciones en un antiindustrialismo notorio en los novelistas de la generación del 98, Unamuno, Baroja y Valle Inclán. Lily Litvak, en su estudio detallado sobre este fenómeno, advierte esta reacción como una añoranza de la aldea medieval, con su tradicionalismo y la revaloración del trabajo artesanal o la predilección por el exotismo que podemos encontrar en las primeras novelas de Valle Inclán. También una desmitificación de la gran ciudad industrial mostrando los bajos fondos de Madrid como lo hace Baroja y, finalmente, el rechazo explícito de la modernidad expresado por Unamuno en innumerables frases consignadas en sus ensayos como el "Que inventen ellos" que es una de

sus expresiones más conocidas en torno a su proverbial antiprogresismo de la etapa de madurez del escritor.

Esta actitud es entendible si observamos que el período de la Restauración monárquica (1874-1930), en el que esta generación se desarrolla literariamente, significa un período de crecimiento económico y, sobre todo, de la industria y sus diferentes versiones: metalúrgica, textil, naviera, química, vinícola, y otras que tuvieron relevancia en España por esos años; por otra parte, las repercusiones de la primera guerra también constituyen un factor que debe tomarse muy en cuenta como catalizador de estas actitudes.

Volvemos aquí a insistir, como en el caso del sentido del término posmodernidad, en la consideración de la complejidad de toda explicación del fenómeno cultural.

Decir que la Generación del 98 manifestó una actitud antiindustrialista, no equivale a dar a esta afirmación el valor de una caracterización totalizante del grupo, ya que éste sufrió transformaciones muy profundas en el curso de su historia y, finalmente, cada uno tuvo su propia evolución; por ejemplo Unamuno, que pasó de la fe en el progreso al rechazo del mismo en esa búsqueda de la solución a la crisis nacional, o Valle Inclán, que fué del conservadurismo carlista al revolucionarismo, pero siempre cuestionando el avance industrial y evidenciando sus efectos en el deterioro de las condiciones de vida de la sociedad; así lo hace también Pío Baroja en sus novelas sobre los bajos fondos madrileños, expresando una postura anárquica frente a una posible solución.

En resumidas cuentas, la transformación industrial y sus efectos secundarios, como son el crecimiento de la población y de la pobreza, así como el consecuente deterioro intelectual y espiritual, son puestos en evidencia en algunas de las novelas y ensayos de estos autores.

Este antiindustrialismo fue, al decir de Litvak, una importante característica de la literatura y el arte de la década que ella estudia (1895-1905) y, desde luego, después de determinar muchas de las peculiaridades del fin de siglo, ha sido una constante en la literatura posterior hasta nuestros días; si se quiere con signo distinto pero antiindustrialismo al fin.

Con esto es muy evidente que la narrativa, y en general el arte español, que la crítica trató de encajonar en noventayochismo y modernismo, sin considerar la relación con el arte del resto de Europa, era efectivamente parte de la manifestación de la sensibilidad europea de fin de siglo:

*No tiene excesivo interés discutir sobre los términos: ya sea que se denomine a este movimiento Jugendstil en Alemania, Sezession en Austria, Art nouveau en Francia, Inglaterra o América, Stile liberty en Italia, modernismo o noventayochismo en España, Los años del fin del siglo XIX y principios del XX quedaron marcados por una estética que, de manera consciente, emprendió la aventura de revolucionar las artes, la literatura y la sociedad, dentro del marco de una civilización industrial embrutecedora y ferozmente expansiva. (5)*

Si atendemos al panorama general de la cultura occidental, podemos apuntar que la crisis de fin del siglo XIX no es más que la tan estudiada y discutida crisis de la modernidad, que tiene su punto álgido con el estallamiento de la primera guerra mundial.

Como hemos podido ver, la cultura española se encuentra articulada con la atmósfera general europea, en cuanto a la expresión de ese descontento y ese pesimismo ante un futuro dominado por la mecanización.

Para todos estaba muy claro que el ideal de progreso no se había alcanzado, que la sociedad estaba cada vez más fragmentada y unos por la vía de la evasión (idealización del pasado, esteticismo, culturas exóticas, vuelta a la naturaleza), otros enfrentando y atacando

directamente, repudiaron el sueño de un progreso basado en la tecnología y condenaron la anulación del individuo por el capitalismo.

La narrativa española, influida en parte por el art nouveau francés, tiene, pues, una faceta antiindustrialista que se puede observar, en Unamuno, Valle Inclán o Baroja; después, la generación del 27, aunque es fundamentalmente poética, nos revela también una severa crítica al avance capitalista, que se puede ver en **Poeta en Nueva York** de Lorca o en **Todo más claro** de Pedro Salinas, tan sólo por poner un ejemplo.

El art nouveau, o el arte nuevo, si queremos hablar de España, remite a una estética que tiene sus raíces en el pensamiento de fines del siglo XIX y que, si bien intensificado, continúa hasta nuestros días.

Lo que sucede luego en España es que se produce un paréntesis causado por la guerra civil y sus consecuencias. Al finalizar el conflicto armado, en la península se hace un silencio en cuanto a la manifestación de voces disidentes hasta la aparición de **La familia de Pascual Duarte** (1942), que inaugura la novelística de postguerra, aunque de factura todavía tradicional.

Se puede decir que ésta es una de las poquísimas novelas que se distinguen de una serie de narraciones escritas en la década de los cuarentas, de corte totalmente realista. Aún así la novela de Cela sólo es relativamente novedosa, dado el contexto en el que surge; ya que se encuentra de lleno inscrita en una línea estética tradicional que retoma tanto el pasado lejano (la picaresca), como el más inmediato. Algo semejante sucede con **Nada** de Carmen Laforet, una novela bien escrita pero en el estilo más típicamente tradicional de narrar.

En efecto, después de la guerra civil, las tendencias renovadoras y aún experimentales impulsadas por Baroja, Unamuno o Valle Inclán, quedan trunca y abandonadas; casi se podría decir que la novela de la posguerra inmediata vuelve a entroncar con el realismo de la segunda mitad del siglo XIX.

No había pues, en ésta década, condiciones para el experimentalismo, y los escritores, tanto jóvenes como mayores, se acogían al realismo bajo diferentes apariencias. A lo sumo la moda del tremendismo, muy a tono con la angustia existencial del momento, que se patentizaba en estas obras, era lo que daba la nota novedosa; por ello Ramón Buckley ha denominado a esta primera etapa la época "existencialista y tremendista". (6)

Una nueva generación, la del medio siglo, llamada también la de los "Niños de la guerra", ya no partía de cero; y aunque se seguía escribiendo dentro de una línea tradicional, principalmente por parte de los mayores (promoción del 36), a lo largo de estos años se producen cambios interesantes que llevan a los novelistas jóvenes a escribir una literatura realista pero de corte objetivista.

Guillermo de Torre en su libro **Historia de las literaturas de vanguardia**, consigna, un tanto escéptico, los primeros cambios hacia un objetivismo en el realismo literario de ese momento:

*Los autores de libros que entonces (1955) se llamaron novelas blancas... cinco o seis años después fueron considerados como integrantes de la 'Escuela de la mirada', se designaron más tarde como 'objetivistas' por creer este barbarismo más preciso que objetivistas'... Mas adelante fueron los campeones de la antinovela y finalmente han bautizado su género bajo el nombre de Nouveau roman. (7)*

**Juegos de manos**, de Juan Goytisolo, es un ejemplo de este tipo de novela, más atenta a los condicionamientos sociohistóricos del individuo, con intención de poner distancia entre el autor y el mundo narrado y con la pretensión de ofrecer un testimonio del estado de la sociedad desde una conciencia que les lleva a plantear una función política de la literatura (después Goytisolo renegará de esta postura en uno de los ensayos publicados en su libro **El furgón de cola**, y todavía hoy en día declara que sólo reconoce y sostiene lo que ha escrito a partir de **Señas de Identidad**).

Los precedentes de estas tendencias son el Nouveau roman en poca medida, el neorealismo cinematográfico, principalmente el italiano, y algunos escritores norteamericanos. Después vendría también la influencia hispanoamericana.

En **Juegos de manos** están ya presentes muchos de los motivos que aparecerán posteriormente, si bien con signo opuesto, en la trilogía. Los personajes de esta novela también están buscando ser lo que quieren ser negando lo que son, como diría Gema Roberts; y aunque hay un espacio para la ilusión y el autoengaño finalmente acaban todos naufragando en sus intentos y fracasando por completo.

Quizá la diferencia entre **Juegos de manos** y **Señas de Identidad** sea la presencia de la ilusión en la primera y la del desengaño en la segunda. Esta situación nos completa el cuadro evolutivo de la trilogía con un antecedente que nos confirma que para que exista el desengaño o la desilusión, tuvo que haber previamente un engaño (autoengaño) o ilusión.

Éstos son, después de la guerra civil, los primeros intentos de renovación que, sin lugar a duda, fueron favorecidos por circunstancias históricas determinantes, tales como la incipiente apertura del régimen, que fue incorporando al país al resto del mundo después del

aislamiento de la posguerra inmediata, y la posibilidad de dialogar con los exiliados, iniciando así una gradual liberalización intelectual a partir del "ablandamiento" del franquismo de los últimos años.

Aún así Goytisolo se autoexilia desde 1956 y se lamenta de la atmósfera intelectual, asfixiante y precaria , que tuvieron como formación los jóvenes de su generación y que, aunque evidentemente él se negó a soportar, forma parte también de su primera instrucción educativa.

Juan Goytisolo es el más importante de los novelistas de la generación del medio siglo. Con esta promoción de escritores da inicio la transformación de la estética social realista con autores como Juan Marsé, Miguel Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio, y el propio Cela , como los más notables.

La narrativa española, finalmente, se ha reincorporado a la nueva sensibilidad, a la contemporaneidad, con estos autores que muestran ya los rasgos más característicos de lo que algunos importantes teóricos llaman narrativa posmoderna y que a continuación trataremos de definir, no sin antes dejar muy claro que entendemos el atributo de posmoderno para la narrativa sin pretender que la posmodernidad sea un estilo, sino en todo caso una cultura con una producción literaria que emana de ella y que manifiesta una gama de estilos que hemos conocido como parte de la literatura de otras épocas, pero que , no obstante, responden a los condicionamientos culturales de este momento histórico que hoy algunos teóricos llaman posmodernidad; así como en algún momento alguien llamó barroco al periodo cultural del siglo XVII y englobó en el concepto amplio de cultura los estilos culterano, conceptista y clasicista.

La narrativa posmoderna.-

Una de las dificultades para establecer con seguridad un cuadro explicativo de lo que se conoce como narrativa posmoderna, que sea a la vez muy congruente con el resto de la cultura en la que se inserta, es el hecho de que el tema de la posmodernidad, que nace como preocupación en la arquitectura y luego pasa a otras disciplinas como la filosofía, la política, el arte, etc.; se desarrolla en cada una de ellas de acuerdo a intereses muy particulares, con diferencias conceptuales importantes en cada campo y con diferente ritmo espacio temporal en su desarrollo. Al respecto señala Picó

*Llegamos así a la unanimidad del rechazo, a la negación del camino dejado atrás, pero no conseguimos ponernos de acuerdo en el futuro, que para algunos no existe puesto que todo es ya presente.*

*La posmodernidad se convierte así en un discurso de varias lecturas - la secularización de toda norma sea estética, científica o moral, o el cambio en las categorías espaciotemporales, o el politelismo de los lenguajes, o...- que no acaba nunca de conseguir un consenso unitario, pero que se confiesa como la primera tarea ambiciosa que trata de describir el mapa del universo cultural resultante de la desintegración, cada vez más completa del mundo tradicional. (8).*

Sin perder de vista la idea más o menos dominante entre los teóricos, de que la posmodernidad se vuelve evidente a nivel internacional más o menos hacia fines de los años cincuenta y principios de los sesenta; podemos afirmar que el acontecimiento global que propició una serie de cambios y el surgimiento de una apertura intelectual fue la segunda guerra mundial.

En España, la manifestación más fuerte de la crisis de la modernidad se concretiza en la guerra civil (1936 - 1939).

Si recordamos la discusión aún vigente entre los que piensan por un lado que la posmodernidad es un período más y, por otro, los que consideran este fenómeno como una nueva sensibilidad o una forma diferente de ver el mundo; en especial para tratar el tema de la literatura posmoderna, hemos optado por considerar muy en serio y adoptar la posición que propone la posmodernidad como una forma de comprender el mundo, que retoma incluso elementos de la tradición, para darles un nuevo sentido a la luz de estas nuevas condiciones culturales a las que responde esta nueva actitud en el arte.

Los rasgos fundamentales de la narrativa, identificados como posmodernos, no son del todo nuevos aunque su lectura sea otra a la luz de una nueva cultura; ya Cervantes en su Quijote, independientemente de la recepción que le dispensaron el siglo XVII y el XIX, inauguró, junto con el realismo, la tradición de la metaficción y la de la intertextualidad, es decir, la autorreflexividad del texto, la mise in abime, la mezcla de géneros, la multiplicación de voces narrativas, la mezcla de culturas; en suma, la difuminación de fronteras en todos los sentidos.

En consecuencia, la admirable y admirada novela de Cervantes establece las dos tradiciones dominantes en la narrativa occidental: La realista, que tiene su intensificación en el siglo XIX, y la tradición metafictiva, que vuelve a aparecer en la expresión antimimética que surge con la crisis de la modernidad y que se refuerza después de la segunda guerra mundial.

La afirmación que se impone en este momento es: que la posmodernidad en literatura se presenta como la manifestación artística de una forma de entender el mundo, cuyos rasgos no son nuevos, pues se encontraban ya en la novela moderna; éstos se intensifican y reaparecen reelaborados en un momento de fragmentación de la realidad, de incertidumbre y desengaño, que recuerda las condiciones existenciales de la cultura barroca. También es

importante señalar que no sólo la producción literaria puede ser posmoderna sino también la lectura que de ella se hace, y aquí tenemos otro factor sumamente importante para comprender este fenómeno en su totalidad: la importancia del lector como factor indispensable de la estructura literaria en la narrativa contemporánea.

La narrativa de la cultura posmoderna nos ofrece una combinatoria casi infinita de mundos posibles creados. En primer lugar, es fundamentalmente de línea no realista; entendiendo por realista la corriente decimonónica, que no el realismo que en general ha conformado una faceta muy importante de la literatura española de todos los tiempos.

La metaficción diluye las fronteras en todos los sentidos y libera la narración de los límites que impuso el realismo a las convenciones literarias. Resurge así la mise in abime, el collage metafictivo, la alegoría, la parodia, lo burlesco, la contradicción, la paradoja, el uso literario del mito, de los cuentos, de las formas populares, la ruptura de los marcos narrativos, es decir, el libro dentro del libro, el relato dentro del relato, teorías intercaladas sobre el arte de escribir, personajes metafictivos, personajes del autor y del escritor dentro de la novela, etc.

Todos estos elementos, que se encuentran en el Quijote y cuya enumeración no agoto, remiten a un concepto que engloba los rasgos de la narrativa que responde a la cultura posmoderna; y se presentan en numerosas novelas escritas en las últimas décadas, después de una predominancia realista, como una subversión de los diferentes aspectos que componían la narrativa anterior.

**Señas de identidad** (9) es una de las primeras novelas españolas que se inscribe en esta dirección, que nosotros definimos en términos generales como de ruptura, y por lo tanto de clara subversión tanto en el aspecto temático como en el estilístico y en el estructural. **Señas** es

una muestra de las primeras manifestaciones en los años sesenta, de una nueva concepción literaria que fue poco a poco tomando forma y que ha producido ya todo un ciclo narrativo revitalizador de la novela española.

**Reivindicación del conde don Julián (10)** representa un gran paso hacia el frente en esta subversión, ya que intensifica estos rasgos, complejizando aún más la estructura novelística con una técnica intertextual y metafictiva que le permite el objetivo temático que es la desmitificación de la cultura oficial española. Por otra parte, intenta romper el círculo de una literatura legitimadora, producto de la institucionalización de los cincuenta, con una creación desmitificadora muy acorde a esta cultura en crisis, donde la modernidad como proyecto de progreso se debate ante los fuertes cuestionamientos posmodernos que sentencian su fin.

El caso de **Juan sin tierra (11)**, novela con la que se cierra la llamada trilogía de Alvaro Mendiola, es el de un rompimiento total en todos los sentidos posibles; es la desmitificación no solamente de la cultura universal y de los valores fundamentales del hombre occidental, sino de la propia escritura que se está generando a partir de la misma narración; es la destrucción total, el hacer tabla rasa de todo lo hasta ahora organizado como justificación o explicación del mundo cuando aún no hay un consenso acerca de lo que vendrá a sustituir ese orden de cosas.

En el estudio que hacemos de la trilogía, intentamos evidenciar cómo gradualmente Goytisolo va problematizando el mundo narrado, al tiempo que complejiza la estructura de las novelas y se aleja cada vez más de un referente real o concreto hasta perder toda relación con lo real a través de la transposición de esta realidad, en una trayectoria que lo lleva hacia la poetización de la novela en *Juan sin tierra*. Al mismo tiempo, la técnica intertextual y

metafictiva que complejiza el texto hace posible la intención de desmitificación, lograda de manera extraordinaria en las tres novelas.

Para indagar en esta voluntad demitificadora que da sentido a estas narraciones creo necesario hacer una breve consideración acerca de lo que entendemos por mito, sobre todo esa concepción moderna del término y la función que éste cumple en la creación literaria.

Mito historia y sociedad en la literatura.-

El mito en su acepción primigenia es una forma muy antigua de relato alegórico destinada a consignar los acontecimientos sagrados y fundamentales que tuvieron lugar, se dice, en el principio de los tiempos. Surge, pues, como una respuesta a la necesidad de explicar y justificar una serie de hechos cuyos orígenes se desconocen porque son precisamente acciones fundacionales que no tienen testigos concretos.

Por eso los mitos antiguos están en general protagonizados por dioses o héroes arquetípicos y relatan el cómo se originó el mundo que habitamos desde tiempos remotos. Hay en la mitología antigua un importante componente religioso.

El mito no es ficción para la sociedad que lo crea, por que ve en él una realidad de su pasado, por eso muchas obras literarias de los autores clásicos recrean el mito en la ficción como recrearían cualquier otro elemento de su realidad y, desde luego, crean a la par otra mitología puramente literaria que luego otros autores van retomando y transformando a través del tiempo.

Por el momento no nos interesa el sentido popular que tiene el mito, que es el de un cuento que no tiene relación con hechos reales, es decir, una ficción pura.

Nos interesa más advertir que esa función vital, explicativa de la existencia, que cumplió el mito en la antigüedad, se ha venido transformando en las sociedades modernas o civilizadas en ideología o en una forma de la ideología, que es la forma del mito en la modernidad.

En todas las sociedades humanas ha habido mitos; Roland Barthes afirma sobre la fuerza del mito lo siguiente:

*En realidad nada puede ponerse a cubierto del mito, el mito puede desarrollar su esquema segundo a partir de cualquier sentido y, según lo hemos visto, a través de la privación misma de sentido. (12)*

Esto nos plantea la certeza de que ante la destrucción de un mito existe la necesidad insoslayable de crear otro que lo sustituya.

La cuestión es que el mito, con ser un sistema de comunicación, o un mensaje, como lo señala Barthes; y considerando que no se trata de un objeto, ni de un concepto, ni siquiera de una idea, sino de una forma a la que se le da significación; una vez acotada históricamente y ubicada en una determinada sociedad, esa forma llena de una significación x tiene un empleo específico, como sucede en el caso de su función en la sociedad burguesa.

Barthes señala el mito moderno o mito social como el instrumento idóneo de la burguesía para legitimarse en la sociedad.

La relación del mito con la literatura se ha dado históricamente, pero no siempre de la misma manera. En algunos casos la literatura instituyó el mito o lo fomentó; en la literatura contemporánea se destruyen mitos y se crean otros que puedan sustituirlos con mayor eficacia ante el desgaste de los primeros.

Ante un proyecto de vida que propuso el progreso como motivación pero éste resultó cada vez más excluyente, los mitos que lo sostuvieron se han venido desgastando cada vez más, de forma tal que empiezan a ser ineficaces para seguir legitimando un estado de cosas.

Una de las consecuencias de esta situación es precisamente la conformación de una cultura de la ruptura, donde se busca romper los moldes tradicionales aunque los nuevos aún no estén del todo acabados, o no exista consenso en lo que será la alternativa de solución.

En literatura es evidente este síntoma desde finales del siglo XIX y totalmente abierto y comprensible después de la primera guerra, que impone una necesaria recapitulación de lo que había sido de la historia del hombre hasta ese momento crítico.

Decíamos anteriormente que no se puede destruir un mito sin crear otro que lo sustituya, y quizá a largo plazo en la historia resulte válida tal afirmación; sin embargo, en la literatura de los años sesenta en adelante, la propuesta central es la destrucción después del silencio; la no existencia del relato como justificación de nuestra realidad, la desnificación sin más, es decir, la destrucción de lo que nos configura una idea congruente del mundo, pero también la desnudez de momento de ese metalenguaje que es el mito y que seguramente tendrá que germinar de nuevo por una necesidad vital de toda cultura; es decir, tendrá que darse un proceso de relectura de los mitos tradicionales para refuncionalizar su existencia y, sobre todo, para despojarlos de las máscaras que les fue imponiendo el interés político para la sobrevivencia de un régimen determinado.

Cuando hablábamos anteriormente de silencio y destrucción, evidentemente aludíamos a las novelas de Luis Martín Santos: **Tiempo de silencio** y **Tiempo de destrucción**, esta última incompleta al truncarse prematuramente la vida del autor.

Estas novelas constituyen un importantísimo antecedente para la novela desmitificadora de Juan Goytisolo, porque atacan fundamentalmente los mitos sociales que reedificó el régimen franquista para justificar su permanencia y remiten, igual que las novelas de Goytisolo, a la crítica severa de la actitud intelectual de los miembros de la Generación del 98, principal pretexto para la apropiación e interpretación de sus ideas con el fin de reforzar mitos sociales convenientes como el mito de la herencia romana, o el mito de la tradición popular, con los que la generación no sólo reivindicaba la nobleza del pueblo español sino también su tradición democrática.

Pero resulta que en el sentido romano el significado de la democracia es el derecho del pueblo a imponer la ley y no el derecho a hacer la ley, como se entendería en el derecho moderno.

En consecuencia , y de acuerdo a esta concepción tradicional, democracia significaría apoyo popular a la democracia y, desde luego, nada casualmente el franquismo difundió estos mitos aprovechando y apropiándose no sólo de las ideas de algunos de los miembros de la mencionada generación, sino de gran parte de la tradición literaria de los siglos anteriores a través de interpretaciones y relecturas que reforzaran los mitos sociales necesarios.

### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1).- Lyotard, Jean Francois. La posmodernidad (explicada a los niños), pag. 90
- (2).-Ibid, pag. 40
- (3).-Modernidad y posmodernidad. Compilación y prólogo de Josep Picó, pag. 17
- (4).-Litvak Lily. Transformación industrial y literatura en España (1895-1905), pag. 15
- (5).-Ibid, pag. 14
- (6).-Buckley, Ramón. Problemas formales de la novela española contemporánea, pag. 15
- (7).-De Torre, Guillermo. Historia de las literaturas de vanguardia, pag. 22
- (8).-Modernidad y posmodernidad. Compilación de Josep Picó, pag. 14
- (9).-Goytisoló, Juan. Señas de identidad. Madrid, Seix Barral, 1980.

Todas las citas de la novela fueron tomadas de esta edición, por ello, en lo sucesivo sólo mencionaremos el número de página al pie.

- (10)Goytisoló, Juan.Reivindicación del conde don Julián, Madrid, Cátedra, 1993.

Todas las citas de la novela fueron tomadas de esta edición, por ello, en lo sucesivo sólo mencionaremos el número de página al pie.

- (11)Goytisoló, Juan. Juan sin tierra, Madrid, Mondadori, 1994..

Todas las citas de la novela fueron tomadas de esta edición, por ello, en lo sucesivo sólo mencionaremos el número de página al pie.

- (12).-Barthes Roland. Mitologías, pag. 225.

## INTERTEXTUALIDAD Y METAFICCIÓN

### 1.1. La intertextualidad y su funcionamiento en la literatura. -

Quisiera partir de una frase de Michel Butor: "A realidades diferentes corresponden diferentes formas de relato", para insistir en algo que quizá pudiera parecer una obviedad; sin embargo, justo es decir que después de todos los acontecimientos que han poblado el presente siglo: avances científicos y tecnológicos impresionantes, cambios políticos, económicos, religiosos, pero principalmente el acontecimiento de las dos guerras mundiales, con sus secuelas, reflejadas en movimientos y corrientes filosóficas como el existencialismo, el beatnik, el hippismo, etc.; que testimonian el rompimiento de una visión del mundo organizada y confiable; seguramente la novela actual no puede ser ni estilística ni temáticamente igual que la novela decimonónica y su lectura y crítica tampoco puede ser la tradicional.

La realidad actual ha obligado a romper con concepciones básicas como el racionalismo, que es visto con desconfianza a partir de una evidencia de su fracaso como proyecto de vida, y es sustituido por un vitalismo que lleva a una reflexión muchísimo más abierta, pero también mucho más incierta.

La seguridad y el orden, la idea de la completud, han dejado de ser referentes para los artistas, y la novela contemporánea, lo que proyecta a través de sus argumentos e ideas que expone y de su misma estructura, es un mundo esencialmente inquietante, fragmentado e inestable.

La incertidumbre producida por el conocimiento de una totalidad abierta y en continuo movimiento provoca la escritura de una novela que más que plantear soluciones plantea enigmas.

Por esa razón en la novela contemporánea el lector alcanza una importancia fundamental como agente activo, reclamado por el autor algunas veces con una exigencia tal que lo coloca en situaciones límite respecto a su competencia lectora.

Se vuelve importante el lector y el placer de éste por descifrar el texto, así como el colaborar con el autor en la construcción de sentidos de la obra; no hay que olvidar que, según la multitudada expresión de Humberto Eco, la obra narrativa típicamente contemporánea es una "Obra abierta". Esto supone una obra no totalmente acabada y redonda, sino más bien una suma de posibilidades de interpretación latentes que el lector tendrá que actualizar en la medida de su competencia lectora y de su propio contexto espacio temporal.

En España, aunque los momentos de evolución cultural en general y artísticos en particular, no se han dado siempre al mismo ritmo que en el resto del mundo, ya que cada proceso tiene sus peculiaridades y circunstancias que lo determinan, hay un momento en su novelística contemporánea que hace contacto con este ambiente general, que bien puede situarse con más o menos precisión en la década de los años sesenta con la generación del medio siglo, a la que pertenece Goytisolo.

La intertextualidad y la metaficción son dos rasgos que predominan en esta nueva manera de narrar que marca una ruptura con la anterior; sin embargo, como muchos otros aspectos de la narrativa contemporánea, no se trata de elementos completamente nuevos, sino intensificaciones o predominancias de éstos en una época determinada; ya que podemos encontrar

en la tradición literaria española, por ejemplo, a un Luis de Góngora o a un Garcilaso que exigían ya la participación de sus lectores, al tener que reconocer éstos las alusiones clásicas en sus poemas para poder comprender sus sentidos más profundos.

Y así como Góngora elaboraba un sistema de intertextualidad que ponía a prueba la competencia lectora, Goytisolo despliega este sistema de una manera muchísimo más amplia y profunda y, en consecuencia, también más compleja; no solamente invocando textos gongorinos sino de muchísimos más autores que han sido claves en la tradición literaria española como veremos más adelante.

De esta manera, la intertextualidad aparece en el espectro de la literatura contemporánea como un rasgo dominante que nos habla de una complejización no solo de nuestra realidad sino de la forma en que ésta es percibida por una sensibilidad contemporánea.

La intertextualidad como un procedimiento literario va mucho más allá de una pretensión de juego para provocar la sorpresa de la novedad estilística y se centra más bien en la manifestación de una nueva forma de comprender la realidad: la historia, el arte, la cultura en general.

No es de realidad de lo que está hecha la literatura, sino de los textos que le preceden y de los que le siguen en su vida textual a través del tiempo.

Estas reflexiones sobre la literatura contemporánea nos hacen recordar inevitablemente las bellísimas ideas de Ítalo Calvino plasmadas en lo que hubieran sido sus conferencias en la Universidad de Harvard durante el ciclo académico 1985-1986, y que, sorprendido por la muerte en septiembre de 1985, no alcanzó a pronunciar, me refiero a sus Seis

propuestas para el próximo milenio, editadas póstumamente como un homenaje a la brillante obra del autor, y concretamente a la primera de esas propuestas que se basa en la levedad.

*Rápidamente advertí que entre los hechos de la vida que hubieran podido ser mi materia prima y la agilidad nerviosa y punzante que yo quería dar a mi escritura, había una divergencia que cada vez me costaba más esfuerzo superar. Quizá sólo entonces estaba descubriendo la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra manera de evitarlas. (1)*

Calvino simboliza esta cualidad o especificidad de la literatura con el mito de Perseo, que únicamente logra vencer a Medusa cuando la mira indirectamente a través del reflejo de su imagen en su escudo de bronce, y después, cuando ha decapitado al monstruo, Perseo no abandona la peligrosa cabeza sino que la lleva escondida en un saco y sólo la saca como un arma cuando sus enemigos están a punto de vencerlo, para convertirlos en estatuas de piedra. Hay mucha más riqueza en este mito que nos enseña generosamente cómo se puede mirar la realidad para expresarla artísticamente, pero bástenos por ahora señalar que en esta propuesta Calvino no habla de evasión de la realidad, sino de cambiar el enfoque para mirar al mundo con una óptica diferente con otros métodos y con otra lógica:

*Perseo consigue dominar ese rostro terrible manteniéndolo oculto, así como lo había vencido antes mirándolo en el espejo. La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le tocó vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal. (2).*

Con mucho esta mirada indirecta sobre la realidad tiene que ver con esta nueva manera de enfocarlo a través de los textos como mediadores de su comprensión o de su dominio y como una forma que desde luego se diferencia de la alternativa realista que deja que toda la

pesadez del mundo se cierna sobre la obra al pretender que la literatura sea un reflejo directo de la realidad.

La intertextualidad, como una forma de la metaficción, abre las posibilidades de exploración de la realidad desde perspectivas no imaginadas antes frente a la riqueza que supone toda una tradición y una experiencia acumulada en la historia de la creación artística.

Particularmente nos referiremos a dos tipos de intertextualidad presentes en las novelas de Goytisolo, que interesan para los fines de esta investigación; en el entendido de que otras formas de este procedimiento, que pueden advertirse en una lectura intertextual de estas novelas, sólo serán mencionadas para futuros desarrollos que pudiera propiciar este trabajo.

Los tipos de intertextualidad que se analizarán en los siguientes capítulos son: Por una parte, la que se da entre **Reivindicación** y la historia cultural y literaria de España, así como la que existe entre esta novela y los textos ensayísticos de Goytisolo sobre la cultura y la literatura española, y por otra, la que existe, organizada en diferentes formas, en **Juan sin tierra**.

Es importante aclarar aún que este análisis, como primer acercamiento, plantea la necesidad de revisar una cantidad enorme de textos a los que alude Goytisolo en sus novelas, y que del conocimiento de dichos textos depende en gran medida la mayor o menor profundización que se pueda lograr en la investigación, al menos en lo que se refiere a la intertextualidad. Por lo tanto este primer acercamiento será mucho más parcial que los subsecuentes, pero permitirá por lo menos apuntar el camino por el que iremos descubriendo los diferentes diálogos textuales, la forma en que éstos se relacionan y el resultado de tales confrontaciones.

Sabemos que, por definición, todo texto literario requiere de la participación del lector que, mediante el establecimiento de un diálogo con la obra, enriquecerá su horizonte cultural, al tiempo que la obra se enriquece también.

Sin embargo, a lo que nos referimos ahora es a una forma de construcción textual que exige mucho más que una actitud para comprender la obra e interpretarla. Se trata de un procedimiento literario, de una intertextualidad intencional e intensificada, que entraña una forma de comprender la relación que existe entre la obra artística y su referente histórico y cultural considerado como otro texto formado a su vez de textos representativos o interpretativos de la realidad.

Pero también esta intertextualidad intencional nos pone frente al proceso creativo concebido como la reelaboración perpetua del texto con base en los textos que le precedieron. Con esta función de la intertextualidad estamos ante una de las variantes de la metaficción.

El interés por las relaciones existentes entre dos o más textos puede advertirse ya desde Aristóteles, que plantea en su *Poética* que la epopeya y la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica y la mayoría de las obras para flauta y cítara son "reproducciones por imitación".

Después de Aristóteles ha continuado ese interés por establecer nexos entre un texto determinado y los textos a los que alude, o bien entre un autor y los creadores a los que imita, esto es, por los estudios de fuentes o influencias.

En realidad la historia de la literatura española ha sido una historia de reelaboración textual que se hace mucho más evidente en el siglo XVI. Nunca como entonces fue legítimo y hasta recomendable para los autores no sólo imitar la naturaleza sino también a los grandes maestros.

Como antecedente, sabemos que los antiguos latinos lo propusieron y lo practicaron: Lucrecio, Horacio, Séneca: todos ellos remiten, no sin un dejo de orgullo a aquellos autores que les sirvieron de inspiración.

En la invención, decía Séneca en una de sus epístolas, procedáse como las abejas que producen cera y miel cuando combinan néctares florales. Desde luego no una misma miel, sino una diferente y personal, por eso el resultado debía ser producto de la imitación de varios y no de un solo autor, tomando lo mejor de cada uno.

Esta era, a muy grandes rasgos, la doctrina renacentista de la imitación que, desde luego, fue puesta en práctica por Petrarca y Garcilaso, a su vez, siguió el modo petrarquista para crear su poesía; de ahí que en parte le concedamos razón a Lázaro Carreter cuando escribe:

*... Una comprensión profunda de nuestra lírica del siglo de oro - ideal aún remoto- sólo podrá alcanzarse a partir de un trabajo filológico que restaure el prestigio de la investigación de fuentes.*  
(3)

Cuando empezaron a surgir a principios del siglo XX las diferentes corrientes teóricas inmanentistas: formalistas, estructuralistas y los nuevos críticos estadounidenses, los estudios tradicionales de fuentes e influencias y otros factores de orden extratextual pierden prestigio para los críticos.

Después, los posestructuralistas revitalizan la importancia de las relaciones entre el texto y su contexto o referente introduciendo el concepto de intertextualidad; no obstante, éste se encontrará asociado muy frecuentemente con los estudios de fuentes e influencias, que ya habían adquirido mala reputación con las corrientes anteriores.

A pesar de que Julia Kristeva y otros posestructuralistas enfatizan el carácter innovador del concepto, otros críticos como Udo Hebel y Thais Morgan, siguen considerando que

detrás de la nueva terminología que rodea al concepto y su pretensión de novedad se esconde en realidad un concepto tradicional que no difiere en gran medida de los antiguos estudios de fuentes e influencias.

Particularmente creemos, siguiendo a Kristeva, quien insiste en considerar el concepto en un contexto posestructuralista, que la tendencia generalizada de considerar la intertextualidad como sinónimo de fuente o influencia es errónea por que no nos sirve para ir a un análisis más profundo, que nos permita comprender las transformaciones de sentido que experimentan los textos cuando son retomados, reelaborados y enriquecidos al ser colocados en contextos diferentes, es decir, en diálogo con otros textos distintos a los que les rodearon en otro momento.

Planteamientos semejantes podemos encontrar en las propuestas teóricas de otros autores como Genette , Juri Lotman, Northrop Fry, y sobre todo en M. Bajtín en torno a este problema. Para Bajtín, por ejemplo, la intertextualidad es el resultado de la dialogia textual, lo que implica una apertura hacia la otredad.

Julia Kristeva plantea en su libro **Revolución del lenguaje poético** que la intertextualidad es un concepto revolucionario que introduce cambios importantes con respecto al estudio de fuentes, y que, a diferencia de este tipo de estudios, la intertextualidad es un proceso que supone la trasposición de un sistema de signos a otro; por otra parte, un estudio intertextual incluye también prácticas discursivas anónimas y códigos cuyos orígenes se han perdido. Otra diferencia es que el estudio intertextual propone una nueva forma de lectura y desecha la concepción lineal del texto, para considerar una multiplicidad de textos enfocados por un significado.

La intertextualidad, pues, como un concepto generado por los posestructuralistas, no es una nueva formulación del estudio de fuentes sino una visión cualitativamente más profunda del funcionamiento de las relaciones entre los textos, cuyos antecedentes son, obviamente, estos estudios de fuentes e influencias y aún más, la teoría de la imitatio aristotélica y de la imitación compuesta renacentista.

Finalmente, después de estos razonamientos podemos considerar que no se trata de deshechar por inoperante o superado el estudio de fuentes, sino sencillamente integrarlo como una fase previa de un análisis intertextual en el que se pueden determinar desde un posible plagio hasta la evidencia de un efectivo manejo de dichas fuentes, pero también encontrar las diferentes funciones que puede tener un texto puesto a dialogar con otros, bajo diferentes condiciones y enfoques de sentido.

De acuerdo con lo anterior, para Goytisolo la intertextualidad tiene el valor de una posición frente a su idea del mundo, y su concreción a través del lenguaje; además, se convierte en un recurso que posibilita la función desmitificadora en sus novelas:

*Borges nos enseña que el influjo y relación entre obras pertenecientes a épocas distintas, no operan de modo unilateral sino que son recíprocas en la medida en que la obra posterior puede inyectar a su vez nueva savia en las obras que la preceden, entablar diálogos con ellas y enlazar así, más allá de los límites de una y de otra, con un nuevo texto general, común y más vasto: el de la totalidad del museo imaginario. (4)*

La trilogía de Álvaro Mendiola tal vez haya sido abundantemente estudiada considerando por separado cada una de las novelas que la integran, sin embargo, creo que sobre la trilogía como un todo coherente de unidad indiscutible y de una progresión gradual en su adensamiento, o, por que no decirlo, en su abismamiento, me parece que escasea.

La idea de estudiar la intertextualidad y la metaficción en estas novelas tiene la finalidad de revelar estas técnicas como recursos para la desmitificación social, pero también para evidenciar una estética contemporánea que rinde culto a la convicción de que la literatura debe estar hecha de literatura, más que de realidades. Es decir, en palabras del propio Goytisolo: *"Todo texto está hecho de la materia viva de otros textos"*, o bien: *"todo texto está hecho de los textos que le precedieron"*.(5).

Bajo esta concepción de base, entendemos que los problemas tratados nacen desde luego de una realidad vivida, pero sólo pueden conocerse una vez que son organizados como texto y bajo el referente de otros textos anteriores.

Desde este punto de vista, la literatura contemporánea entendida así, por oposición al mimetismo decimonónico, ofrece una visión totalmente distinta para el futuro de la novela y entendemos por qué no se cumplió aquella predicción orteguiana que posteriormente corrigió, pero que Díaz Plaja continuó sosteniendo, acerca del fin de la novela por agotamiento de argumentos.

El qué contar, esencia de la novela del siglo pasado, perdió hegemonía en el presente, cediendo su lugar al cómo contar, convirtiendo con ello a la novela en el género de mayor vitalidad y capaz de todo tipo de prestidigitación literaria, de modo tal que su ser protético le garantiza su longevidad, y tal vez su perpetuidad.

## 1.2. Intertextualidad y metaficción, la otra tradición cervantina.

La intertextualidad y la metaficción, como conceptos literarios, remiten a una concepción filosófica que podríamos llamar de la incertidumbre y que pone en una misma línea la estética barroca y la contemporánea.

Hemos dicho ya que los rasgos de la literatura contemporánea, con todo y que se presentan investidos de gran novedad, no son sino reminiscencias de una de las dos tradiciones inauguradas por Cervantes: la realista y la metafictiva. De éstas, la tradición realista tuvo un desarrollo pleno durante el siglo XIX hasta agotarse junto con las condiciones culturales que le dieron sentido; y la metafictiva, tres siglos después recobra sus fueros y vuelve para encarnar la opción estética contemporánea.

Lo interesante es que, guardadas las proporciones, los condicionantes culturales del presente siglo tienen mucho en común con las del barroco; lo que nos hace pensar en una vuelta cíclica pero en espiral, no de concepciones pero sí de una sensibilidad semejante para comprender nuestra realidad y poder sobrevivir en ella.

Si recordamos las características del barroco que señala Maraval en su magnífico libro **La cultura del barroco**, y cotejamos esos rasgos con las condiciones culturales de la cultura contemporánea, sin duda encontraremos suficientes coincidencias como para establecer esta relación, y quizá preguntarnos si es en la gran cultura del barroco donde se gestó, como en una gran matriz, la forma original de todas las expresiones y estilos artísticos que conocemos hasta hoy.

Maravall define la cultura del barroco como un concepto de época que corresponde a una sociedad conflictiva y además consciente de la crisis que vive. Por otra parte, la concibe como una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora.

Estos caracteres sociales que el autor atribuye a esta cultura son, desde su punto de vista, básicos para la configuración patética del hombre barroco y , desde luego, rechaza la posibilidad de que hayan sido razones de influencia o de carácter las que propiciaron el surgimiento del barroco sino mas propiamente razones de situación histórica:

*Es así como la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas y, junto a esto, la vigorización de la propiedad agraria señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que nos permiten llamar a éste con tal nombre (6).*

De esta manera, y como producto de una situación parecida a la descrita en la cita anterior, la gran mayoría de los temas privilegiados en el siglo XVII son retomados en la literatura contemporánea como por ejemplo el tema de la locura, el tema de las apariencias y el desengaño, el de la imagen del mundo y del hombre, el de el mundo alrevés, el de el mundo como confuso laberinto o el del mundo como teatro.

Aparte de la recurrencia temática, lo mas notable es que éstos temas son tratados desde una concepción estética no realista, donde la imagen metafórica y la hiperbolización de la realidad ponen la nota distintiva, como sucede con la literatura contemporánea.

### 1.3. Autorreflexividad textual.

Dijimos anteriormente que la intertextualidad vista como la reelaboración perpetua del texto con base en los textos que le precedieron (y agregamos ahora que también ante los textos posteriores), podemos considerarla como una variante de la metaficción en el sentido de su carácter especular y autorreflexivo. Pero hay una noción más genérica para una comprensión del fenómeno de la metaficción; éste es el de la ilusión de una difuminación de fronteras entre ficción y realidad, creando con ello una sensación de incertidumbre frente a la relación que guardan ambos niveles.

La mise in abime es una de las técnicas metafictionales que coloca el objeto frente a su imagen como frente a un espejo, para poder mirarlo indirectamente, posibilitando así su proyección multiplicada al infinito en diferentes niveles a la manera del relato dentro del relato, dentro del relato... y así sucesivamente. O bien la autocontemplación para verse a sí mismo como otro a través del espejo.

Esta técnica hace viable la idea de la autorreflexividad en la escritura, pues a partir de ella el escritor puede narrarse a sí mismo, creando al narrador personaje y escritor dentro de la diégesis. De este modo, siendo narrador de su historia que es la novela que el lector tiene entre sus manos, el personaje está dando cuenta, como parte de lo narrado, de cómo se está construyendo el texto novelesco.

Es como lo que sucede con el cuadro de Velázquez, *Las meninas*: el creador mirando el proceso de su creación frente a un espejo que, desde luego, lo incluye a él mismo como parte de su creación.

Por otra parte la mise in abime puede también ser un relato especular sin inclusión del autor como parte de la ficción; sin embargo, siempre estará planteando en su estructura de diferentes niveles de ficción esa relación a veces inquietante que borra fronteras entre lo real y lo inventado dentro de la ficción.

En la trilogía de Álvaro Mendiola se da la mirada del yo a través del espejo, donde se convierte en tú, y también la reelaboración continua del mismo episodio como si se multiplicara sin límites al reflejarse en un espejo. Esta técnica usada por Goytisolo en sus novelas permite que su personaje se reconozca como otro para poder hacer una verdadera autocrítica: pero al mismo tiempo propicia la reflexión del lector y su involucramiento con lo que critica..

En ese sentido creo que Bajtin aporta elementos de juicio muy importantes que sirven para comprender mejor la esencia de este recurso literario. Es de por sí conocido que gran parte del peso del pensamiento bajtiniano se centra en el estudio de la relación existente entre el yo y el otro, que en la trilogía es el tú con el que el narrador se dirige a ese otro que es él mismo.

Refiriéndonos ahora estrictamente a la cuestión del yo-otro centrada en el problema del valor literario, retomemos la reflexión bajtiniana, desarrollada en sus apuntes, en torno a este problema, para obtener algunas conclusiones que nos aclaren un poco más el texto en cuanto al fenómeno de la producción artística. Particularmente interesa para este caso el estudio de la otredad dentro de la esfera del yo, es decir, no la otredad que también trata Bajtin, en el sentido del ser del otro asimilado por el yo; sino más bien en el sentido del yo abierto a la posibilidad de autoconocimiento.

A partir de de esta relación de otredad dentro del yo mismo se genera lo que Bajtin llama autoconciencia:

*El que está consciente ¿coincidirá con lo que concientiza? En otras palabras, ¿el hombre permanece siempre el mismo, es decir solitario? En este momento ¿no estará cambiando radicalmente todo el acontecimiento del ser para el hombre? Y realmente así es. Aquí aparece algo absolutamente nuevo: un sobrehombre, un sobre yo, es decir, testigo y juez de todo el hombre, de todo el yo, y, por consiguiente, no se trata del mismo hombre, del yo, sino del otro. (7)*

Bajtín explica el origen y desarrollo de la autoconciencia a partir del surgimiento de una relación de otredad dentro del yo mismo, pero generada inicialmente a partir del otro, que hace surgir la conciencia del yo. El autor lo expresa en estos términos:

*Como el cuerpo se forma inicialmente dentro del seno materno (cuerpo), así la conciencia del hombre despierta envuelta en la conciencia ajena, ya más tarde comienza la aplicación a sí mismo de palabras y categorías neutras, es decir, la definición de uno mismo como persona, sin relación con el yo y con el otro. (8)*

Todo esto, desde luego, llega al yo a través de la palabra, en donde la palabra de los otros empieza a ser asimilada, y en adelante se trata de ir comprendiendo la palabra ajena a través de relaciones dialógicas, así surge la conciencia y después la autoconciencia. Pues bien, esta irreductibilidad del yo-otro dentro del yo mismo hace pensar que en general todos los fenómenos culturales se originan en el otro y no en el yo; ese sobrehombre o testigo y juez que menciona Bajtín, hace posible que la producción artística se dé a partir del otro, es decir, la obra se produce desde la posición del otro. Por eso la obra de arte es lo otro con respecto al autor, ya que se distancia desde el momento en que la suelta a sus destinatarios o receptores.

Este aspecto es muy importante porque la autonomía de la obra con respecto al autor, desliga a ésta de las circunstancias espaciotemporales que le dieron origen hasta trascender la relación inicial que hubo entre ella y el sujeto que la produjo. En este movimiento hacia el otro,

la obra artística producida adquiere autonomía y otredad y logra entrar en lo que Bajtín llama "el gran tiempo". La alteridad posibilita la capacidad de la obra de trascender al autor, de poseer un "algo más" que supera los límites históricos, sociales y hasta biográficos de su momento de producción. Lo anterior resulta de particular importancia como orientación a la hora de abordar las novelas de Goytisolo, ya que inicialmente resulta casi inevitable pensar en lo autobiográfico; sin embargo, estas novelas trascienden esa condición precisamente por esa gran organización intertextual y metafictiva que posibilita el texto para el diálogo con muchos otros pertenecientes a diferentes épocas y culturas, de tal suerte que las novelas se convierten en lugar privilegiado donde confluyen voces diversas y el diálogo en concordancia o en oposición a ellas permite la autorreflexión y la otredad en el yo.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Calvino, Ítalo. Seis propuestas para el próximo milenio, pag. 16
- (2) Ibid, pag. 17
- (3) Historia y crítica de la literatura española. coord. por Francisco Rico, tomo 2, pag. 94
- (4) Goytisolo, Juan. Disidencias, pag. 381.
- (5) Ibid, pag. 195
- (6) Maravall, Antonio. La cultura del barroco, pag. 29
- (7) Bajtín, Mijaíl. Estética de la creación verbal, pag. 359
- (8) Ibid, pag. 360

## SUBVERSIÓN TEMÁTICA Y ESTILÍSTICA EN SEÑAS DE IDENTIDAD.-

## 2.1. Innovación

**Señas de identidad**, siendo una novela contemporánea, ha tenido ya varias y diferentes lecturas. Nosotros intentamos ahora un primer y muy provisional acercamiento a la novela desde una perspectiva posmoderna, es decir, desde lo poco que en lo personal sabemos sobre la teoría de este modo nuevo de percibir la realidad y de crearla artísticamente, en un intento de ponernos a tono con la actitud literaria que proyectan las novelas.

De cualquier manera, valga éste como un primer intento, con el compromiso de afinarlo en investigaciones futuras.

**Señas de identidad** presenta la construcción de la historia a través de los recuerdos del narrador personaje, Álvaro Mendiola, mismos que le son removidos por su vuelta a casa, un inevitable sentimiento de nostalgia y el contacto con algunos documentos que testimonian su pasado, como el álbum fotográfico de la familia, recortes de la prensa, un atlas geográfico y algunos otros elementos que le ayudan a reconstruir su vida, que es la novela.

Álvaro es el último sobreviviente de una familia a la que el personaje somete a severa crítica; crítica que se inicia en el nivel familiar y se extiende hasta un cuestionamiento de toda la cultura e historia de España.

A diferencia de las anteriores novelas de Goytisolo, escritas desde una visión social objetivista, para usar el concepto de Ramón Buckley, **Señas de identidad**, publicada seis años después de la inmediata anterior, marca una notable ruptura con aquella visión objetivista de la

literatura y su función, que regía su escritura, aunque sus obsesiones siguen siendo esencialmente las mismas.

Respecto a este cambio , explica el autor en su libro de ensayos **El furgón de cola**:

*Ese espejismo del que, quien más quien menos, fuimos todos víctimas no podía prolongarse (la crisis inicial habría que situarla, creo yo, en junio de 1959): cuando poco a poco, los escritores abrimos los ojos, descubrimos que nuestras obras no habían hecho avanzar la revolución ni un sólo paso ( en este período por el contrario la hablamos visto retroceder). Dolorosa sorpresa la nuestra: el progreso y marcha del mundo no dependía de nosotros; nos hablamos equivocado de medio a medio en cuanto al poder de la literatura. Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres. Creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra (1).*

Resulta interesante traer a colación estos ensayos de **El furgón de cola**, porque su aparición (1967) coincide más o menos con la de **Señas** (1966), y como suele suceder con la mayoría de los autores que incursionan en más de un género, sus ideas estéticas y filosóficas en general, expresadas por medio de ensayos, coinciden con su propuesta artística a través de la novela.

En este caso, **El furgón de cola** aclara las razones del cambio radical de una etapa a otra , que, por otra parte, no es individual sino generacional. Esta ruptura, además, coincide con la apertura del régimen, que tiene lugar en España por esos años y que permite la reintegración de los escritores españoles a la cultura europea, norteamericana e hispanoamericana, y la posibilidad de abrirse a una búsqueda renovadora.

**Señas de identidad** es representativa junto con **Tiempo de silencio**, que es anterior, del inicio de una reincorporación de la literatura española a la contemporaneidad

occidental, en el sentido de ruptura con las formas y temas tradicionales de la narrativa de la posguerra inmediata que había retornado a un realismo que quería ignorar todo un proceso de innovaciones que ya se había iniciado a principios del presente siglo con novelistas como Unamuno (*Niebla*), Valle Inclán (*Tirano banderas*), Ramón Pérez de Ayala (*Tinieblas en las cumbres*), Gabriel Miró (*Humo dormido*), etc.

Podríamos decir que a partir de estas novelas (década de los años sesenta), la literatura española retoma el hilo de la otra tradición inaugurada por Cervantes, incorporándose con ello a la llamada literatura posmoderna, que tiene como rasgo básico la autorreflexividad textual y una dedicación más evidente al cuidado del estilo al buscar lo diferente e inesperado en el cómo, antes que en el qué contar.

Esta nueva manera se da a través de la búsqueda de nuevas formas, nuevos lenguajes y nuevos puntos de interés sobre nuestra realidad cada vez más conflictiva que, además, es puesta en tela de duda con relación a los presupuestos que la sustentaban como un todo coherente y ordenado.

La adscripción de *Señas de identidad* a la literatura posmoderna tendría que provenir desde luego de una lectura posmoderna de esta novela; sin embargo, de manera objetiva podemos contrastar la configuración teórica que se ha hecho sobre la narrativa posmoderna con el tipo de novela que se ha producido en España a partir de la segunda mitad de este siglo y encontrar suficientes razones para afiliarla, aunque en lugar de novela posmoderna le llamemos novela desmitificadora o simplemente novela contemporánea.

Para una definición rápida, que englobe en una sola palabra a la novela española del medio siglo, podría ser apropiado el término *subversión*; que remite a una ruptura en

todos los sentidos, es decir, no sólo artístico sino cultural en general. Hay un grado de subversión que podríamos llamar cero como punto de partida en *Señas de identidad*, y que va aumentando notablemente en cada una de las siguientes novelas de la trilogía, de manera que alguien podría refutarme el atrevimiento de filiar la primera novela a un concepto posmoderno de la narración; así que, curándome en salud diré que la razón es que viéndola en el conjunto que integra la trilogía, la disolución del género ya se vislumbra desde *Señas*, y, por lo tanto, podemos incorporarla a esta línea de subversión como precursora y semilla de la novela posmoderna.

Ya desde el inicio de su lectura nos asalta la ausencia total de puntuación en el largo discurso que abre la novela, y que se volverá a repetir cada vez que aparezca este tipo de discurso; luego, cuando nos enteramos del sentido que tiene este discurso inicial, por que no sabemos a quien va dirigido ni quien lo emite, aparece un narrador en segunda persona (esto ya es algo inusual en la tradición literaria española, además, ese narrador en segunda persona está narrándose a sí mismo como si se estuviera mirando actuar frente a un espejo).

Considerando lo anterior, veremos cómo la ruptura se observa en el estilo, en la estructura y en los temas de la novela actual. Por ello tendremos, en esta parte del trabajo, algunos ejemplos de la subversión temática, estilística y estructural que conforman a *Señas de identidad*.

## 2.2. fragmentación.

En primer lugar, la novela está hecha de fragmentos, no hay un argumento lineal, sino que tiempos y espacios se alternan y se entrecruzan como si fueran estampas o cromos intercambiables que pudieran variar su orden en múltiples combinaciones.

Precisamente el recurso que da coherencia a la narración son las fotografías que Álvaro va observando, y cada una le da pie para elaborar un fragmento de la reconstrucción de su pasado.

Cada fragmento se ordena de acuerdo al lugar en que van apareciendo las fotos en el álbum; y el relato se completa con otros testimonios como los objetos de la casa, recortes de la prensa y demás documentos familiares que dan fe de la existencia de los diferentes episodios del pasado del narrador.

Este aspecto ya nos remite a la idea en la novela de representar, a través de esta narración fragmentada, una visión fragmentada de la realidad, como lo hizo un poco de tiempo antes Picasso al representar la tragedia de Guernica, cuyas primeras noticias le llegan al pintor de manera fragmentada a través de los periódicos. Así, el artista plasma su visión de la tragedia a modo de fragmentos de imágenes superpuestas unas a otras sobre un fondo que semeja una plana del diario.

Álvaro busca su identidad pero no la encuentra nunca en forma integral; la totalidad no existe y el afán de recolectar y recuperar fragmentos para encontrarse como ser coherente y completo resulta en un rotundo fracaso. Al final de la novela el caos es aún más evidente:

*Nada válido puede salir de tí ni del humano caldo en que vives ni  
de este triste tiempo  
cállate mejor  
cierra tu boca  
no prolongues por rutina la farsa irrisoria del intelectual  
que sufrir cree y obsenamente lo proclama  
por el país y por sus hombres...  
... Aléjate de tu grey tu desvío te honra  
cuanto te separa de ellos cultívalo  
lo que les molesta en tí glorifícalo  
negación estricta absoluta de su orden esto eres tú...  
(pag.418-419)*

### 2.3. Destrucción

Esta visión fragmentada del mundo en *Señas de identidad* nos permite adscribirla de entrada en la narrativa posmoderna, pero también tenemos en el aspecto temático la idea de la destrucción; que se resume fundamentalmente en:

*La liberación de los mitos anquilosados de la España sagrada, la desposesión de la esencia cristiana y burguesa del yo, y ruptura de las normas y convenciones de la novela tradicional (2).*

En *Señas* Goytisolo niega el mito del paraíso perdido, pues cancela toda posibilidad esperanzadora.

Álvaro Mendiola regresa a hurgar en su pasado, buscándose en el recuerdo y en los vestigios de su historia, y lo que encuentra le produce la angustia de una identidad escindida. Primero el deseo infantil de la heroicidad al imitar a los mártires de su formación religiosa es un intento frustrado:

*Ingenuamente habías intentado imitar las actitudes de los mártires dibujados en el libro con una corona de santidad milagrosamente sostenida sobre la rubia y angelical cabeza, observándote horas y horas en el espejo del cuarto de baño y preguntándote con angustia si los niños morenos y saludables como tú podrían aspirar no obstante al favor y protección de las potencias celestes (pag. 37).*

Después, el exilio como la solución a la represión y la creencia en la solidaridad de los revolucionarios franceses para transformar la realidad española se resuelve en desengaño, y finalmente la búsqueda de la identidad, si puede llamarse resolución, Mendiola la encuentra en la desposesión, en la identificación con los marginados:

*Los viejos que agonizaban sin familia, los obreros amputados de sus propios útiles de trabajo, los árabes y negros que, allah yaouddi, se lamentaban en idioma para tí incomprensible te hablan mostrado el camino por el que un día u otro tenías que pasar si querías devolver, limpio, a la tierra, lo que en puridad le*

*pertenecía. Tu salvación debías buscarla ahí, en ellos y su universo oscuro, como de instinto y sin aprendizaje de nadie, severamente junto a ellos...*

(Pag. 366-367).

Esos tres desengaños: el religioso de la infancia, el político y social y el existencial, desde luego remiten a tres acciones desmitificadoras de la realidad española en la novela: es necesario partir de cero; destruir para crear: desmitificar la creencia religiosa, sobre todo en el aspecto del pecado, la acción política y la solidaridad de las izquierdas, y las glorias supuestas de su pasado familiar.

El yo escindido del personaje se manifiesta a través de la narración en segunda persona, modo narrativo totalmente innovador, que tiene que ver con la narrativa posmoderna porque abre las posibilidades para la indagación del otro, del ser diferente, a partir de ese diálogo con otro, que puede ser el mismo yo.

El narrador de *Señas de identidad* se erige en juez implacable de la historia y de la cultura españolas. España no es vista por este personaje como una nación, sino como "Los reinos de Taifas", haciendo con esto alusión a la desunión, a la fragmentación de una sociedad cuyos mitos, valores y costumbres son puestos en evidencia como símbolos de un proyecto totalmente fracasado.

Esto sucede en el nivel colectivo del sentido de la novela, pero luego hay también un nivel individual, donde este narrador es juez de sí mismo, es decir, Mendiola se encuentra frente a su conciencia que le cuestiona su vida y le hace sentir culpable de sus acciones y de las que llevaron a cabo sus antepasados.

Gould Levine explica lo anterior cuando habla de las diferencias entre *Señas* y sus novelas anteriores:

*En 1966, el personaje ya no necesita la mano ajena para ejecutar la violencia que puede imponer sobre sí mismo después de fracazar en sus varias tentativas de liberación; el yo mismo dividido y escindido puede realizar el martirio mediante la tortura, la autoacusación y finalmente la atracción al suicidio. (3)*

#### 2.4. Autorreflexividad textual.

La autorreflexividad del texto está dada de varias maneras. Para empezar, hay una conciencia evidente de la construcción textual, que lleva al autor a buscar una estructura novelística concordante con su visión del mundo: estructura narrativa fragmentada frente a una realidad vista como fragmentación y caos.

Mediante la enumeración de fuentes, que podemos establecer al leer la novela: libros de mártires de la infancia, álbum de fotos de la familia, cartas de los esclavos al bisabuelo, conversaciones con sus amigos (Artigas, Paco y Enrique), conversaciones en el café de Madame Berguer con los refugiados, recortes de la prensa, un atlas geográfico y otros testimonios que resultaría largo enumerar aquí, el narrador nos está permitiendo ver el proceso de elaboración del texto novelístico:

*Ricardo, Artigas y Paco habían venido a pasar el fin de semana contigo y, gracias a su ayuda, confiabas en avanzar un paso más en el conocimiento y comprensión de los hechos. Tu vida se reducía ahora a un solitario combate con los fantasmas del pasado y del resultado de la lucha dependía - lo sabías- la liquidación de la hipoteca que pesaba sobre tu angosto y casual porvenir. Consciente del peligro, caminabas con paso resuelto hacia el aleatorio desastre. (Pag. 236 - 237).*

Por otra parte, la yuxtaposición espacio temporal y las diferentes personas narrativas obligan al lector a ser un lector activo. La novela presenta así un juego de perspectivas muy complicado donde participan el punto de vista del autor, el del personaje y el del lector; cada

uno cumple una función semejante como en un juego de espejos que podemos explicar de la siguiente manera:

El autor en *Señas* se sirve de diferentes documentos, como las notas periodísticas que lo atacan a causa de sus actividades culturales. Con ellas ficcionaliza la descripción de Álvaro al inicio de la novela.

El narrador personaje, Álvaro Mendiola, también utiliza dentro de la ficción el mismo procedimiento para armar la historia (novela) de su vida: fotos, recortes de la prensa, conversaciones, etc. Al respecto señala Gould Levine:

*En este sentido la perspectiva protagonista - autor coincide armoniosamente para fabricar una realidad interior semejante a "Las Meninas" de Velázquez, donde, de igual forma, se presenta el producto final y el proceso creador que lo ha realizado. Junto con esto, es evidente que existe una tercera perspectiva: la del lector, que también se sirve de las fuentes mencionadas en la novela, como el propio Mendiola, para ordenar los sucesos y reconstruir los elementos principales de la vida del protagonista. (4).*

En efecto, al enfrentarse el lector con la estructura fragmentada de *Señas de identidad*, tiene que participar activamente en la reconstrucción y acomodo de los acontecimientos, logrando a veces una visión más completa que la que tiene el mismo narrador, y, según algunos estudios hechos, llegar a encontrar algunas incongruencias y fallas pequeñas que al advertirlas le permitirán participar en la creación de la novela.

Otro aspecto que se encuentra íntimamente relacionado con el anterior y que remite a la metaficción posmoderna es sin duda la interpolación, existente en *Señas*, de algunas historias intercaladas en la trama principal; una de ellas es la historia de la maestra de música, Madame

Heredia; otra sería la crónica que hace el narrador sobre el levantamiento de Yeste, o también la historia de la pareja italiana.

Estas intercalaciones son formas de lo que se llama "mise in abyme", pero existen en *Señas* otras mucho más complejas como las que se dan en los traslados espacio temporales que realiza Mendiola al abrir el atlas geográfico: hojeando las láminas del atlas, Álvaro recuerda y reconstruye el diálogo y su pensamiento de un momento en que se encontraba en Ginebra con Dolores.

Mientras espera a Dolores, que ha ido a practicarse un aborto a una clínica, Mendiola reflexiona sobre la muerte del tío Ernesto que se había suicidado en ese lugar precisamente, el personaje espera acompañado del sobrino de Dolores.

Este nivel narrativo, el del recuerdo, se alterna con el otro momento, el del tiempo narrado, en el que se encuentra hojeando el atlas en compañía de Dolores; en ambos niveles aparece el sobrino, que interrumpe con sus participaciones infantiles tanto el pensamiento de Álvaro en Ginebra y en el pasado, como su pensamiento al reconstruir junto con Dolores ese pasado.

Hay otros elementos en la novela que remiten de igual manera a los rasgos de la narrativa posmoderna, como por ejemplo el tema de la pretendida modernización de España y la agria crítica que el narrador esgrime con violencia, como un tema recurrente a lo largo no sólo de *Señas*, sino también de las otras dos novelas de la trilogía, y que constituye un tema fundamental por que conduce a una crítica de la credulidad, a estas alturas, de un pueblo que ha experimentado en carne viva la inviabilidad del progreso como proyecto de la modernidad y no obstante se sigue entregando al consumismo y a la vanalidad hedonista y engañosa que ofrece:

*El norte obeso puso los ojos en ella y una infame turba de especuladores en sol (agotados sucesivamente el oro, la plata y los ricos filones de sus entrañas; los bosques, los regadíos, las dehesas; la rebeldía, el orgullo, el amor a la libertad de los hombres por la usura avariciosa de los siglos) ha caído sobre tí, para acumular y enriquecerse a costa de tu último don gratuito (el celeste chivo enardecedor y violento), fundar colonias, chalets, snacks, paradores de turismo, tabernas andaluzas, hoteles, afeando al país sin mejorar al habitante... (pag. 199)*

#### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Goytisolo, Juan. El furgón de cola, pag. 86-87
- (2) Gould Levine Linda. Juan Goytisolo o la destrucción creadora, pag. 11
- (3) Ibid., pag. 19
- (4) Ibid., pag. 72.

EL SENTIDO DE LA INTERTEXTUALIDAD EN  
REIVINDICACION DEL CONDE DON JULIAN

3.1. El diálogo de R. C. J. con la leyenda del conde don Julián.

Considerando la intertextualidad como algo más que un mecanismo útil, como un proyecto de muchísima más sustancialidad, que es el de armar un nuevo modo de discurso que logre expresar la complejidad de la realidad y de la lógica modernas, veremos de qué manera se encuentra desarrollada la intertextualidad en esta novela.

En primera instancia hemos de tener en cuenta que el mismo autor es completamente consciente e intencionado al organizar su novela como un sistema intertextual.

En una de las tantas entrevistas que ha sustentado el escritor (entrevista con Claude Couffón), declara al respecto lo siguiente:

*Don Julián es un texto que se alimenta de la materia viva de otros textos. En este aspecto sigo la tradición cervantina. Desde el siglo XIX para la casi totalidad de los novelistas y críticos, lo más importante de una novela es su relación con la realidad exterior (social, sociológica) que pretende representar. No obstante, la conexión de una novela con el corpus general de las obras publicadas anteriormente a ella es siempre más intensa que la que le une a la realidad. (1)*

Con estas palabras Goytisolo suscribe su concepto de intertextualidad, que coincide en mucho con los planteamientos de Todorov, Barthes, Sklowski, cuando define su obra como un texto que tiene una pluralidad de lecturas que entrañan en compleja relación con obras del pasado, y, sobre todo, que se ha creado en paralelo y oposición a ellas.

Respecto a este punto, Goytisolo cita en su libro **Disidencias** la teoría de Sklowksi según la cual **"Toda obra se crea en paralelo u oposición a un modelo cualquiera"**.(2)

Retomando la idea de una relación más intensa con los textos anteriores que con la realidad externa, nos podemos explicar la función de la intertextualidad en R.C.J.: El autor quiere destruir, a través de una organización textual, una lectura de la realidad textual, que no comparte; y, al mismo tiempo, propone, ante la demolición, reorganizar otra visión textual del mundo, que sustituya los mitos dominantes que hasta ahora justifican una visión oficialista de la sociedad española; por otra parte, el narrador hace lo mismo dentro de la diégesis.

Es importante aclarar que más que contra la producción literaria del pasado, Goytisolo se manifiesta contra el uso o interpretación interesada que el régimen franquista elaboró para ocultar y preservar ciertos valores convenientes, creando unos mitos y fomentando otros acerca de la historia cultural española.

Para lograr esta empresa se coloca en oposición a los textos que representan o se adhieren a la visión oficial de España y retoma aquellas posiciones de textos anteriores que se adecuan a su propuesta. De esta manera, la novela nos ofrece un desfile de textos: literarios, poéticos, históricos, etc. con los cuales el narrador, que también constituye parte de lo textual, dialoga de una forma muy libre; puesto que en la novela Goytisolo opone a lo verosímil oficial impuesto -que no es tan verosímil estrictamente hablando- lo inverosímil propuesto a través de la ficcionalización, la cual repite al tiempo que deforma los discursos de los autores consagrados de la literatura española y los de aquellos otros, críticos o historiadores que continúan su culto y los magnifican.

¿Cómo se da el diálogo intertextual en R.C.J.?

Son muchos los textos y muchos los diálogos que se entrecruzan en **R.C.J.**; también son muchos y muy distintos los roles que los diferentes textos juegan en la novela y que le dan sentido al tejido intertextual de la misma.

De todas las fuentes de las cuales se nutre **R.C.J.** (prácticamente toda la producción literario cultural española de siglos) nos dedicaremos ahora a la leyenda del conde don Julián y al libro de Américo Castro **La realidad histórica de España**, sin olvidar que el problema que trataremos no será el de las fuentes sino de las funciones que éstas desempeñan en el texto, donde advertiremos el uso totalmente libre que el autor hace de ellas.

Respecto a este último aspecto, es necesario notar que la novela no es precisamente libresca por hacer alusión a un gran número de textos precedentes; pues la sustenta también un fuerte componente vivencial sin el cual la obra carecería de la fuerza expresiva que le caracteriza.

Lo que se narra en **R.C.J.** es la invención de la destrucción de España. En realidad todo lo que sucede en esta novela sólo está en la conciencia y en la imaginación del personaje, que es a la vez narrador de la historia que llega al lector a través de la concreción textual de ese ensueño.

En primer lugar debemos considerar el texto que da título y sentido a la novela, una vez que es integrado a la trama de la misma: **La leyenda del rey Rodrigo**.

El personaje, que va a realizar la destrucción -que es en realidad la destrucción de los valores tradicionales de la cultura oficial española a través de una campaña desmitificadora de la España sagrada e inmutable -se valdrá de una especie de encarnación de uno de los personajes

de la mencionada leyenda: El conde don Julián, con quien el narrador se identifica, especialmente en el aspecto de la culpa.

Don Julián es aquel personaje legendario que indignado por la deshonra de saber violada a su hija por el rey don Rodrigo, fragua silenciosamente la venganza (traición), abriendo las puertas de España al invasor, representado por Tarik, que es quien, según los historiadores, encabezó una de las primeras expediciones a la península.

Goytisolo realiza la operación intertextual enfrentando la leyenda a un contexto en el cual el significado original cobrará nuevos sentidos, será vista desde otras perspectivas, a la luz de nuevas concepciones de la historia, de la literatura y de la cultura española vista desde afuera; pero, sobre todo, a la luz de una nueva situación: la del exiliado-desterrado por disentir (traicionar) de los preceptos clásicos de aquellos historiadores que han mantenido una serie de mitos justificatorios para interpretar la realidad española.

Así, Goytisolo reivindica la traición del conde don Julián impugnando doce siglos de historia ocultadora; para ello crea un espacio textual en el que un narrador personaje encarna a otro personaje (víctima -verdugo) que es don Julián, y que se encargará de destruir los mitos históricos y culturales mediante la agresión a la palabra escrita de poetas, cronistas e historiadores.

Del mismo modo que todo texto participante en el contexto de la novela, la encarnación del personaje protagonista en el conde don Julián supone una transformación con relación al personaje histórico del siglo VIII y al de la leyenda; por eso el narrador lo aclara cuando dice: "**Nuevo conde don Julián fraguando sombrías traiciones**"(pag.89). Sin embargo, el sentido original de la leyenda le da coherencia y sentido a **R.C.J.** como ficción novelesca.

El personaje, que es al mismo tiempo el narrador, pero escindido en un yo que se dirige a un tú que es él mismo, imagina que es Julián y emprende la deseada traición-invasión de España. Todo esto en un nivel lingüístico textual. Este personaje, narrador anónimo, repite cada día el mismo ritual, como émulo de Sísifo o como la heroína de los cuentos de *Las mil y una noches*, que no acaban nunca, por que es la única manera de soportar una realidad que duele irremediabilmente:

*...Abres un ojo: techo escamado por la humedad, paredes vacuas, el día que aguarda tras la cortina, caja de Pandora, maniatado tras la guillotina: un minuto más señor verdugo: un petit instant: inventar, componer, mentir, fabular; repetir la proeza de Cherezada durante sus mil y una noches inexorables... (pag.85)*

El escenario de esta novela está en la conciencia del narrador y esa conciencia se encuentra atrapada y traumatizada por los fantasmas del pasado que es preciso exorcisar; el exorcismo consiste en la fragua de la traición furiosa de quien se sabe desterrado y echado de su origen. El personaje no sólo tiene que desmitificar una historia "fabulosa", como diría Américo Castro, sino que necesita también extirpar lo que de esa historia cultural vive arraigada en su formación de la infancia; de ahí que en la cuarta y última parte de la novela, bajo la personalidad del guardián de obras, viola y asesina al niño, que representa a él mismo veinticinco años atrás:

*...: Abres y está allí: delgado y frágil, vastos ojos, piel blanca: el bozo no asombra aún, ni profana, la mórbida calidad de las mejillas: tú mismo un cuarto de siglo antes: insólito encuentro: y lo atraerás al lecho con violencia quieta y le mostrarás tu inseparable compañera... (pag.284)*

El narrador se enmascara para urdir su traición; para empezar, disocia su personalidad en un tú al que se dirige para armar su relato; y luego en los constantes disfraces, en realidad transformaciones, que experimenta como personaje de ficción: El niño guía, el niño

Alvarito, el niño (él mismo veinticinco años atrás), caperucito rojo, el guardián de obras, etc., pero fundamentalmente se pertrecha en la figura mítica del conde don Julián, con quien se identifica como el gran traidor.

La **Leyenda del rey Rodrigo** es especial por no ser de origen castellano y por ser la más antigua de todas las que se han conservado, ya que se remonta a los tiempos visigóticos; Es importante también por los hechos históricos que recrea; nada menos que "La pérdida de España", cuyo recuerdo perduró a través de los ocho siglos que duró el conflicto de las dos religiones que se enfrentaron en la península y cuyo origen está simbolizado en el desastre ocasionado por la imprudencia del rey Rodrigo.

Si añadimos a estos datos el gran dramatismo y el entramado de pasiones que se dan cita en la leyenda, podemos entender que éste haya sido uno de los temas poéticos más tratados en todos los tiempos. En su creación participaron los tres grandes pueblos de la edad media peninsular: el mozárabe que le da origen, el árabe y el cristiano. Cada uno le da vida con elementos propios de sus tradiciones.

Así como en los inicios de la leyenda concurrieron el islam y el cristianismo, a través de los siglos ésta continuó teniendo vigencia, pues para musulmanes y cristianos representaba el triunfo del islam y la ruina acarreada por el pecado, respectivamente.

Traductores, juglares y narradores en prosa renuevan, amplían y hasta novelan la leyenda. En el siglo XV llega a formar parte de los libros de caballerías y entra también en el **Romancero** como uno de sus temas.

Algunas obras románticas cuya fuente se desconocía, como **Florinda** del duque de Rivas, se supo después que habían sido inspiradas por la leyenda.

Ramón Menéndez Pidal, al hacer una revisión del camino que ha seguido la

**Leyenda del rey Rodrigo**, concluye entre otras cosas lo siguiente:

*Habremos pues de considerar la leyenda como un organismo viviente, el cual recibe en sí múltiples impresiones de los diversos medios en que su vida se desarrolla. De este modo podemos remontar a un interés superior al de la leyenda en sí misma, cual es el de la leyenda afectada y sacudida por las corrientes literarias o culturales de las varias épocas que atraviesa. Es ciertamente espectáculo que merece la más curiosa atención el ver las pasiones de la vida nacional remotísima y las encontradas corrientes artísticas y políticas de muchos siglos espejándose en una leyenda cuyo largo curso atraviesa todo el campo de la literatura desde los más lejanos tiempos hasta ahora. (3)*

Por su parte Juan Goytisolo declara, en cuanto a la utilización del mito de don Julián, que su acto representa una respuesta a lo dicho por Menéndez Pidal a propósito del olvido en que sus contemporáneos han tenido esta leyenda y del deseo del historiador de ver a un artista "Fuerte en osadía que quebrante los cerrojos y penetre en el recinto". (4).

Goytisolo considera su novela como una respuesta a dicha invitación. Con esta actitud el autor explicita su voluntad de diálogo con el texto de la leyenda, colocando toda su significación histórica y cultural española en el centro de su obsesión personal y de sus convicciones políticas e ideológicas para crear un personaje identificado con esta necesidad de cometer la más alta traición contra su propia estirpe.

El mito estaba allí: El conde don Julián es quizá la figura sobre la que se han acumulado más expresiones de indignación y coraje por parte de cronistas e historiadores que desde el siglo VIII vienen recreando los sucesos que desencadenaron el fin del dominio visigótico por la invasión árabe.

### 3.2. Américo Castro en R. C. J.

Me parece que las ideas de Américo Castro en esta novela responden, como en el caso de la invitación de Menéndez Pidal, a un acto semejante. Hay una exhortación muy evidente del historiador, hecha explícita en la siguiente frase: **"Haría falta un Hércules para sacar de cautividad a esta pobre historia"** (5)

Las ideas de Américo Castro, principalmente las contenidas en su libro **La realidad histórica de España**, se encuentran presentes a lo largo de todo el texto de la novela como una forma de solidaridad ideológica, pero de una manera tan libre que difícilmente encontraremos una reproducción textual, a lo sumo encontraremos alguna frase o expresión, utilizada en situación y contexto totalmente distintos, y por lo tanto con transformaciones de sentido que no se contraponen al original, pero sí lo enriquecen.

Se trata, pues, de un diálogo en el sentido en que lo explica Bajtin, es decir, mediante la comprensión, asimilación y apropiación de estas ideas del historiador, que el escritor hace suyas al transformarlas y adecuarlas a su propia visión del mundo, pero, sobre todo, trasladando un texto historiográfico a uno de ficción, en donde la forma propia de este género le dará los principales toques de transformación. Desde luego, la extraposición es condición indispensable para la trasposición de sentidos y no simple traslado en este diálogo intertextual, y es un concepto también bajtiniano que explica cómo la comprensión del otro no se da poniéndose en lugar del otro, sino frente al otro en un diálogo de reconocimiento.

La obra de Américo Castro es una diatriba contra la historia "fabulosa" (utilizo el término que emplea el autor), que hasta el momento de escribir su obra domina el panorama de la investigación histórica. Según el historiador los males históricos de la península tienen mucho que

ver con la historia que se les ha contado a los españoles, una historia llena de mitos justificatorios (los mitos sociales según Roland Barthes, o los metarrelatos según Jean Francois Lyotard) que les han hecho creer que existe una continuidad y una unidad basada en la conservación de la pureza de sangre cristiana desde los inicios de vida en la península:

*Único entre los pueblos de occidente, el español se rige, en cuanto al conocimiento de su pasado y de sí mismo, por una historiografía fundada en nociones fabulosas. El español se considera casi como una emanación del suelo de la península Ibérica, o por lo menos tan antiguo como los moradores de sus cavernas prehistóricas... La fe en la indefinida y biológica continuidad del español hacia atrás, inspira tanto la obra de respetables sabios como la de alborotados eruditos sin buena retórica. (6)*

Esta idea de continuidad de la esencia eterna de lo español es satirizada a lo largo de R.C.J.; y esta sátira es presentada de diferentes maneras en cada una de las cuatro partes que estructuran esta narración.

En la primera parte la sátira adquiere forma concreta en la acción del narrador de ir a la biblioteca a espanzurrar insectos entre las páginas de tales y cuales libros de contenido literario, que según él representan la visión cristiano vieja (romancero, novelas de caballería, drama de honor, auto sacramental) de la cultura española; al tiempo que en sus reflexiones ironiza contra quienes difundieron y ensalsaron algunos mitos y tópicos de la "España sagrada". Concretamente se burla de la Generación del 98 y sus seguidores; la cita siguiente ilustra este aspecto:

*... Obras pletóricas de sustancia inconfundiblemente vuestra: estrellas fijas del impoluto firmamento hispano: del espíritu unido por las raíces a lo eterno de la casta: prosapia de hoy, de ayer y de mañana, asegurada siglo a siglo por solar y ejecutoria de limpios y honrados abuelos: desde Indíbil, Séneca y Lucano hasta la pléyade luminosa de varones descubridores de la ancestral esencia*

*histórica, del escueto, monoteístico paisaje: Castilla: llanuras pardas, páramos huesosos, descarnadas peñas erizadas de riscos: secos, dura, sarmentosa: extensas y peladas soledades: patria resumiendo pus y grandeza por entre agrietadas costas de cicatrices: obra colectiva de esa preclara generación: la del filósofo primero de España y quinto de Alemania, dispensando su alto y sideral magisterio desde el encumbrado anaquel de sus horsd'oeuvres completos:.... (pag.108-109)*

De las reflexiones pasa el narrador a los hechos: esparzurrar insectos entre las páginas de ciertos libros, lo que hace recordar inevitablemente el escrutinio del cura y el barbero en el Quijote; aquí el narrador refuerza la crítica a la representación literaria del paisaje español en las obras de la Generación del 98:

*...: dormita el guardián: luz verde, pues: camino libre: entre los lentos pasajes del 98: graves, monacales, adustos: por la llanura inacabable donde verdea el trigo y amarillea el rastrojo: centrando tu interés en una araña de dimensiones medias: ocho ojos, cuatro pares de patas, dos orificios respiratorios, pedipalpos, queliceros: sorprendida tal vez en la tenebrosa captación de la víctima: y ajustando apretadamente las páginas, sin resistir a la tentación de mirar inmovilizada para siempre en la jugosa descripción de la aldehuela apiñada alrededor de su campanario. (pag.113).*

Por su parte, Américo Castro hace varias críticas a la generación del 98, cuya lectura y otros datos respecto a la postura de Goytisolo nos llevan a pensar que estas ideas del historiador han entrado a R.C.J. a través de un diálogo intertextual. Veamos:

*Resultó así que la Generación del 98 y quienes la continuamos, en cuanto a saber histórico e intelección de qué y cómo hubiese sido España, no adoptamos ninguna verdad decisiva, fortificante y consoladora.... Los mejores españoles, aquellos sin los cuales muchos no pensaríamos como hoy lo hacemos, buscaban refugio en brumosos "españolismos", o en las capas profundas y silenciosas de lo humano español, en la "intrahistoria" de Unamuno, en las latencias de la vida que corre y subsiste - según él decía - sin expresarse en libros, papeles y monumentos... No*

*nos adormecemos en divagaciones acerca de confusas intrahistorias. (7)*

En la segunda parte de la novela, introducida por un epígrafe: "Flatus voci y gesticulación", que evoca una frase de Américo Castro, la sátira se hace a través de la caracterización de don Álvaro Peranzules como el "carpeto", concentrado en su retórica y en sus gestos, es decir, en "ser mucho y hacer poco"; y eso lo podemos apreciar en la presentación crítica que hace el narrador en esta parte de este personaje hispanísimo que de pronto es Séneca o Franco.

Américo Castro, desde luego, utiliza la frase en un contexto totalmente diferente: el historiador está analizando el problema del acaparamiento de la riqueza por parte del clero y la realeza, y las quejas que existían respecto a la gran cantidad de órdenes religiosas que habían aparecido y que gozaban de exenciones tributarias:

*Por ser como fueron, y no en otra forma, los juicios acerca del valor de la riqueza, todo aquel alud de quejas y de razonamientos caído sobre las órdenes monásticas en los siglos XVI y XVIII, no pasó de ser flatus voci y gesticulación sin ninguna efectividad. (8)*

En esta segunda parte toda la narración se desarrolla teniendo como referente o contacto con la realidad exterior un café tangerino en el cual el narrador y Tarik fuman kif y toman té de hierbabuena mientras ven televisión.

Tarik es un personaje inventado por el narrador, ya que nunca se manifiesta físicamente en la narración, sino sólo a través de la imaginación y el ensueño que éste construye.

El narrador llama "artefacto" a la televisión, y es el vehículo por el cual se da el escape de su conciencia hacia otros espacios y tiempos, deformando las imágenes televisivas por

los efectos de la droga pero siempre tomando como punto de partida de sus alucinaciones la temática del programa que se está proyectando en ese momento desde el "artefacto".

A partir de unos programas televisivos, cuya programación había leído el narrador en la primera parte de la novela, en un periódico, éste inicia la crítica, primero describiendo un programa noticioso con todo y los mensajes publicitarios, mismos que aprovecha el narrador para criticar duramente la pretendida modernidad de España:

*Ríos de automóviles, arterias chorreantes de anuncios luminosos, rascacielos de treinta pisos que avasallan con su imponente mole la minúscula estatua de Cervantes! : estudios hollywoodenses de Almería y hoteles Hilton en Motilla del Palancar!: transformaciones espectaculares, sí, pero que no alteran en absoluto las esencias perennes de vuestra alma: enjundia de estoicismo senequista metido en la cañada de los huesos: la alpina estupefacción en Gredos y el Ku-Klux-clan en la semana santa. (pag.162)*

Cuando la televisión transmite los semifinales del concurso interescolar, el narrador protagonista se traslada mentalmente a su infancia. Aquí el narrador se presenta a sí mismo veinticinco años atrás, y después del viaje por el aparato reproductor de la florista, que es la misma Putifar de la primera parte. La culpa le hace refugiarse en la iglesia, donde el sacerdote pronuncia un sermón sobre el pecado. Aquí hay una alusión a la leyenda de Pandora, cuyo significado está implícitamente relacionado con el arcón prohibido que, por debilidad, es abierto por el rey don Rodrigo:

*Conoceréis sin duda la leyenda de Pandora, aquella mujer de maravillosa belleza que: llevó en arras a su esposo una magnífica caja de oro y, al abrirla éste, el dolor, la miseria, la enfermedad se escaparon de ella e invadieron el mundo: Amados jóvenes, los placeres prohibidos se parecen a esta caja de oro que simula un contenido mirrífico: pero ¡ay de quien imprudentemente la abre!... (pag.174-175)*

Después de relacionar en su sermón el pecado con una enfermedad (el sacerdote describe el proceso patológico de la sífilis), el narrador se ve agobiado por la culpa y se declara culpable:

*Explorador indigno del antro de Putifar. Verdugo en ciernes del inocentísimo niño idiota, agravando con tus delitos el ardor de su alma (de la virgen) afligida: hundiendo nuevos y aguzados alfileres en su materno corazón cuitada.... (pag.179)*

Luego, asociando la culpabilidad del niño con las víctimas de la inquisición y los penitentes de semana santa, el narrador nos presenta una imagen en la que mezcla en su discurso algunas expresiones que evocan una descripción que ofrece Américo Castro en una nota de pie tomada de *La inquisición toledana* de Fidel Fita:

*En Toledo, el 12 de febrero de 1486, setecientos cincuenta personas, hombres y mujeres, fueron obligados a salir en procesión de la iglesia de san Pedro Mártir, los hombres en cuerpo, las cabeças descubiertas e descalzos sin calças; y e por el gran frío que hacía les mandaron llevar unas soletas debaxo los pies, por encima descubiertos. Con candelas en las manos no ardiendo; e las mujeres en cuerpo sin cobertura ninguna, las caras descubiertas e descalças como los hombres e con sus candelas. En la cual gente iban muchos hombres principales de ellos (es decir cristianos nuevos) y hombres de honra. Y por el gran frío que hacía y de la deshonorra y mengua que recebían por la gran gente que los miraba..., iban dando grandes alaridos; y llorando algunos se mesaban; créese más por la deshonorra y mengua que recebían que por la ofensa que a Dios hicieron\_. Luego en la catedral les dijeron misa y les predicaron los padres inquisidores y a cada uno les leían públicamente las cosas en que había judaizado. (9)*

En la novela el texto es el siguiente:

*Con sambenito, corozza, mordaza, haces de leña sobre la cabeza, corona de llamas, escapulario blanco: o descalzo, sin bonete, con una soga verde al pezcuezo y una vela verde en la mano: bajo la exhuberante armazón de doradas volutas y ornamentaciones florales: columnas y capiteles, retablos y rejas, aladas cabezas de ángeles, convulsas figurillas de demonios: la panoplia habitual de*

*recursos guiñolescos y pánicos: piernas y brazos de escayola, muletas, matas de pelo, paños de verónica, aparatos ortopédicos... (pag. 179)*

El segundo programa que el narrador ve en la televisión y que también estaba anunciado en la primera parte de la novela es: "Españoles de hoy y de ayer". Se trata de una semblanza de Séneca y de ella se vale el narrador para iniciar su sátira sobre el tema de la españolidad de este personaje histórico.

Parafraseando a Menéndez Pidal en *España y su historia* (pag. 15-22), el narrador exalta la figura de Séneca como la esencia de lo español:

*La línea genealógica del senequismo ya soterrada como el Guadiana, ora a lor de tierra, cuando anchurosa y mayestática, no ha dejado jamás de subsistir en España: la aceptación estoica del destino histórico es el primer rasgo saliente de la actitud hispánica ante la vida... (pag.181)*

También satiriza el narrador a todos aquellos escritores que propagaron esa noción de Séneca español:

*Hasta el paisaje, este entrañable paisaje nuestro, parece empapado de efluvios éticos senequistas como observaron agudamente los maestros del 98 y lo plasmaron en inmortales páginas... ( pag. 182)*

Hay una serie de expresiones satíricas que aluden claramente a la visión de algunos de los escritores del 98 y de los siguientes años; tal es el caso de Unamuno, de quien parodia su idea de intrahistoria cuando se refiere el narrador a " Aquellos pueblos que proclaman su santa alegría de vivir fuera de la historia" (pag. 182); o el de Ortega y Gasset, cuando llamándolo paisano de Séneca, dice de él que ha definido a este personaje como "filósofo de la tauromaquia y torero de la filosofía" (pag. 183).

A este respecto, Américo Castro discute este tema en el capítulo V de su **Realidad histórica de España** titulado "No había aún españoles en la hispania ni en la visigótica". Por otra parte, Goytisolo escribe un excelente ensayo en homenaje a Américo Castro: "Supervivencias tribales", con el cual se adhiere a la teoría del historiador, reafirmando y dejando clara constancia de la línea de pensamiento que ha existido siempre de manera alternativa frente a la historia e ideología "carpetovetónica" (utilizo el término que usa Goytisolo para referirse al pensamiento tradicional u oficial), que sostiene la idea de una España sagrada y eterna.

*En un país en el que se escribe impunemente acerca del "sevillano" emperador Trajano y de la españolidad de Séneca (Ortega y Gasset y Menéndez Pidal), sobre el carácter 'pasajero' de la islamización de España (Menéndez Pidal), (...) La obra de Américo Castro escandaliza y escandalizará (10)*

Américo Castro señala al respecto:

*Incluso personas sabias e inteligentes creen en el españolismo de Séneca, por que al español suele encantarle caminar por vacíos de tiempo y de espacio humanos... tras de esta secular y obstinada ilusión yace la fe de todo un pueblo, que no se dejará arrebatar fácilmente la consoladora leyenda de sus orígenes imperiales. (11)*

En la novela que nos ocupa todas estas ideas se convierten en materia prima para la fabricación de la ficción, en la que se satiriza a Séneca haciendo alusión a su biografía, pero, en lo que de juego tiene la ficción, el narrador convierte de pronto a este personaje en Álvaro Peranzules adulto y luego en niño, y luego lo convierte en Franco, según la caracterización que va configurando de este protéico personaje. Cabe aclarar que la mayoría de los personajes que aparecen en la novela, incluyendo al protagonista, tienen esa característica, es decir, se convierten en varios pero siempre bajo una esencia que los identifica.

En estas secuencias lo que hace el narrador es parodiar algunas ideas sobre la continuidad hispánica, a las que, evidentemente se oponen tanto Goytisolo como Américo Castro y así lo han expresado y argumentado en su obra

### 3.3. Lector implícito en R.C.J.

En esta parte del trabajo intentaremos, con el auxilio de las ideas expuestas por los teóricos de la estética de la recepción (Wolfgang Iser y Roman Ingarden, principalmente), describir, mediante la interpretación literaria el papel del lector subyacente en la obra misma.

Analizaremos el proceso de la interacción texto-lector en R.C.J., ya que se trata de una de esas novelas que exigen un determinado tipo de lector.

Los dos aspectos fundamentales de la estructura de esta novela, en los que centraremos el análisis, son los que hemos venido estudiando: la intertextualidad y la autoreferencialidad; aspectos que bastan para darnos cuenta de las exigencias que la estructura de esta novela le impone al lector.

Las nuevas teorías que intentan explicar nuestra realidad cambiante, han tenido que adaptar y afinar sus herramientas; así, en el caso de la literatura, al estudio de fuentes e influencias le sucede el de la intertextualidad; y la búsqueda del significado de la obra resulta ya obsoleto para la interpretación que mejor se plantea el rastreo de los sentidos potenciales del texto a través del análisis de la interacción texto-lector, descubriendo con ello la importancia fundamental del lector y una nueva teoría para explicar el fenómeno literario que será la llamada estética de la recepción.

En virtud de estos cambios en la novela contemporánea el lector alcanza una importancia fundamental como agente activo, reclamado por el autor algunas veces con una exigencia que lo coloca en situaciones límite respecto a su competencia como tal.

Se vuelve importante el lector y el placer de éste por descifrar el texto, así como el colaborar con el autor en la construcción de sentidos de la obra; esto supone la obra nunca totalmente acabada, sino más bien una suma de posibilidades de interpretación latentes que el lector tendrá que actualizar, en la medida de su competencia lectora y de su propio contexto espaciotemporal.

Estas posibilidades de sentido de la obra no serán las que al lector se le antoje ver en el texto, sino que al mismo tiempo también la estructura de éste marca de manera esquemática esas posibilidades, es decir, el lector tendrá que "vestir" esa estructura esquemática llenando los blancos o los vacíos que presenta el texto, y determinando con ello aquellos puntos de indeterminación que resulten relevantes para la construcción del sentido.

En España, aunque los tiempos de evolución cultural en general, y artísticos en particular, no se han dado siempre al mismo ritmo que en el resto del mundo, ya que cada proceso tiene sus peculiaridades y sus circunstancias que lo determinan; hay un momento en su novelística contemporánea que hace contacto con este ambiente contemporáneo que se percibe más allá de sus fronteras y que bien puede situarse con más o menos precisión en la década de los años sesenta, con la llamada Generación del medio siglo a la que pertenece Juan Goytisolo.

Esta generación de novelistas españoles, tienen por fin la posibilidad, ante una relativa apertura del régimen franquista, de iniciar una renovación literaria y, sobre todo, de tener una comunicación con otros ámbitos literarios que les permita integrar a su expresión artística

elementos vigentes como la intertextualidad y la metaficción, así como la pretensión por parte del autor, de un lector especial. Hablamos de elementos vigentes porque, así como muchos otros rasgos de la narrativa contemporánea, no se trata de elementos completamente nuevos sino intensificaciones o predominancias de éstos en una época determinada; ya que podemos encontrar en la tradición literaria española, por ejemplo, a un Luis de Góngora o a un Garcilaso que exigían ya la participación de sus lectores al tener que reconocer éstos las alusiones clásicas y las connotaciones que éstas adquirirían en sus poemas, para poder comprender sus sentidos más profundos; ni que decir de Cervantes y la autorreferencialidad llevada magistralmente en el Quijote, aunque probablemente no se haya leído de esa manera en el siglo XVII.

Así como Góngora elaboraba un sistema de intertextualidad que ponía a prueba la competencia lectora, Goytisolo despliega este sistema de una manera muchísimo más amplia y profunda y, en consecuencia, también más compleja; no solamente invocando textos gongorinos sino de muchos otros autores que han sido claves en la tradición literaria española y, desde luego, configurando con esto un tipo de lector pretendido como veremos más adelante.

De esta manera, la intertextualidad aparece en el espectro de la literatura contemporánea como un rasgo dominante que nos habla de una complejización no sólo de nuestra realidad sino también de la forma en que ésta es percibida por una sensibilidad contemporánea; no sólo del artista que crea literariamente, sino del lector que, en su función activa también crea integrando al aspecto artístico el aspecto estético, logrando con ello lo que sólo después de esa integración puede llamarse obra literaria.

También la metaficción o autorreferencialidad es un fenómeno, como decíamos, que tiene su antecedente en el Quijote, y que recobra sus fueros en la novela de este siglo,

provocando con ello la necesidad de un lector más avisado en cuanto a un conocimiento de técnicas literarias y juegos entre distintos niveles de ficción, con los que el autor está al mismo tiempo delineando un tipo de lector que lo pueda seguir en sus complicaciones estructurales.

Partiendo de la idea de que la virtualidad de la obra se encuentra en el texto y el lector; como resultado de una interacción entre ambos, si queremos describir el proceso de lectura como tal, debemos evitar el quedarnos en una consideración única de la técnica del autor o bien de la experiencia del lector y sus reacciones psicológicas.

Desde luego, analizar este proceso que se da entre el texto y el lector, de manera integrada, es mucho más difícil que hacerlo por separado; sin embargo, intentaremos obtener ese perfil del lector implícito en *R.C.J.* a partir del análisis del proceso de lectura y dentro de nuestras posibilidades y limitaciones.

La novela, desde un principio, plantea al lector la necesidad de revisar una cantidad enorme de textos a los que alude Goytisolo, ya que del conocimiento de dichos textos depende en gran medida la mayor o menor profundización que se pueda lograr en su lectura; por lo tanto, un primer acercamiento será mucho más parcial que los subsecuentes, pero permitirá por lo menos apuntar el camino por el que, una vez aceptado el reto, podemos ir descubriendo los diferentes diálogos textuales, la forma en que éstos se relacionan y el resultado de tales confrontaciones.

Sabemos que, por definición, todo texto literario requiere de la participación del lector que, mediante el establecimiento de un diálogo con la obra, enriquecerá su horizonte cultural, al tiempo que la obra se enriquece también.

Sin embargo, a lo que nos referimos aquí es a una forma de construcción textual que exige mucho más que una actitud dispuesta a comprender la obra e interpretarla. Se trata de

# ESTA TESIS NO DEBE CALAR DE LA BIBLIOTECA

un procedimiento literario, de una intertextualidad intencional e intensificada, que entraña una forma de comprender la relación que existe entre la obra artística y su referente histórico y cultural considerado como otro texto, formado a su vez de textos representativos o interpretativos de la realidad.

Pero también esta intertextualidad intencional nos pone frente al proceso creativo concebido como la reelaboración perpetua del texto con base en los textos que le precedieron. Con esta función de la intertextualidad estamos ante una de las variantes de la metafiction.

Estas dos características de la novela de Goytisolo: intertextualidad y metafiction, la convierten en lo que podríamos llamar una novela difícil que, por lo tanto, requiere un lector con determinadas cualidades, un tipo de lector muy definido.

Es evidente, pues, que el lector ideal de R.C.J. sólo se constituirá si cuenta con un conocimiento profundo de la historia y de la cultura españolas, así como con la información relacionada con el acontecimiento histórico en el que se basa, y con la trayectoria que éste presenta una vez convertido en leyenda y que va adquiriendo sentidos diferentes para la cultura española a través de los siglos hasta convertirse en el mito central en el que se fundamentó la estabilidad de la sociedad burguesa en España: el nacionalismo.

Veamos ahora el otro aspecto importante de la novela, por la complejidad que ofrece al lector: la autorreferencialidad.

La estructura exterior de R.C.J. se nos presenta como una narración constituida por cuatro partes, cada una de estas cuatro partes representa una instancia de interiorización que va de lo más externo y concreto de la realidad, hasta la región más íntima y abstracta de la conciencia del narrador.

Lo peculiar de la obra es que prácticamente no hay una historia de cosas que le suceden al personaje, lo que hay es enunciación discursiva dominando la narración o la historia narrada, por eso se dice que en esta novela el argumento está dado por la estructura.

Importantísimo resulta en este aspecto del predominio discursivo el uso del pronombre tú como forma narrativa de un yo que se dirige a un tú, estableciendo con ello un sistema dialógico en el que pareciera que el protagonista necesita que se le cuente su propia historia para encontrarse consigo mismo.

*...el niño?: que niño?: tú mismo un cuarto de siglo atrás, alumno aplicado y devoto, idolatrado e ídólatra de su madre, querido y admirado de profesores y condiscípulos, ... (pag. 280)*

La narración en segunda persona tiene una serie de implicaciones muy interesantes en esta novela, las cuales van desde la posibilidad de una subjetivización que no podría lograrse con una narración en tercera persona hasta el distanciamiento del yo, que no se logra con una primera persona. La segunda persona se vuelve indispensable para lograr la relativización de ese tú, al grado de involucrar al lector como si el tú que se refiere al narrador apelara al mismo tiempo a ese lector, es decir, como si el lector fuera un intruso en el diálogo del yo consigo mismo frente a un espejo, pero al colocarse detrás del espejo, de pronto se siente involucrado y aludido, convirtiéndose en ese tú invocado por el narrador.

Para intentar la explicación del sentido de la estructura de **R.C.J.**, y cómo ésta constituye en esencia el argumento de la misma, analizaremos el texto guiándonos por la estructura externa (cuatro partes) que presenta la novela.

Dada la complejidad de **R.C.J.**, y por lo mismo la imposibilidad de tocar todos los aspectos de la estructura en este trabajo, iremos abordando sólo algunas cuestiones de cada una de

las cuatro partes que la forman, intentando en lo posible evidenciar la relación que guardan entre sí esas partes para descubrir en el aparente caos que en un principio puede confundir al lector, una verdadera muestra de simetría en la que cada parte tiene una función en relación al todo; y todas a su vez se encuentran estrechamente vinculadas entre sí.

Esta estructura, como ya lo señalábamos, va de lo externo a lo interno, es decir, la primera parte guarda una relación con la realidad exterior, como si fuera el marco externo que nos conecta con la realidad concreta; y a medida que vamos pasando a la II, III y IV parte, cada una se va alejando más y más de esa realidad externa y concreta hasta llegar a una profundidad que representa lo más interiorizado e inverosímil de la novela, y también la zona más profunda de la mente del narrador, donde se encuentra su conflicto existencial, es decir, es una "mise in abime" en la que el lector puede tener dificultades en una primera lectura, para integrar estos distintos niveles de la ficción dentro de la ficción.

Veamos parte por parte:

En la primera parte, el narrador da cuenta de sus actividades diversas en las calles de Tanger, en un ambiente bien identificable para el lector que, por otra parte, le permite entender y aclarar las secciones posteriores. Este es, digamos, el marco exterior, totalmente tangible y real dentro de la diégesis.

Aquí vemos que el protagonista se despierta, recoge los insectos muertos en una bolsa, sale a la calle e intenta eludir al sablista árabe. Se para en un café, visita un dispensario donde le aplican una inyección y va a la biblioteca donde realiza su acto de textocidio (éste es su primer acto de invasión -destrucción en un nivel totalmente externo y relacionado con la realidad concreta).

Cuando sale de la biblioteca camina por las calles, observa unos turistas norteamericanos, pasea por la ciudad, vuelve a meterse en un café, entra a un urinario. Camina por las calles de Tanger con un niño que se le ofrece como guía, vuelve a encontrarse con los turistas, se para de nuevo en un café, va al cine a ver Operación trueno de James Bond, toma un café con don Álvaro Peranzules (figurón) entra en los baños árabes y sueña.

Toda esta primera parte compuesta de actos triviales y perfectamente relacionados con un referente concreto y real, empezará a combinarse con el ensueño y la imaginación del narrador; es decir, la realidad irá siendo invadida por la fantasía y el onirismo del narrador, y a medida que se avanza en la lectura esta invasión irá dominando hasta difuminar por completo todo referente posible.

Un ejemplo de esta situación se presenta cuando al observar el narrador al grupo de turistas, cosa que hacía cotidianamente, a partir de una visión real donde la turista Putifar se deja colocar una serpiente en el cuello, el narrador empieza a transformar la escena hasta convertirla en una grotesca imagen surrealista:

*Es la escena de todos los días, pero cambiarás el final: estímulo exterior?: cólera súbita?: las dos cosas a un tiempo?: nadie lo sabe ni probablemente se sabrá jamás: el hecho es que la serpiente sale de su letargo, reptá, tortuosa, mediante ondulaciones afirmándose en sus escamas ventrales se enrolla como una soga alrededor del cuello enjoyado de la mujer... y hunde los dientes huecos, situados en la mandíbula superior, en la mejilla abultada y carnosa.. y al final el desplome: Putifar hace esfuerzos desesperados por mantener el equilibrio... Familiares y amigos asisten a su agonía paralizados...: la llegada imprevista de un carro mortuario dispersa la imantada multitud y pone punto final al macabro happening. ( Pag. 140-141)*

La cita anterior es un extracto de un episodio difícil de ilustrar con un fragmento, por que es sumamente denso y sugiere múltiples ángulos de análisis. Lo que queremos hacer

resaltar aquí es solamente la manera en que el narrador parte de unos hechos reales para evadirse y reinventar la realidad, convirtiéndola en lo que sus deseos de venganza y violación le demandan en su subconciente, por que esto no es sino el principio de posteriores desarrollos de una misma idea.

Ante estos juegos del narrador, el lector tiene que darse cuenta de que éste está elaborando la ficción sobre la marcha y frente a él, ya que le está mostrando el proceso de creación de esa ficción, para ello hay señales sobre las que tiene que estar muy atento y participar en complicidad, de lo contrario corre el riesgo de perderse en algo que le parecerá totalmente absurdo y caótico.

Muchas de las escenas de la primera parte reaparecen en las siguientes, pero transformadas por la imaginación del narrador y, desde luego, sirven de referente al lector, ya que sin este punto de partida la comprensión sería imposible.

En este sentido, aparte de la idea de un viaje de lo exterior a la interioridad del narrador, despegándose de un referente real; la estructura configura a la vez una espiral que reelaborando la misma narración va transformándola en la medida en que va sumergiéndose en las profundidades del inconciente del personaje en niveles de ficción cada vez más abstractos.

Toda la segunda parte transcurre en un café árabe, donde el narrador se encuentra acompañado de Tarik ( este personaje es totalmente etéreo, inventado por el narrador como un primer paso para preparar su conversión en don Julián), fuman kif y ven televisión. El efecto de la droga produce que las imágenes televisivas den lugar a alucinaciones y ensueños así como a la invocación de recuerdos deformados por la memoria.

Esta segunda parte de la novela representa una separación mucho mayor respecto a la realidad o referente exterior. Hay un marco externo que es un café tangerino, pero luego

vemos que las imágenes televisivas se convierten en otras imágenes que usurpan la realidad; poco a poco el narrador las transforma en escenas asociadas a sus propias obsesiones.

En este punto es importante recordar, como ya lo dijimos, que los programas que se están viendo fueron anunciados en la primera parte de la novela, cuando el narrador leía el periódico para esconderse de quien lo reconoció como Álvaro Mendiola. Ésta es una relación en la que el narrador retoma un episodio apuntado apenas en la primera parte y desarrollado con otras implicaciones en las partes posteriores de la novela. Éste es un procedimiento constante no sólo en esta novela sino en toda la trilogía.

El primer programa televisivo es un concurso interescolar, que el narrador aprovecha para hacer una regresión a su infancia. Un programa sobre Séneca (Españoles ilustres de ayer y de hoy) se convierte en la parodia del caballero cristiano, los mitos españoles y Franco.

Luego hay un reportaje sobre la ley orgánica del Estado y el narrador lo enlaza con el programa anterior para continuar la sátira de la sociedad española desde Séneca hasta Franco.

Lo que tenemos es una desrealización de la materia narrativa, aunque la base queda anclada en el café tangerino y en las imágenes del "artefacto", que funciona como puente o punto de transición, al que el narrador regresa de tiempo en tiempo para no perderse del todo en un sinsentido.

En la tercera parte el personaje investido de la personalidad de Julián, trama la traición - invasión de España. El narrador parte de una campaña de donación de sangre a la que acude, y ya estando con el brazo extendido se imagina que no está en Tanger sino en España y que la sangre que donará infectará de rabia a todo el país.

Ésta es la primera acción que va preparando lo que será luego la invasión de

España:

*Desde hace algún tiempo en los escaparates de las tiendas y las paredes de las casas, unas hojitas rectangulares escritas en francés, invitan a la población marroquí a una empresa en común, noble y humanitaria*

*DONNEZ VOTRE SANG SAUVEZ UNE VIE el llamamiento te persigue obsesivamente y esa misma tarde al oscurecer (la tiniebla favorece de ordinario tus negros designios) te presentarás en el lugar indicado y aguardarás pacientemente tu turno al final de la cola ( pag. 201)*

Después de este episodio que también tiene antecedentes en la primera parte de la novela, el narrador trama la invasión a través de un "tour" al que invita a los árabes y empieza a tejer en su mente un viaje imaginario en el que introduce al grupo de turistas árabes, a los que incita a hurgar, violar, recuperar:

*Convencido de la urgencia y necesidad de la traición, multiplicarás tus centros de aislamiento y banderines de enganche. A mí, guerreros del islam, beduinos del desierto, árabes instintivos y bruscos!: os ofresco mi país, entrad en él a saco: sus campos, sus ciudades, sus tesoros, sus vírgenes os pertenecen: desmantelad el ruinoso bastión de su personalidad, barred los escombros de la metafísica: la faunesca agresión colectiva se impone: hay que afilar los cuchillos y disponer los dientes: que vuestra sierpe sediciosa se yerga en toda su longitud y, cetro soberbio y real, ejerza el poder tirano con silenciosa, enigmática violencia... (pag.206)*

El narrador organiza con los árabes la persecución de dos especímenes representantes de la tradición hispánica: la "capra hispánica" y el "carpeto". Va describiendo y criticando el narrador algunos aspectos de la historia y de la cultura española al tiempo que narra la invasión -tour, hasta que llega al aspecto del lenguaje. Aquí casi desaparece el contacto con la realidad y nos encontramos ya en el terreno de la imaginación desbordada del narrador, que fabrica

y realiza el vasto plan de destrucción y desmitificación de los tópicos y valores de la España sagrada: Isabel la Católica, la semana santa, el caballero cristiano, la virginidad femenina, etc.

En la cuarta y última parte, la narración se aleja completamente de la realidad exterior, es la parte más interiorizada e inverosímil de la novela, pues es donde aparece la raíz de las obsesiones del personaje: aparecen sus fantasmas, en especial los de la infancia; y así como planea la invasión y realiza mentalmente la destrucción de los mitos históricos y culturales de la oficialidad española, se dedica ahora a destruir el origen de su esquizofrenia: toda la formación ultra católica e impregnada de todos los mitos que sostienen su cultura de español.

El personaje finalmente se enfrenta con su "alter ego" infantil y realiza una especie de exorcismo en el que , bajo la identidad de un guardián de obras, acecha al niño, lo seduce y después lo obliga a asumir su culpabilidad y su pecado para, finalmente, orillararlo o más bien obligarlo al suicidio:

*Es el fondo del tunel, la copa está vacía, asistirás a los sobresaltos y estertores de su voluntad agonizante, al sutil y anticipado proemio de su muerte aguda: si no la traes (a la madre) iré a verla yo y le contaré cuanto has hecho: tus mentiras, el dinero, las joyas, el falso testimonio contra la sirvienta: peor aún será que verte muerto: enloquecerá: y atrapado en el dilema (omnívora flor) decretarás tú: o vienes con ella (te lo aconsejo chaval) o te suicidas: te cuelgas del techo de una puñetera vez y santas pascuas: todos los crápulas terminan así: ah, y, sobre todo, no esperes que yo te ayude: tú sólo, con tu indigna mano... (pag. 293-294)*

Toda esta cuarta parte está dominada por la imaginación desbordada del narrador, por ejemplo, el mendigo que lo acosaba en las primeras partes (el sablista árabe), aparece aquí convertido en un ser deforme que se arrastra, pero de pronto se convierte en un insecto que es aplastado por el narrador:

*...la voz lastimera sube angustiosamente hacia ti: buenos días caballero, mamalápobrecomosiempre, setintaañoyaylasaludylos disgustos... Tus manos se han aferrado tenazmente a su cuello y el fondo musical ahoga el gemido agrio: globo que se deshincha, serrín que escurre, aplastado abdomen que expulsa líquida masa abdominal... (pag.300)*

También el niño muerto , (el mismo narrador) aparece en las basuras como un muñeco mutilado que después resucita y se convierte al islamismo; al final esos niños son los mismos que al inicio de la novela jugaban en el terreno baldío con un gato muerto. En este punto el círculo se cierra, el narrador ha terminado su día y regresa a su casa después de haber vagado e imaginado toda esta historia que como un ritual repite cada día, con ligeras variaciones tal vez.

*Los últimos niños músicos se despedirán con gentiles reverencias y te echarán besos al vuelo como en un minueto cortesano, galante: a continuación, saltarán la tapia del vecino solar y enterrarán el cadáver del gato pelón y tiñoso en la frondosidad inculta: como ayer, como mañana, como todos los días: abrirás, pues, la entrada de la portería, pulsarás el botón, te atrancarás en el interior de tu departamento... (pag. 303)*

Después de este análisis podemos observar cómo existen similitudes entre cada una de las cuatro partes que estructuran R.C.J.. El orden que se establece en la narración está dado fundamentalmente por la repetición de ciertas estructuras lingüísticas que cohesionan la novela.

Cada una de las partes nos dió una visión de la destrucción, que fue desarrollándose a través de la novela hasta presentarnos la visión completa, retomando una y otra vez los diferentes discursos del narrador, de tal manera que el lector no puede comprender la novela sino hasta que ha leído las cuatro partes, hasta que advertimos el sentido y las relaciones entre cada una de ellas.

Por otra parte, esta estructura une la intención de ruptura con la novela tradicional con la impugnación de los valores culturales y personales del pasado; de aquí deducimos que el argumento de la novela viene a ser la estructura misma.

Una vez que el lector ha recorrido completamente el texto, caerá en la cuenta de lo que implicaban algunas alusiones incomprensibles al principio de la lectura, y que sólo cobraron sentido al ser retomadas y desarrolladas más adelante. De ahí que se haga necesaria una segunda lectura que recoja y relacione todo aquello que aparentemente no iba a ningún lado.

A diferencia de otras novelas que pueden tener varios niveles de lectura, que van desde las más elementales hasta las más completas y que pueden ser leídas aún prescindiendo el lector de mucha información, como por ejemplo *Cien años de soledad*; R.C.J. es una novela que exige siempre un lector informado, no sólo del conocimiento sobre la historia y la cultura de España, sino también sobre las técnicas literarias que emplea el autor; de otra manera el texto resultará caótico e irritante al querer abordarlo.

En algunos casos el lector se afanará por encontrar precisiones o definiciones sobre puntos de indeterminación que no importan, como por ejemplo el nombre del personaje o su identidad estable, así como su ubicación espaciotemporal en un punto determinado de la novela; en estos casos el lector no estará cumpliendo su función del lector que pretende la obra, porque el autor nos está llevando a un ámbito poético que no requiere ubicación geográfica ni temporal, eludiendo con ello la orientación cómoda que desearía este lector.

#### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Goytisolo, Juan. Disidencias, pag.
- (2) Ibid, Pag. 195
- (3) Menéndez Pidal, Ramón. Floresta de leyendas heróicas españolas, pag. 33
- (4) Ibid, pag. 38
- (5) Castro, Américo. La realidad histórica de España, pag. 22
- (6) Ibid, pag. 1
- (7) Ibid, pag. VI
- (8) Ibid, pag. 239
- (9) Ibid, pag. 222
- (10) Goytisolo, Juan. Disidencias, pag. 140
- (11) Castro, Américo. La realidad histórica de España, pag. V.

## EL SENTIDO DE JUAN SIN TIERRA COMO CULMINACIÓN DE LA TRILOGÍA

### 4.1. Un proyecto narrativo y tres niveles de ficción.

En *Juan sin tierra* encontramos una hiperbolización de las novelas anteriores, *Señas*, efectivamente prepara el camino para que R.C.J. fluya sin mayores obstáculos que la competencia lectora, ya que finalmente todo está allí calculadamente dispuesto.

Como pudimos ver en capítulos anteriores de este trabajo, R.C.J. representa un gran salto con relación a *Señas*, que coloca al narrador en la posición idónea para ese salto mortal que, como veremos, es *Juan sin tierra*.

El narrador, podemos seguirle la pista, sigue siendo Álvaro Mendiola, pero ya no vamos a asistir como lectores a lo que le sucede a este personaje, que ha sido narrador en las otras dos novelas; ahora importa menos lo que le sucede que la forma en que esto se enuncia en el texto.

Si en *señas* el narrador da cuenta de su historia reconstruyéndola con datos concretos que testimonian su pasado y en *don Julián* este mismo narrador, atendiendo a veces no explícitamente a esa historia pero atendíendola al fin, se fuga a través del ensueño y la alucinación haciendo que la realidad de la ficción novelesca sea invadida por su imaginación desbordada hasta suplantarse una ficción por otra; en *Juan sin tierra* el narrador ya no sólo va a imaginar las fantasías sino que las va a plasmar en la hoja en blanco. En *Juan sin tierra* el narrador se instala

en la obra como escritor y se convierte dentro de la diégesis en narrador extradiégetico por que prácticamente inventa un personaje que aunque es él mismo es visto por él como el otro:

*Mas el que te observa en el ángulo de la mesa, desde la cubierta coloreada del high fidelity parece proclamar con violencia, casi a gritos, que nunca, pero que nunca alcanzará , aún en el caso improbable de proponérselo, la fase superior de la meditación trascendental, los austeros aunque inefables goces de la vida beata y contemplativa: ni anacoreta ni faquir ni bramán: cuerpo tan sólo: despliegue de materia: hijo de la tierra y a la tierra unido.. (Pag. 11 y 12)*

Sin necesidad ya de mantener una identidad de personaje de carne y hueso como en las anteriores novelas (ahora el narrador se inventa como personaje literario y se va construyendo a fuerza de sus trazos sobre el papel) el narrador sigue actuando ante nosotros, lectores atónitos, con intenciones confesadas de atentar contra nuestras limitadas capacidades y nos empuja a actuar en consecuencia a la defensiva para no permitir que nos imponga el mote de lectores ingenuos:

*...: seguirás el ejemplo del alarife anónimo y extraviarás al futuro lector en los meandros y trampas de tu escritura... Mudan las sombras errantes en vuestra imprescindible horma huera, y hábilmente podrás jugar con los signos sin que el lector ingenuo lo advierta: sumergiéndolo en un mundo fluyente, sometido a un proceso continuo de destrucción:... (Pags. 115 y 124).*

Inventando viajes espacio temporales a partir de una postal o de una portada discográfica, pero eventualmente haciendo referencia a tiempo espacios vividos por él en las anteriores novelas, *Juan sin tierra* es por ello una novela que tiene sus amarras, su referente en esos dos textos que le preceden, y aunque es de hecho un texto autónomo siempre es más segura y mas enriquecedora su lectura en el contexto de las otras dos.

De hecho *Juan sin tierra* empieza cuando el narrador, observando la portada discográfica que ostenta la imagen de una cantante mulata de amplias proporciones y un paisaje de la playa cubana a sus espaldas, penetra a través de la imagen dejando atrás a la cantante para, sin mayores explicaciones ni descripciones de viaje alguno, aparecer en el ingenio de Cruces en la época de sus bisabuelos, unos cien años atrás.

El ingenio de Cruces es un lugar aludido en *Señas* como un dato que el narrador obtiene en su búsqueda. En *Juan sin tierra* representa un tiempo espacio narrado como otros que su alter ego visita gracias a su carácter de personaje ubicuo.

En *Señas* el narrador realizó breves viajes a través del recuerdo, inspirado por fotografías y atlas geográficos; en *don Julián* viajó a través del ensueño y la alucinación producida por la droga para satirizar personajes históricos y figuras literarias, o simplemente dejó volar la imaginación para cambiar los acontecimientos, inventando otros ante una determinada realidad. Pero era sólo eso: viajes a través del recuerdo o la imaginación de un narrador personaje narrando en segunda persona.

En *Juan sin tierra* el viaje no tiene regreso y se supone que el narrador se traslada a diferentes espacio tiempos gracias a su ubicuidad e invisibilidad dada por su condición de ente textual, hecho de signos en sucesión y combinación de unos con otros. La motivación del narrador para realizar este viaje al pasado es, desde luego, el rechazo de su identidad y con ello cumple el deseo de aquella voz acusadora que le grita en *Señas* "*Tu nacimiento ha sido un error, repáralo*" (pag. 14), y viaja al gene para reencarnar en otro ser diferente. El narrador se inventa a sí mismo en la página que va escribiendo, de ahí que todo sea posible, por que todo sucede en el texto, el espacio narrado es el textual.

En *Juan sin tierra*, igual que en *Reivindicación*, falta la puntuación tradicional a base de párrafos, puntos y mayúsculas en extensas partes del texto; falta también el contacto directo con la realidad externa.

En *Reivindicación*, como ya lo vimos, hay una relación clara entre las cuatro partes que estructuran la novela, esta cualidad permite la coherencia textual; en *Juan sin tierra*, en cambio, esta relación se nos escapa de las manos. Lo que nos encontramos ahora son siete capítulos de un discurso de muy variados tipos que nos refiere y nos lleva a tiempos y espacios tan diversos y tan extraños como el ingenio cubano de Cruces el día de la instalación del excusado inglés (grandiosa ironización sobre el progreso industrial); o el subsuelo de Nueva York, donde aparece una figura que se convierte en gurú del narrador, y, desde luego, la cultura musulmana desde la que reinventa el mundo como una propuesta no muy clara de suplantación del mito cultural occidental por este otro que está construyendo.

La utilización de la segunda persona por el narrador está presente en las tres novelas; sin embargo, en *Juan sin tierra* ya no se puede determinar a ciencia cierta quien habla y quien escucha, pues las voces son proteicas y resulta difícil definir las:

*Has recorrido de un extremo a otro el ámbito del islam desde Istanbul a fez, del país Nuvio al Sahara, mudando camaleónicamente de piel gracias al oficioso, complaciente llavín de unos pronombres personales prevenidos para el uso común de tus voces proteicas, cambiantes. (j.s.t. pag 135)*

Con *Juan sin tierra*, en fin, culmina un proyecto literario que fue construyéndose sobre una primera versión textual (*Señas*), que narra de una manera muy concreta, casi documental, la reconstrucción de la historia del narrador. *Don Julián*, retoma, sin hacerlo explícito en la novela, la vida del mismo personaje y lo lleva a otros niveles de ficción donde la

trasmutabilidad de personalidades es el principal instrumento del narrador para sus propósitos de ataque y crítica.

Y es así como, en un proceso que podríamos denominar envolvente y revolvente, en *Juan sin tierra* se retoma la misma materia narrativa y se procesa hasta ser colocada en el nivel más profundo de la imaginación del narrador; se produce aquí la suplantación total de la realidad dentro de la ficción por la ficción misma, que poco a poco va invadiendo parcelas cada vez más amplias de la realidad del narador.

Este narrador, siendo escritor, viaja a través de su imaginación plasmada en la página y de la creación de un personaje, que es él mismo, a tiempos y espacios ya cancelados para recrear de nuevo su obsesión desde su lugar de trabajo, rodeado de libros, ilustraciones y demás materiales que le sirven de apoyo.

Como puede verse, parece que cada novela de la trilogía es un ensayo y ejercicio para llegar cada vez más lejos en la profundidad de la imaginación, realizando también el narrador una operación intertextual o, más propiamente, intratextual donde cada novela está hecha de la materia de la anterior; de manera que *Juan sin tierra* es ya una construcción puramente textual sin más referente que los textos que le preceden.

La presentación del conflicto novelesco llega en esta novela a su máximo grado de lirismo a través de un proceso de transformación que se va dando gradualmente en la trilogía y que además es presentado expresamente al lector. La novela va así evolucionando hacia el poema y también hacia el ensayo, dejando muy claro lo que sabemos que es un planteamiento teórico de Goytisolo sobre la difuminación de barreras entre los diferentes géneros.

En este punto no he podido resistir la tentación de parangonar este proceso con el que podemos apreciar en las Eglogas de Garcilaso de la Vega: los versos con que empieza la Egloga primera preanuncian ya la autorreflexión del poeta: "*El dulce lamentar de dos pastores/ Salicio juntamente y Nemoroso/ he de cantar sus quejas imitando*", desde luego, el término imitar está usado aquí al igual que en la Egloga segunda para significar técnicamente la labor del creador literario, refiriéndose al concepto de la poesía como "imitatio naturae".

Las tres églogas constituyen también una trilogía en la que, salvando el asunto tan discutido del orden en que fueron escritas las dos primeras, diremos que la segunda representa el amor, la caza, la locura y la guerra presentados como elementos de la naturaleza en su estado puro; en la primera hay ya una intención de apego a una convención literaria que sería la virgiliana, pero la tercera es una magistral síntesis entre los convencionalismos de la poesía clásica y la percepción sensible del mismo paisaje que rodea al poeta; una conjunción de arte y naturaleza integrando la composición poética.

Me parece que la misma línea, intencional o no, de ese proceso se encuentra en la trilogía de Álvaro Mendiola.

#### 4.2. Metaficción e intertextualidad.

La intertextualidad está dada en *Juan sin tierra* por la presencia casi fortuita y momentánea de una serie de textos a los que alude el narrador y que definitivamente constituyen el ingrediente fundamental como materia prima de su narración.

Pero a diferencia de las primeras dos novelas, en esta última no sólo aparecen alusiones a textos literarios o cinematográficos sino también a figuras que simbolizan una

determinada cultura, como por ejemplo Changó, la deidad afroantillana o King kong, símbolo de la moderna sociedad norteamericana, pero trasladada por el narrador a los ritos afrocubanos y redimensionándolo como símbolo de virilidad y reproductividad.

La revelación de una atracción y fascinación por el mundo musulmán es mucho más abierta en *Juan sin tierra* que en *Reivindicación*, y un poco retomando la tradición de la "imitatio naturae", retoma los textos de aquellos autores que le precedieron en la aventura de penetrar en ese mundo de sensualidad y exotismo de esas tierras lejanas y, sobre todo diferentes en creencias y costumbres.

Así, de pronto el narrador es Laurence de Arabia; hay una fusión de la voz del narrador con la de este personaje cinematográfico, y aparecen integradas a la novela algunas escenas de la película. Lo mismo sucede con otros textos aludidos, que remiten a un gusto por el conocimiento del mundo árabe y, desde luego, al igual que en *Reivindicación*, hay un diálogo intertextual entre ellos.

Finalmente Goytisolo, para poder hacer una labor desmitificadora en su novela, recoge todos aquellos elementos culturales que han servido para sostener el mito de la modernidad y que se encuentran organizados siempre textualmente como engañosas virtudes de la moderna cultura occidental.

### ASPECTOS INTRATEXTUALES DE LA TRILOGÍA

Los aspectos intratextuales que analizaremos y que creemos que dan sentido a la trilogía como tal son, en primer término, la identidad del narrador personaje en las tres novelas, y el sentido de sus transformaciones.

En segundo lugar el proceso de abstracción, que permite llevar la desmitificación a un nivel más general y por lo tanto también el conflicto narrado, que llega finalmente al planteamiento de la destrucción total a través de la disolución del texto mismo, al tiempo que ese mismo proceso de abstracción lleva a una poetización cada vez más pura en cada libro.

El tercer aspecto que relaciona las tres novelas es la utilización de la segunda persona como un recurso que hace posible el tránsito y las transformaciones del personaje.

Un cuarto elemento que identifica a las tres novelas como parte de un todo es su contenido temático. Veamos:

Uno de los hilos conductores de la trilogía, que nos permite apreciar la unidad existente entre las tres novelas, es la idea de desintegración en varios niveles de la identidad del protagonista, como primer paso al que seguirá la destrucción de todo su entorno cultural, especialmente de la cultura oficial y de la literatura que lo legitima, a través de un proceso de desmitificación.

Si en *Señas de identidad*, el personaje tiene nombre y mantiene su identidad hasta el final (Álvaro Mendiola); en *Reivindicación*, el personaje es anónimo y proteico como casi todos los demás personajes de la novela; sólo sabemos que es el mismo Álvaro Mendiola si hemos

leido **Señas de identidad**; pero en **Juan sin tierra** ya se ha perdido completamente la idea de un personaje individual. Desde luego esta idea de desintegración tiene una función cardinal en el proyecto integral de la obra, como luego veremos.

La fugaz evidencia de que **Álvaro Mendiola** continúa deambulando por las otras dos novelas como personaje central, aparece en **Reivindicación**, solamente en un episodio sin mucha trascendencia en toda la novela, salvo por que es el único que permite probar que se trata del mismo personaje. El episodio en cuestión se da cuando un desconocido identifica al personaje y éste se siente descubierto y contrariado mientras finge estar absorto en la lectura del periódico. Nótese la mezcla de voces integrada por cuatro discursos: el periodístico, los del diálogo entrecortado entre los dos personajes, y el del narrador:

*...Perdone*

**BARATO: UN VERDADERO SUEÑO**

*creo que nos conocemos*

**ROLEX OYSTER DAY-DATE 115,5 gramos con pulsera de 18**

*quilates: automático, antimagnético y blindado*

*lo vi una vez en París andaba usted acompañado su señora*

*supongo*

*no*

*una mujer morena en el barrio latino o en Saint- Germain*

*se confunde usted*

*buceando en su memoria, cerca, muy cerca de la diana*

*con sonrisa de galán de cine español de los años cuarenta: estólido y tenaz*

*preparaba usted un documental*

*le repito que se confunde*

*no es usted reportero?*

**Perdóneme**

*te incorporas, pasas junto a él, le obligas a descruzar las piernas,*

*pagas la consumisión al camarero, atraviesas la sala: reportero,*

*si: y sin arte alguno: durante años y años: de compatriotas*

*condenados a vender su fuerza de trabajo como misera,*

*despreciada mercancía: cargando sobre los hombros el peso de la*

*brutal acumulación:...* (r.c.j. pag. 131-132).

El pasaje en cuestión se presenta casi al final de la primera parte de la novela como un guiño al lector, ya que no es una presentación del personaje, ni tampoco se menciona el nombre de Álvaro Mendiola. Es verdad que, como lo señala Pere Gimferrer, el narrador de don Julián es "inidentificable".

Si sólo hemos leído **Reivindicación del conde don Julián**, jamás sabremos el nombre del narrador, a pesar de que es el personaje principal; pero si tenemos la referencia de **Señas de identidad**, es inevitable advertir la relación de estas líneas con varias partes de esta primera novela y, sobre todo, con la profesión de Álvaro Mendiola como autor de un documental sobre la emigración española.

Después veremos cómo esta identificación aparece mucho más diluida en **Juan sin tierra**.

Desde luego, **Reivindicación** es independiente de **Señas** en el sentido de su autosuficiencia como novela, sin embargo, resulta muy obvia la intención del autor de identificar a este personaje anónimo de la segunda novela con Álvaro Mendiola.

En realidad el lector hace una identificación extratextual del personaje, como la haría con el propio autor al encontrar una gran dosis de autobiografismo en las novelas; precisamente éste sería uno de los muchos casos de intratextualidad que se pueden señalar; es decir, hay que conocer la trilogía como contexto para una comprensión de las novelas como un proceso continuo, pero a la vez es posible realizar una lectura independiente de cada una de ellas.

En cuanto al proceso de abstracción o desrealización en las tres novelas, podemos decir que asistimos a un ritual que se inicia en un punto que podríamos llamar, punto cero de la abstracción con **Señas de identidad**.

En esta primera novela, el narrador nos ofrece una reconstrucción casi documental de su historia, en el sentido de que se vale de testimonios como fotografías, cartas, recortes de la prensa, etc. para hilar en su memoria los recuerdos, reavivados por tales vestigios de su pasado. Además se apoya también en sus amigos, que le ayudan a reconstruir algunos pasajes en los que el narrador no pudo tener ingerencia; en otras palabras, hay en *Señas* una constante referencia a un mundo exterior concreto:

*En el adusto despacho presidido por el retrato del bisabuelo podías abrir uno a uno los cajones del escritorio, con los fajos de la correspondencia familiar ordenada por fechas y calar unos minutos, si así lo deseabas, en el descabellado y anacrónico universo de tus antecesores: cartas de esclavos del desaparecido ingenio de Cruces, solicitando la bendición de 'su mercé' (s.i.pag.14)*

El referente del ingenio "Las cruces" será retomado en *Juan sin tierra* con mayor dedicación, ya que en ese lugar se desarrolla una buena parte de la narración; y es, por lo tanto, otra de las convergencias que reafirma la idea de unidad intratextual en la trilogía.

En *Reivindicación* hay un distanciamiento del narrador y de los demás personajes mediante el desdoblamiento múltiple, que permite ver la alienación frente al mundo que el narrador quiere destruir. Sin embargo, todavía se trata de un personaje, aunque se metamorfosee en su imaginación, para, bajo diferentes disfraces, cometer los actos de destrucción y violencia que de una forma directa no se atrevería a realizar:

*... nadie desconfía de tí y tu plan armoniosamente madura: reviviendo el recuerdo de tus humillaciones y agravios, acumulando gota a gota tu odio: sin Rodrigo ni Frandina, ni Caba: nuevo conde don Julián fraguando sombrías traiciones (r.c.j. pag. 89)*

En la primera parte el narrador de **Reivindicación** describe un espacio y un tiempo, así como unas acciones, referidos a una realidad concreta; sin embargo, a partir de la segunda y hasta la cuarta y última parte, se va alejando del mundo exterior y concreto para interiorizar gradualmente la narración en su conciencia, hasta perder totalmente el contacto con dicha realidad.

Podríamos decir que el proceso de abstracción que se da de la primera a la tercera novela, ya está configurado en **Reivindicación**, como un modelo de interiorización y abstracción, que luego vemos desarrollado a través de la trilogía, no solo a una escala mayor sino también a un nivel más profundo de abstracción.

En **Juan sin tierra**, la problemática del desarraigo y la búsqueda de una identidad se han difuminado y han quedado como telón de fondo en aras de una resolución que consiste fundamentalmente en la total sublimación del conflicto esencial de las dos primeras novelas, lo que implica a la vez una universalización del mismo.

Por otra parte podemos observar en **Juan sin tierra** el mismo proceso de alejamiento de la realidad que se da en **Reivindicación**. pero de una manera mucho más inmediata (como si tal operación se hubiera vuelto cada vez más fácil a fuerza de practicarla).

Desde el principio de la novela, el narrador empieza a viajar a través de una portada discográfica y una tarjeta postal.

Observando la portada con la figura opulenta de la cantante y al fondo un paisaje de Cuba, el narrador penetra mentalmente a través de ella, dejando atrás la figura de la mujer e internándose en el paisaje ilustrado para remontarse a un pasado anterior a su nacimiento: "**Una centuria y pico atrás**". (j.s.t. pag. 14)

Así, el narrador describe el escenario que imagina, al tiempo que lo está creando como escritor que es:

*Ningún otro elemento de la habitación podrá escoltar tus pasos por el arduo camino de tu retorno al gene, al pecado de origen con que te han abrumado: y perdido en la basta extensión del batey, de espaldas a la rumbera gorda, deberás apelar aún al destello intermitente, casi moribundo de los clisés lejanos mientras discurrees como una sombra, ante el trapiche y el secadero, los almacenes y la casa de purga. (j.s.t. pag. 14)*

Las dos primeras novelas podrían considerarse propiamente como novelas del exilio, donde el personaje busca afanosamente sus raíces en la primera, y se vuelve contra ellas en la segunda, pero inmerso en un sentimiento de dolor y desgarramiento que le pide venganza, ya que los lazos afectivos con su tierra están aún vivos a partir de la existencia de los recuerdos que lo atormentan.

Juan sin tierra, sin oponerse a las novelas anteriores que hablan del exiliado, atiende más a otra faceta del narrador que es la del escritor; al mismo tiempo universaliza la desmitificación, que en las dos primeras novelas es de España solamente y en ésta, aunque el origen del conflicto es español, de pronto de abre y alcanza a toda la cultura occidental.

La narración en segunda persona, presente en las tres novelas, tiene implicaciones muy interesantes que van desde la posibilidad de una subjetividad que no podría lograrse con una tercera persona, hasta el distanciamiento del yo, que no se logra en primera.

La segunda persona resulta así muy útil para lograr la relativización de ese tú al grado de involucrar al lector como si el tú que se refiere al protagonista también apelara al mismo lector. Es decir como si éste fuera un intruso en el diálogo del yo consigo mismo frente a un

espejo, pero al colocarse detrás del mismo, de pronto se siente involucrado y aludido, convirtiéndose en ese tú invocado por el narrador.

La relativización del personaje a través del uso del tú se verifica en el proceso que se va dando con el narrador de una novela a otra.

En la primera novela el personaje es individual y tiene nombre (Álvaro Mendiola), en la segunda es proteico, es decir, de pronto el tú se convierte en un molde vacío en el que pueden entrar varios personajes identificados por una esencia pero adoptando diferentes personalidades. Finalmente en *Juan sin tierra* se ha perdido por completo para el lector la posibilidad de identificar al personaje; sin embargo, esa misma esencia se encuentra a cada paso en lo narrado, como si se tratara de una identidad flotante.

En *Juan sin tierra* ya no quedan rastros de individualidad; la corporeidad del personaje se ha ido diluyendo, y esto ha sido posible por el uso de la segunda persona en la narración.

La desintegración del personaje acompaña el proceso de destrucción de un pasado y de una identidad rechazada: (aborto de Dolores en *Señas* y violación y asesinato del niño en *Reivindicación* ; también corresponde a la desmitificación de la cultura española (otra forma de destrucción), que se inicia, como ya se expresó, con la revelación de un pasado personal rechazado por el narrador en *Señas*, extrapolado luego en *Reivindicación* hacia la cultura española y sus tradiciones y mitos y que se abre en *Juan sin tierra* hacia toda la cultura.

En el aspecto temático es indudable que el tema de la infancia del narrador es fundamental en las tres novelas. En *Señas de identidad*, Álvaro Mendiola, que regresa a España después de diez años de autoexilio, buscando entre fotos, cartas y demás testimonios, se

encuentra con el recuerdo de su niñez, y reconstruye esta etapa desde el ser tan diferente que es ahora.

Recuerda y revive los diálogos sostenidos con la institutriz, la señorita Lourdes, que le inculcó profundamente y hasta el fanatismo los principios de la religión católica, dándole una formación que años después desmitifica y rechaza ferozmente como uno más de los engaños a los que por inocencia estuvo sometido, considerando ésta la causa fundamental de su angustia .

Sin embargo, y a pesar del rechazo, Mendiola busca con ahínco el vestigio más concreto de esa formación: el devocionario que la señorita Lourdes le leía cada noche:

*Inútilmente lo habías buscado por los estantes de la biblioteca, en el número de las lecturas piadosas y edificantes de los tíos: ... El libro que en el clisé fechado en mayo de 1936 sostenía entre las manos la señorita Lourdes... Recordabas tu decepción inmensa al no encontrarlo y la estéril visita a la librería especializada (s.i. pag. 19-20*

Pero de la búsqueda desesperada de esos recuerdos pasa el narrador a una actitud crítica con relación a esa etapa de su vida:

*pruebas documentales fehacientes, del niño pintoresco y falaz que habías sido y en el que no se reconocía el adulto de hoy, suspendido como estabas en un presente incierto, exento de pasado como de porvenir... (s.i. pag. 15)*

Este rechazo, ya patente en *Señas*, se vuelve más intenso, a la vez que complicado y truculento en *Reivindicación*, sin embargo, están presentes los mismos elementos formativos en lo moral y en lo religioso, que caracterizaron la infancia de Álvaro Mendiola.

Salvo la referencia externa, la que encontramos en *Señas*, el personaje de *Reivindicación* no se identifica nunca con un nombre, porque se va metamorfoseando a lo largo de la novela y es muchos personajes que van desplegando distintas facetas de la compleja y

atormentada personalidad del narrador; una de ellas es el personaje niño, que a su vez aparece en distintas situaciones y bajo diferentes identidades pero siempre acosado por él mismo veinticinco años después.

La primera alusión a este niño se encuentra casi a la mitad de la primera parte, es decir, ya bastante avanzada la narración:

*Las fotografías retocadas que adornan las paredes, dan la impresión de añorar como tú las notas agudas de la flauta y las femeninas ondulaciones del niño bailarín: insólita y campesina flor que juega y travesea con el pañuelo a través del ravel. (r.c.j. pag. 116)*

Al tiempo que se está preparando toda una cadena de mutaciones del personaje niño, que finalmente será violado e inducido al suicidio por el narrador, se sugiere también en este pasaje la homosexualidad, que será tema desarrollado gradualmente en la novela, como otro rasgo de la personalidad del narrador.

Después aparece el niño pulcramente vestido que, según el narrador, oficia de guía, recadero o limpiabotas en virtud de la inestabilidad laboral tangerina, pero su atuendo y sus modales finos extrañan al narrador y empieza a hacerle preguntas; las respuestas del niño guía le descubren a ese niño del pasado que le atormenta y que es él mismo.

Hay una descripción física del niño del pasado que se repetirá obsesivamente en el texto y que nos permite identificar sus diferentes personalidades como partes de una sola:

*Delgado y frágil: vastos ojos: piel blanca: el bozo no asombra aún, no profana, la mórbida calidad de sus mejillas. (r.c.j. pag. 144)*

La revelación del niño guía como el niño que fue el narrador en el pasado le hace recordar un lugar cuya descripción nos lleva inmediatamente a la identificación de un pasaje de la infancia de Álvaro Mendiola en Señas, veamos:

*Sus pupilas brillan con determinación lúcida y, súbitamente, lo crees reconocer: un cuarto de siglo atrás: un barrio de calles recogidas y absortas, orilladas de umbrosos jardines y torres conventuales: verjas de hierro con rejas en forma de lanza, muros erizados de cristales y cascos de botella rotos... por favor le dices: creo que te conozco: tu nombre es... adiós. (r.c.j. pag. 145)*

El pasaje en Señas ,al que remite la anterior descripción, se da cuando la madre de Álvaro lo lleva a ver a la abuela que se encuentra recluida en un centro de rehabilitación pues ha perdido la memoria y de hecho no reconoce a nadie. Este episodio de su vida es el que está a punto de recordar el narrador de Reivindicación pero queda en suspenso, por que eso sucederá en la cuarta y última parte de la novela; he aquí el pasaje mencionado:

*El automóvil se había parado ante una verja con rejas en forma de lanza y, al apearse, Álvaro examinó con aprensión el muro que rodeaba la finca, coronado de un caballete erizado con cristales y cascos de botella rotos. (s.i. pag. 52)*

La desintegración del personaje acompaña el proceso de destrucción de un pasado y de una identidad rechazada (violación y asesinato del niño en r.c.j.). También corresponde a la desmitificación de la cultura española (otra forma de destrucción).

Finalmente, **Juan sin tierra** funciona como punto de remate de este proceso de destrucción, con la disolución del texto mismo, y, con todo ello, además, la destrucción de la novela tradicional.

## CONCLUSIÓN

La cultura de por sí compleja y cambiante de la que somos contemporáneos y a la que, por lo mismo, no podemos mirar de cuerpo entero, aunque siempre estamos intentándolo, nos exige análisis continuos, cuyas apreciaciones a menudo debemos corregir, precisar y, no pocas veces, reconsiderar totalmente, precisamente por que vivir en su seno no siempre nos permite ver el bosque en su conjunto.

Sin ir muy lejos, al revisar los ensayos de connotados críticos, que se refirieron en la década de los años setenta a las novelas de Juan Goytisolo y emitieron su dictamen haciendo afirmaciones temerarias por rotundas sobre el futuro de la novelística de este autor, podemos ver cómo quedan sus juicios totalmente superados frente a la evolución que ha tenido su obra, ya no digamos en las últimas décadas, sino en los años inmediatos (70 y 75) en que completa su trilogía iniciada con *Señas*.

*El intento de este autor, de someter su "yo" al mundo que le rodea y, como consecuencia, su 'yo novelístico' al estilo objetivo de su época, está, de antemano, condenado al fracaso. El interés de Señas de Identidad reside en la búsqueda por parte del autor de un compromiso a este dilema y una fórmula para expresar este compromiso. Se trata, por lo tanto, de un experimento literario y vital encaminado a una solución que probablemente no existe. (1)*

Desde luego jamás hemos de pensar en desvalorizar tales críticas; el mismo Goytisolo hizo girar radicalmente su mirada y cambió su perspectiva antes de escribir *Señas*, de modo tal que no sólo varió su visión del arte y la literatura en cuanto a su naturaleza y función sino también su visión de la realidad y la relación que ésta guarda con la literatura.

Cuando Ramón Buckley se expresa en términos tan poco edificantes acerca de Goytisolo, al grado de afirmar en torno a *Señas* que el autor dice unas cosas y hace otras en cuanto que contradice sus teorías expuestas en **Problemas de la novela**, seguramente no había leído **El furgón de cola**, libro que escribe Goytisolo casi al mismo tiempo que la mencionada novela donde, como ya dijimos en el desarrollo de esta tesis, explica muy claramente la transformación de sus puntos de vista y las causas de la misma como parte de un proceso de crisis cuyos resultados aparecen precisamente en ambos libros.

Ni qué decir de la afirmación de Sanz Villanueva cuando habla de **Reivindicación** como un límite que el autor se ha impuesto y que lo imposibilita para seguir escribiendo en la misma dirección:

*Lo malo de esta gran novela de Goytisolo es que después de ella difícilmente podrá hacer nada el autor en la misma línea. Al acabar su lectura sólo queda destrucción, incluida la de la misma literatura, la del mismo lenguaje. (2)*

En otro momento señala :

*Además todos sus críticos han señalado incorrecciones en el lenguaje que persisten incluso en Señas de identidad y, lo que es más grave, una gran desproporción entre el tema y la experiencia (3)*

Quizá esto último sea aún válido para su obra anterior a *Señas*, porque el mismo Goytisolo lo ha reconocido; sin embargo, su reconsideración lo reivindica en absoluto y lo presenta como un hombre abierto a la idea de los constantes cambios, lo cual lo vuelve tolerante y su heterodoxia se entiende asimismo como un acto de comprensión de la complejidad y multiplicidad de modos de entender y de vivir el mundo.

Lo anteriormente expuesto viene a cuento , precisamente, porque calificar de posmoderna a la literatura podría propiciar resquemores por aquello de la mala fama que el término contrajo al ponerse tan de moda y ser usado con y sin idea de su significado; sin embargo, tampoco creí conveniente ni estimulante sacarle la vuelta para evitar conflictos.

Un detalle que puede salvar, creo, el planteamiento hecho es dejar muy claras algunas cuestiones referentes al fenómeno de la posmodernidad; ya que, lo queramos o no, nuestra cultura ha cambiado notablemente a partir más o menos de los años sesenta y su signo ha sido y es desde entonces la ruptura.

Esta cultura de la ruptura entendida como desencanto y rechazo de un patrimonio cultural que se viene construyendo desde el siglo XVIII con el pensamiento ilustrado es a lo que llamamos posmodernidad como contraparte crítica de la modernidad; y dentro de esta cultura posmoderna se han desarrollado las diferentes manifestaciones artísticas, entre ellas las literarias, a través de estilos que, si no son totalmente nuevos, sí responden a los nuevos condicionantes que impone este tiempo contemporáneo. Estos estilos son los que más se adecuan a la gran necesidad desmitificadora que exige el desencanto, y su lectura actual, desde luego, debe ser una lectura posmoderna.

Es posible que al autor que me ocupa no le haga gracia el calificativo de posmoderno, de hecho él llama posmodernos a aquellos que pretenden borrar sus tradiciones sobreponiendo la modernidad a ultranza como moda a sus costumbres e identidad; por otra parte, nunca hubo un rótulo aglutinador al gusto del artista. Siempre hay un modo de ser diferente y de resistirse al catálogo:

*¿ Saben nuestros posmodernos (¡Dios se apiade de ellos!) que mis contemporáneos verdaderos y los de los escritores que escapan a una uniformidad impuesta por los cánones perecederos en boga*

*son justamente estos creadores, cuyos textos, irreductibles a cualquier modelo o fórmula, se llaman Libro de buen amor, La Celestina, El Quijote y Soledades y no quienes aún siendo coetáneos nuestros, producen obra muerta y pertenecen en rigor a otro siglo?. (4)*

Es evidente que compartimos este punto de vista con el autor, pues el desarrollo de esta tesis así lo confirma; sin embargo, para fines de estudio, y sólo para ello, siempre es necesario recurrir a las ubicaciones y a la taxonomía; aunque, desde luego, nuestra idea de lo posmoderno es algo más que la actitud inconsciente de la moda perecedera, como hemos podido ver en este mismo trabajo; aún así no podemos comparar a Juan Goytisolo con Douglas Coupland, por ejemplo, autor de **Generación X** por más posmoderno que queramos verlo, ya que sus planteamientos, preocupaciones y estilo son otros.

Sin embargo, con todo y las diferencias que existen entre una novela como **Generación X** y la trilogía de Juan Goytisolo, hay un telón de fondo que es la época desde la cual se escriben estas novelas, y el sentimiento también de fondo, que se resume en una gran falta de credibilidad y desengaño sobre el discurso que pretende justificar el mundo que tenemos actualmente.

Desde esta perspectiva, pienso que el personaje creado por Juan Goytisolo, independientemente de su gran autobiografismo, es un hombre desengañado que busca una salida y la encuentra a su manera, siempre dentro de ese marco general desmitificador de época.

Pero, ¿cómo desmitifica a su manera el personaje de la trilogía?. Algunos personajes novelescos podrán desmitificar simplemente presentando el absurdo de sus vidas vividas inconscientemente, sin darse cuenta de su estatus como seres humanos, como es el caso de

**Generación X**; simplemente son así porque son producto o consecuencia de un mundo a su vez absurdo y desequilibrado.

En cambio, en la trilogía de Álvaro Mendiola hay una autocensura del narrador y de su entorno, que lo lleva a ser un desmitificador expreso que además va sofisticando sus métodos de desmitificación a medida que pasa de una novela a otra.

Particularmente no creo que Juan Goytisolo tuviera en mente todo el proyecto desde que escribió *Señas* (1966), pasando por *Reivindicación* (1970) hasta *Juan sin tierra* (1975).

Son casi diez años a través de los cuales el escritor va madurando y encontrando salidas donde se creyó que no eran posibles. No obstante sorprende el bien armado conjunto que el autor logra con cada una de estas tres novelas como si hubieran estado pensadas desde un principio.

Si bien es cierto el conflicto generador de esta trilogía es el mismo que ha preocupado a Juan Goytisolo desde el inicio de su carrera literaria como una obsesión: el extrañamiento de sí mismo y de sus orígenes como parte de una cultura cuya explicación rechaza.

Creo que en la intención desmitificadora que anima toda la trilogía está no solamente el implícito deseo del desenmascaramiento, sino además el radical impulso de la destrucción de cuanto ha configurado el discurso que legitima una visión del mundo, es decir, la destrucción del gran mito social que ha sostenido a una clase en el poder a partir de un falseamiento de la historia y una utilización interesada de la tradición y de sus discursos literarios principalmente.

Si Juan Goytisolo llega a la conclusión de que la relación que la literatura tiene con la literatura misma y demás textos que le preceden es mucho más directa y fuerte que aquella que podría tener con la realidad, según creían los novelistas decimonónicos, es fácil, partiendo de esta concepción, entender esta idea de la destrucción a través del texto de la novela.

La decisión de moverse en el nivel textual y desde ahí convocar a otros textos para asimilarlos o refutarlos nos parece así perfectamente congruente y, lo más importante, la intertextualidad no es ya un recurso utilizado en el sentido de elección libre, sino el resultado de esa concepción de la literatura hecha de textos más que de realidad.

Goytisolo hace más explícita e intensa esa relación entablando un diálogo con los textos pero, y aquí está el doblez de un juego que no es tan sencillo, en el asentimiento que hace de unos y en la demolición de otros no va tanto contra los textos en sí sino contra su lectura ideologizada; porque, finalmente, el mito que el autor desea destruir es el que sostiene a la España franquista.

A partir del proceso de destrucción del mito social de la cultura española se da en las novelas la disolución en varios niveles: disolución de la identidad del narrador a partir de la revisión de su infancia y su rechazo, disolución de la cultura española a través del ataque a los textos más importantes de la historia literaria y disolución de la obra misma que se está escribiendo en *Juan sin tierra*.

La metaficción también es un resultado inherente a este proyecto. La autorreflexividad en la narración es una forma de esa intertextualidad que configura las novelas, porque se hace crítica de la novela escribiendo una novela y poniendo ante el lector el andamiaje técnico que está utilizando el narrador para escribirla.

La metaficción y la intertextualidad le dan así un sentido muy cervantista a la trilogía, por que retoma esa concepción de la novela como un libro hecho de muchos libros que nos dio pie para emparentar la obra y su contexto con la que generó la cultura del Barroco.

Hablando ahora en términos valorativos, quisiera apuntar dos o tres cosas que vale la pena dilucidar aquí, y son las que tienen que ver con la relación del autor con su obra y el tipo de experiencia lectora que logró seducirme, sin que esto signifique que las acciones y decisiones en sí del narrador personaje de la trilogía constituyan un ejemplo a seguir.

En todo caso deberían ser leídas como la simbolización en la ficción de un posible resultado del sometimiento de la mente del individuo a una serie de estímulos y peripecias comunes de nuestro tiempo (la esquizofrenia) y el aprovechamiento de esta posibilidad que ofrece verosimilitud a la narración, para hacer el cuestionamiento y la propuesta deseados.

En cuanto a la relación de la trilogía con Juan Goytisolo, efectivamente no es posible ignorar el marcado autobiografismo que nutre a las tres novelas. En *Señas* está contada prácticamente toda la historia del narrador, y en las otras dos novelas se retoman una y otra vez los episodios de esa historia narrada, que tiene mucho en común con la del autor.

Sin embargo, como en toda creación artística, late al lado de la imaginación el ingenio y la técnica literaria, el componente vivencial envuelto en una ficcionalización de esas vivencias que convierten en otro distinto del autor al personaje que las encarna.

Goytisolo crea su personaje a partir de lo que conoce de sí mismo y del otro, y lleva la configuración de Álvaro Mendiola hasta extremos insospechados de desequilibrio mental, producido por los conflictos que le atormentan y por su adicción a la droga, que son los dos elementos que le permiten presentar una distorsión de la realidad vista por el narrador. Es a partir

de esta condición del personaje, que cada vez se torna más aguda, como los márgenes de verosimilitud permiten a la imaginación y a la técnica literaria urdir las acciones más terribles y censurables que, no obstante, sirven al autor para enderezar su crítica y su cuestionamiento real.

Desde luego no estoy de acuerdo en asumir como aceptable la glorificación de la traición como medio de liberación; sin embargo asisto al desarrollo apasionado de esta propuesta fronteriza entre la razón y la irracionalidad y no puedo menos que atenderla y sentir cierta fascinación por ver de modo indirecto, como Perseo a Medusa, la consumación de un acto imposible, a menos que se plasme en la página.

Esta posibilidad, sólo dada en el texto, es sumamente atrayente, sobre todo si está tan llena de truculencias, resonancias y reflejos de distintos tipos de discursos.

En este punto cabe la comparación del desequilibrio de Álvaro con la locura de Alonso Quijano. Sólo bajo una condición de desequilibrio mental (originado además por la excesiva lectura de novelas de caballería, pero sobre todo por el tipo de lectura que realizó el personaje), Cervantes pudo imaginar en don Quijote toda la cantidad de aventuras extravagantes, algunas más disparatadas que otras, que finalmente sirvieron al autor para conducir a través de ellas sus cuestionamientos totalmente serios sobre el arte y sobre los problemas humanos de su tiempo.

Eso que seduce en **Don Quijote** y que no significa estar de acuerdo con todas las acciones disparatadas del personaje, es un poco lo que puede seducir en la trilogía, porque detrás de las terribles intenciones que proyecta en su mente el narrador: destrucción, ensañamiento, degradación de su propio origen, de su identidad y de su entorno sociohistórico y cultural;

encontramos una serie de planteamientos coherentes sobre el deber ser del arte y de la novela en particular y sobre los problemas de esta sociedad contemporánea.

Por último quiero decir que quedan demasiados cabos sueltos por ahí, y que sería necesario, para alguien que como yo ve todavía un largo camino por conocer, invertir mucho más tiempo en la reflexión detenida de algunos de los fenómenos que quedan en este trabajo sólo apuntados para un futuro estudio y desarrollo. Me entusiasma la posibilidad, por ejemplo, de emprender una investigación para profundizar un poco más en torno a la cultura del barroco, Cervantes y su relación con la obra de Juan Goytisolo, ya que en el trayecto que significó este proyecto fueron quedando muchas ideas contenidas en la trilogía que resuman cervantismo y sería interesante poner en evidencia el diálogo que seguramente existe entre ambos textos y la condición del dialogismo como principio de toda subversión y de toda productividad impugnatoria.

#### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Buckley, Ramón. Problemas formales de la novela española contemporánea, pag. 214.
- (2) Sanz Villanueva, Santos. Tendencias de la novela española actual, pag. 167
- (3) Op. Cit. pag. 161.
- (4) Goytisolo, Juan. El bosque de las letras, pag. 249.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Goytisolo, Juan. Juegos de manos, Barcelona, Destino. 1987, (Destino libro, 39).
- Duelo en el paraíso, Barcelona, Orbis, 1982.
- El circo, Barcelona, Destino, 1982, (Destino libro 172).
- La resaca, México, Joaquín Mortiz, 1977, (Biblioteca Paralela)
- Campos de Nijar, Barcelona, Seix barral, 1975.
- La isla, México, Joaquín Mortiz, 1969 (Serie del volador).
- Fin de fiesta. Tentativas de interpretación de una historia amorosa, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- La chanca, Barcelona, Seix Barral, 1981
- Pueblo en marcha, Montevideo, Libros de la Pupila, 1969.
- Señas de identidad, Madrid, Mondadori. 1991.
- Señas de identidad, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- El furgón de cola. Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Reivindicación del conde don Julián. Madrid, Cátedra, 1995. (Letras hispánicas 220).
- Obra inglesa de Blanco White, 3ra. ed., Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Juan sin tierra, Barcelona, Mondadori, 1994.
- Disidencias, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Makbara, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- Paisajes después de la batalla, Barcelona-México, Montesinos, Ronda de San Pedro, 1982.

- Las virtudes del pájaro solitario, Madrid, Alfaguara, 1994. (Alfaguara-bolsillo).
- La saga de los Marx, Barcelona, Mondadori, 1994.
- Coto vedado, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- El bosque de las letras, México, Alfaguara, 1995.
- Cuaderno de Sarajevo (Anotaciones de un viaje a la barbarie), México, Aguilar, 1994, (Nuevo siglo).
- El sitio de los sitios, México, Alfaguara, 1995.
- Crónicas sarracinas, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982.

#### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

##### ESTUDIOS SOBRE GOYTISOLO

- Gould Levine, Linda. Juan Goytisolo: La destrucción creadora, México, Joaquín Mortiz Ruiz
- Juan sin tierra, Compilación, Madrid, Fundamentos, 1977.
- Lagos, Manuel. (Editor). Juan Goytisolo, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, I C I, 1991.
- Ríos, Julián. (Editor). Juan Goytisolo, Madrid, Fundamentos, 1975.
- Sanz, Santos. Lectura de Juan Goytisolo, Barcelona, Ambito literario, 1977.

## ESTUDIOS DE NOVELÍSTICA ESPAÑOLA

- Amorós, Andrés. Introducción a la novela contemporánea, México, Rei, 1993
- Baquero Goyanes, Mariano. Proceso de la novela actual, Madrid, Rialp, 1963
- Basanta, Angel. (Editor) 40 años de novela española, Madrid, Cincel, 1979, 2 vol
- Blanco Aguinaga, Carlos. et. al. Historia social de la literatura española (en lengua castellana)  
tomos II y III, Madrid, Castalia, 1978.
- Buckley, Ramón. Problemas formales de en la novela española contemporánea, Barcelona,  
Península, 1973, (Ediciones de bolsillo 302).
- Del Río, Angel. historia de la literatura española: Desde 1700 hasta nuestros días, Barcelona, B.  
1988.
- Dolgin, Stacey L. La novela desmitificadora española (1961-1982), Barcelona, Anthropos,  
1991, (Ambitos literarios, 38).
- Domingo, José. La novela española del siglo XX: tomo 2, de la posguerra a nuestros días,  
Barcelona, Labor, 1973, (Labor, 149).
- Fuentes, Carlos. Geografía de la novela, México, Fondo de Cultura Económica, 1993
- Cervantes o la crítica de la lectura, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- Gil Casado, Pablo. La novela social española (1942-1968), Barcelona, Seix Barral, 1968,  
(Biblioteca breve de bolsillo).
- Litvak, Lily. Transformación industrial y literatura en España, Madrid, Taurus, 1980.
- Mainer, José Carlos. De postguerra (1955-1990), Barcelona, Crítica, Grupo Grijalbo-Mondadori,  
1994.

Menéndez Pidal, Ramón. Los españoles en la literatura, Madrid, Espasa Calpe, 1971, (Austral 1271)

Menéndez Pidal, Ramón. Los españoles en la historia, Madrid, Espasa Calpe 1970.

Nora, Eugenio G. La novela española contemporánea (1898-1967), Madrid, Gredos, 1982, 3vols. (B.R.H. Est. y ensayos 41).

Rico, Francisco. (Coord.) Historia y crítica de la literatura española, tomo 8. Época contemporánea (1939-1980), Barcelona, Critica, 1981.

Roberts, Gemma. Temas existenciales en la novela española de postguerra, Madrid, Gredos, 1978, (B.R. H. Est. y ensayos 182).

Sanz Villanueva, Santos. Tendencias de la novela española actual, Madrid, Edicusa 1972.

#### NOVELAS ESPAÑOLAS CITADAS

Cela, Camilo José. La familia de Pascual Duarte, México, 1995, Destino, (Destinolibro, 4)

Cervantes Saavedra, Miguel. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, México, Porrúa 1982, (Sepan cuantos, 100)

Coupland, Douglas. Generación X, Barcelona, Ediciones B, 1993.

Laforet, Carmen. Nada, Barcelona, Destino 1996, (Destinolibro, 57).

Santos, Luis Martín. Tiempo de silencio, Barcelona, Seix Barral, 1985. (Bibl. Breve)

Unamuno, Miguel de. Niebla, México, Rei, 1996 (Letras hispánicas No. 154)

Valle Inclán, Ramón. Tirano Banderas, México, Espasa Calpe, 1993 (Austral 105)

.....Sonata de primavera Sonata de estío, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (Austral, 37).

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Berman, Marshal. Todo lo sólido se desvanece en el aire, México, Siglo XXI, 1994.
- Calinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad, Madrid, Tecnos, 1991.
- Calvino, Ítalo. Seis propuestas para el próximo milenio, Madrid, Ediciones Ciruela 1989.
- Castellet, J. M. Literatura, Ideología y política, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Castro Américo. La realidad histórica de España, México, Porrúa, 1987, (Sepan cuantos 372).
- Dallenbach, Lucien. El relato especular, Madrid, Visor, 1991, (Literatura y debate crítico 8).
- Eco, Humberto. De los espejos y otros ensayos, Barcelona, Lumen, 1988, (Palabra en el tiempo 173).
- Lector in fábula, Barcelona, Lumen 1990, (Palabra en el tiempo, 142)
- Apocalípticos e integrados, México, Tusquets Editores, 1995.
- Kason, Nancy. Borges y la posmodernidad. Un juego con espejos desplazantes, México, UNAM, 1994 (El ensayo iberoamericano, 3)
- Kristeva, Julia. Semiótica I y II, Madrid, Fundamentos, 1978.
- El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1974.
- La revolución en la lingüística.
- Kundera, Milán. El arte de la novela, México, Vuelta, 1986.
- Lipovetski, Gilles. La era del vacío. ensayos sobre el individualismo contemporáneo, Barcelona Anagrama, 1993.
- Lyotard, Jean Francois. La condición posmoderna, México, Rei, 1993.
- La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa, 1994

- Maravall, José Antonio. La cultura del barroco, Barcelona, Ariel 1990.
- Menéndez Pidal, Ramón. Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo, el último rey godo, Madrid, Espasa Calpe, 1942, tomo I ( Clásicos castellanos, 3).
- Flor nueva de romances viejos. México, Espasa Calpe, 1983, (Austral 100).
- .....Los españoles en la historia. México, Espasa Calpe (Austral)
- Pagnini, Marcelo. Estructura literaria y método crítico, Madrid, Cátedra, 1975.
- Picó, Josep. (Compilador) Modernidad y posmodernidad, Madrid, Alianza, 1992.
- Rall, Dietrich (compilador) En busca del texto (teoría de la recepción literaria), México, UNAM, 1987.
- Ricoeur, Paul. Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido, México, Siglo XXI, 1995.
- Tiempo y narración (3 tomos), México, Siglo XXI, 1995.
- Rodríguez Magda, Rosa María. La sonrisa de Saturno. hacia una teoría transmoderna, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Serrano Poncela, S. El pensamiento de Unamuno, México, Fondo de Cultura Económica 1953.
- Sontag, Susan. Contra la interpretación, Barcelona, Alfaguara 1986.
- Stoddard, Philip H. et. al. Cambio y tradición en el mundo musulmán, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, (Col. Popular 300).
- Subirats, Eduardo. La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos, Barcelona, Anthropos, 1986.

Waugh, Patricia . Metafiction: the theory and practice of self conscious fiction, London and New York, Rout Ledge, 1988.

#### HEMEROGRAFÍA

Bieder, Maryellen. "De Señas de identidad a Makbara, Estrategia narrativa en las novelas de Juan Goytisolo". Revista Iberoamericana nos. 116 y 117 (jul. Dic. 1981), vol. XLVII, pags. 89 - 96.

Carenas, Francisco. "La razón de ser del último lenguaje de Juan Goytisolo", Cuadernos Americanos No. CXCII (ene. Feb. 1974) pags. 116 - 123.

Delgado Ruiz, Hipólito. "En torno a una polémica: Américo castro y Sánchez Albornoz", Papeles de son Armadans No. CCXXIII, oct. 1974, tomo LXXV, pags. 9 - 39.

Durán, Manuel. "El lenguaje de Juan Goytisolo". Cuadernos Americanos No. CLXXIII (nov. Dic. 1970) pags. 177 - 179.

Gold Levine, Linda. "Don Julián: una galería de espejos literarios". Cuadernos Americanos No. 3 (may. Jun. 1973) vol. CLXXXVIII.

Gould Levine, Linda. "Makbara: Entre la espada y la pared - ¿Política marxista o política sexual?", Revista Iberoamericana, Nos. 116 y 117, (jul. Dic. 1981), vol. XLVII, pags. 97 - 106.

Goytisolo, Juan. "Novela, crítica y creación", Revista Iberoamericana Nos. 116 y 117 (jul. Dic. 1981) vol XLVII, pags. 23 - 31.

Goytisolo, Juan. "Cernuda y blanco White escogieron vivir y morir lejos de su país y fueron sus críticos más implacables", Suplemento de "Siempre" No. 521, febrero 2 de 1972..

Sobejano, Gonzalo. "Valores figurativos y compositivos de la soledad en la novela de Juan Goytisolo", Revista Iberoamericana Nos. 116 y 117 (jul. Dic. 1981), vol XLVII, pags. 81 - 88.

Valente, José Angel. "Literatura e ideología (Un ejemplo de Bertolt Bretch)", Revista de Occidente No. 70, enero de 1969.