

# Juan Goytisolo y la destrucción de la España sagrada

Por Juan Carlos Curutchet

Un tópico cuya difusión y longevidad son igualmente responsables de la universal aceptación de que aún hoy goza entre los españoles, y de la magnitud de los estragos por él causados a la moderna cultura española, es el tópico de las "dos Españas": la España de la Inquisición, por un lado, y por otro la España progresiva, la de la tradición erasmista y el despotismo ilustrado, a uno de cuyos transitorios eclipses asistiríamos tras la derrota del sector republicano al final de la guerra civil. Como casi todos los tópicos, también éste participa, en no escasa medida, de la verdad histórica. Pero no es toda la verdad. Extensamente debatido tanto en España como en el extranjero, y con particular intensidad en el curso de estas últimas décadas, todos los intelectuales españoles de importancia han tomado partido frente a él, normalmente adscribiéndose a alguna de las dos Españas en pugna. El tópico contiene, sin embargo, y como ya se ha señalado, sólo parte de la verdad. Un escritor español de la generación del medio siglo, el novelista Juan Goytisolo, ha replanteado recientemente en un polémico libro de ensayos<sup>1</sup> este apasionante problema. Su última novela, *Señas de identidad*, se orienta igualmente hacia un replanteamiento de los supuestos éticos y estéticos que respaldan la actividad creadora del actual intelectual español. Tanto en uno como en otro libro la destrucción de la España Sagrada se erige en objetivo. Pero, y el lector debe necesariamente plantearse el interrogante, ¿cuál es la originalidad de esta revisión y cuál el margen posible de realización estética de sus designios? Inscrita en el contexto de la moderna narrativa española, su actitud cobra una intensa significación. El análisis y valoración de esa actitud, realizado en relación a su última novela, es el objeto de estas notas.

Como es de todos sabido, la moderna geografía ha sido definida como la ciencia de los paisajes. El paisaje geográfico en sí es esencialmente concreto; es accesible a los sentidos (o a las prolongaciones técnicas de los sentidos), es tridimensional y consta básicamente de dos elementos: el natural y el humano. Ambos aspectos aparecen vinculados entre sí en las distintas regiones habitadas del planeta, en lo que el geógrafo alemán Ratzel llamó hace ya varias décadas *ecúmene*, entendiéndolo por ésta el "área habitada, trabajada y transitada por el hombre". Allí donde las sociedades humanas han convertido el paisaje natural en su morada, la formación primitiva ha

cambiado e incluso a veces desaparecido por obra de la actividad adaptadora y transformadora de la cultura. El paisaje natural, en consecuencia, es extensión, se desenvuelve en el espacio; el paisaje cultural, por el contrario, es actividad, se desarrolla en el tiempo. Es básicamente, la *objetivación material de las tentativas del hombre por construirse una tierra a su medida*. Curiosamente, los escritores españoles (y no sólo ellos; también los historiadores, etc.) en no pocas oportunidades han intentado hacer del paisaje de Castilla (tal es el caso de Unamuno y Azorín) un paisaje natural; han creído descubrir en él ciertas esencias, ciertas cualidades de eternidad y misterio, que detendrían el proceso histórico a la altura de un determinado estadio de su desarrollo.

El origen de esta tergiversación parecería remontarse a la época ya lejana de la guerra de la Reconquista. Mientras en otros países europeos (Francia, Inglaterra) la empresa de la unidad nacional se definió como una tentativa de superar el pasado mediante una resolución positiva de conflictos interiores (lengua, religión, etc.), en España la tradición castellana se rescató en bloque como factor de unidad y cohesión frente al elemento de disgregación de lo "español" que suponía la dominación musulmana. La consolidación del mito proveyó a Castilla la fuerza necesaria para vencer. Paradójicamente, al derrotar a los moros, Castilla derrotó simultáneamente a las regiones de la periferia, las anuló en su particularismo. Antonio Gramsci ha observado cómo cuando no se tiene la iniciativa de la lucha, y ésta acaba por identificarse con una serie de derrotas, el determinismo mecánico se convierte en una fuerza formidable de resistencia moral, de cohesión, de perseverancia paciente y obstinada. Pero lo que como formulación ingenua de la masa reviste, en un determinado momento histórico, un signo positivo, adoptado como actitud reflexiva y coherente entre los sectores intelectuales, se convierte en factor negativo de pasividad y autosuficiencia.

Con el triunfo sobre el Islam, Castilla promovió una absolutización de sus valores, y sus supuestas "esencias" cobraron un carácter de emblemática representación de lo español. El mito de Castilla se impuso monóticamente por sobre los particularismos históricos, sociales y regionales. Sometida a él, España se lanzó a dos descabelladas aventuras: la Contrarreforma y la conquista de América. El mito de la eternidad de Castilla y la

concepción mesiánica que ésta se forjó de sí misma prefiguran el desarrollo de toda la historia posterior. Sustraído a la dinámica histórica, el mito cristalizó en el tiempo. Convertida la Historia en una vulgar metafísica y la realidad española en entelequia, de allí a considerar el concepto de Progreso como antagónico de las esencias españolas no había más que un paso. Y ese paso se dio. Una obra de jerarquía universal, el *Quijote*, así lo atestigua: es el lúcido diagnóstico de lo que ya Cervantes, en su tiempo, vería como el fracaso histórico español. En este punto preciso cabe situar el principio de esa prolongada disociación entre la España oficial y sus más lúcidos intelectuales y creadores, situación que, sin modificaciones de relieve, ha perdurado prácticamente hasta hoy.

Esta actitud de oposición del intelectual español ha sufrido sin embargo curiosas metamorfosis. Los liberales ilustrados del siglo XVIII no consiguieron liberarse del engaño. Para ellos la oposición entre España y Progreso no había perdido validez. La *leyenda negra* constituyó simplemente la reversión del mito, no su efectiva superación. Tal era la fuerza de éste, que para no pocos de ellos la negación del mito equivalió a la negación de España en bloque. Y esto fue así porque su reacción se dio a partir de la aceptación de la realidad del mito, básicamente, creyeron en su verdad. Naturalmente, la opción que se plantearon era falsa, y en el fondo no sirvió más que para revelar la persistencia de su adhesión a un tipo de dualismo maniqueo. Para ellos España estaba maldita; lo español no servía; ser español era una condena. La *leyenda negra* se convertía así en verdugo de sus propios forjadores; no era sino la otra cara del mito de la España Eterna y, en última instancia, una mitificación tan perniciosa como aquélla. Sustraído al tiempo, el dilema español se había especializado. El Mal estaba fuera y el Bien dentro, o exactamente a la inversa. Pocos fueron quienes se plantearon el problema históricamente, vale decir, el de España como sociedad susceptible de transformaciones nacionales. Esta mecánica de oposiciones, esta falsa dialéctica del "claroscuro", el tópico de las dos Españas, etc. no apuntaba, pues, al corazón del problema. Rondaba los efectos, pero no remitía a las causas.

Hubo no obstante un momento en que España no pudo continuar ignorando la contradicción entre lo que ella históricamente era y la imagen ideal que se había forjado de sí misma. Esta contradicción comenzó a manifestarse en algunos de sus niveles. Una tradición clandestina (la de la picaresca) le daría dignidad literaria. No es casual que durante mucho tiempo la picaresca fuera relegada por otras realizaciones más "integralmente" españolas, tales como la dramaturgia de Calderón; vale decir, por toda aquella tendencia de legitimación de conceptos tan esencialmente reaccionarios como los de la "honra" y el "honor". Curiosamente, aun la picaresca, en la cual resulta po-

<sup>1</sup> *El furgón de cola*.

sible fijar el punto de partida de otra opción más real que la planteada por los liberales ilustrados, posee en ocasiones un cariz inequívocamente reaccionario. De la vida miserable de su tiempo, Mateo Alemán no inferirá la necesidad de su reforma, sino que extraerá una serie de enseñanzas que tiendan al fortalecimiento del tradicional estoicismo español. España, como Cristo, devendrá a sus ojos el símbolo de una pobreza y un sufrimiento redentores. Mateo Alemán realiza una obra estéticamente revolucionaria; aun así, el valor absoluto continúa siendo, a sus ojos, el de la resignación. Esta dualidad no es ajena a la obra de muchos intelectuales posteriores. Tradicionalmente el intelectual español se ha complacido en la recreación de esta imagen.

Un buen ejemplo de esta actitud contradictoria se encontrará en la vida y la obra de Unamuno. Éste intuyó, por una parte, la necesidad de echar cuatro vueltas de llave al sepulcro del Quijote o el Cid; por otra, negó una posible "europeización" de España y propuso en cambio la "españolización" de Europa. Esta contradicción refleja todo el dilema de su generación. Unamuno acudió al paisaje de Castilla buscando algo que, naturalmente, no existía. Pero en Antonio Machado y, sobre todo, en Valle Inclán, esto no fue así. El paisaje se convirtió para ellos en medio de acceso a una comprensión histórica de la realidad española. Ambos acometieron la tarea de despojarlo de una supuesta trascendencia metafísica para dotarlo de una significación humana. El símbolo de la Castilla de Azorín era todavía el melancólico caballero de la mano al pecho; el de Machado, por el contrario, sería una muchedumbre de gentes miserables luchando por sobrevivir en una sociedad petrificada. La contradicción es obvia: unos hicieron de Castilla un paisaje natural; otros vieron en ella un paisaje cultural.

Resulta doblemente significativo, por lo mismo, que aun hoy sea posible encontrar intelectuales de la izquierda obstinados en exhumar un Unamuno supuestamente socialista; incapaces de comprender cómo Unamuno no fue, a lo más, otra cosa que una víctima pasiva del gran dilema histórico español. Su retórica del gesto revela, sin duda, un sentimiento de insatisfacción creciente, pero no debe olvidarse un hecho que prueba hasta qué punto Unamuno pertenecía aún al pasado: para él, ese inconformismo era una modalidad ibérica, una de las esencias del estilo de vida español. Unamuno no creía en lo histórico; eso era el mundo de las apariencias. Toda su obra revela la obsesión por dar con las claves ocultas de una cierta españolidad esencial. Tal vez sólo Valle Inclán (e incidentalmente Machado y Baroja) intuyó la ineficacia radical de unos valores, una cultura, un lenguaje y unos esquemas de pensamiento cristalizados en el tiempo. Una invención genial, el *esperpento*, sería el instrumento adecuado que le permitiría arremeter contra el mito de la España Eterna. Al condenar las pala-

bras sagradas, negaría simultáneamente todos los valores que en ellas se apoyaban, pulverizaría el mito mediante su reducción a la caricatura y el absurdo. Al inaugurar la posibilidad de una apertura, Valle está legitimando el carácter de su opción. Ésta es la tercera España, la España históricamente posible, sustraída al dualismo del mito de la España Eterna y su reversión en el mito de la *leyenda negra*; ésta es la España de Clarín y de Cervantes, de Larra y de Quevedo. Valle es con seguridad el narrador más radicalmente moderno de la literatura española de este siglo.

Hay empero una circunstancia, de signo histórico, que hace que el "compromiso" o la experiencia de Valle Inclán hayan inevitablemente perdido si no toda, al menos una parte sustancial de su vigencia como paradigmas de la estética narrativa. Esta circunstancia podría ser básicamente definida como una descomposición de ópticas, provocada, en un sentido general, por la irrupción de una nueva realidad, la de la urbe industrial con todas sus implicaciones conexas. Baroja respondía, en este sentido (se lo verá con claridad más adelante) a unos esquemas todavía decimonónicos. Sólo Cela en algún momento —*La colmena*— investigó el problema de la ciudad con instrumental relativamente adecuado, pero sus incuestionables aciertos concluyen siempre por desdibujarse en el callejón sin salida de una básica incompreensión de las nuevas realidades. Esta descomposición de las ópticas narrativas tradicionales refleja causas no difíciles de comprender.

Hoy, desplazada ya la novela de lo que tradicionalmente constituyó su campo de operaciones por el fabuloso desarrollo de las modernas técnicas de información, sus supuestos se han transformado. La prensa oral y escrita y el cine (más recientemente la televisión), han ido restringiendo cada vez más el campo de sus posibilidades. La novela no puede, sin embargo, convertirse, por ello, en un entretenimiento; tampoco en un mero vehículo informativo y menos aún en un juego solitario. Hay una posibilidad que el cine no podrá nunca arrebatarle. Evidentemente la novela no puede soñar con llegar a superar las descripciones que de la realidad o la conducta humana realiza una cámara cinematográfica. Pero hay algo a que el cine no puede aspirar: el esclarecimiento de las concretas motivaciones de esa conducta, o dicho en otras palabras, la descripción de los procesos de la conciencia. Que es lo que hizo Joyce. Que es lo que hicieron Faulkner, Lawrence, y muchos otros. Que es lo que modernamente han intentado hacer en España escritores como Luis Martín Santos y más recientemente Juan Goytisolo.

Ya en *La imaginación liberal*, hablando a propósito de la crisis de la novela, Lionel Trilling se preguntaba (y su respuesta era afirmativa) si ésta no habría ingresado a un estadio de su evolución en el cual la intensidad de las preguntas comenzaba a superar su capacidad de su-

ministrar respuestas. A una contradicción de este tipo puede vincularse en un sentido general el carácter experimental de la aventura joyceana. En el quinto capítulo del *Finnegans Wake*, Joyce intenta describir una misteriosa carta hallada en un estercolero. Curiosamente la carta se identifica con la propia obra, y su complejidad e ininteligibilidad con las del cosmos que la obra intenta reflejar *sub specie linguae*. Describir esa carta, definirla, significa definir la naturaleza misma del cosmos. La definición ocupa páginas y más páginas, y en ella, a la ambigüedad esencial de la propia carta, se agregará la ambigüedad de una organización sintáctica no unívoca. Esta ambigüedad extremada, esta caótica *summa* de direcciones no orientadas (a lo más sugeridas) no determina, naturalmente, su valor estético, porque se trata de un *proyecto* comunicativo y explorativo que debe integrarse en una formación estética organizada para conquistar validez y eficacia.

Luis Martín Santos ha sido incuestionablemente el primer narrador peninsular que acometió racionalmente la empresa de resolver este conflicto propugnando, a la vez, como instrumento de realización de su experiencia narrativa, una alianza integral de la imaginación con la razón. Las motivaciones de esta nueva actitud, sin embargo, son infinitamente más complejas. Sobre ello se volverá más adelante. Hay empero otro hecho significativo. Luis Martín Santos no estuvo solo en su empresa: lo respaldaba un imperativo de signo histórico, y, como ya se ha señalado, el sentido, la inmensa significación de su novela, provino del hecho de que ella por sí constituyera una afortunada respuesta a las exigencias de esa nueva realidad.

Mientras la familia continúa siendo la célula básica del organismo social, no se advierte la represión provocada por los paradigmas del orden social —lo que un psicoanalista llamaría el *superyó*—, porque hay una natural predisposición por parte del individuo a identificarse con esos mismos paradigmas de comportamiento colectivo. Mientras la vigencia de éstos se conserva, el individuo —el escritor— conserva nociones claras acerca de la naturaleza humana, del bien y del mal, etc. Baroja y Cela descubren y retratan las nuevas costumbres y los nuevos tipos humanos, pero desde la perspectiva de la sociedad tradicional anterior. Sus concepciones no han entrado en colisión todavía con las nuevas exigencias planteadas por la incipiente sociedad industrial. En consecuencia es normal que ambos no adviertan la insuficiencia de los nódulos expresivos tradicionales para expresar este nuevo tipo de relaciones, esta nueva realidad en su conjunto.

Los lectores de Stendhal recordarán cómo el héroe de *La Chartreuse de Parme* atraviesa por el escenario de Waterloo en medio del fragor de la batalla sin percatarse para nada de la existencia de la misma, sumido en un absorbente soliloquio que provoca su indiferencia por

# EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS / UNAM

## APOLOGÉTICA HISTORIA SUMARIA

por Fray Bartolomé de Las Casas

Edic. preparada por Edmundo O'Gorman

(Serie de Historiadores y Cronistas de Indias), 1967. Tomos I y II, 723 y 779 págs., \$ 300.00, 2 tomos.

A diferencia de la *Historia de las Indias*, obra eminentemente polémica, es una rigurosa exposición de verdades sobre la realidad del mundo indígena, con un propósito definido: mostrar no sólo la manifiesta racionalidad de los indios, sino su plenitud de entendimiento y facultades.

La presente edición es conmemorativa del IV centenario de la muerte de Fray Bartolomé de Las Casas, y una ingente contribución cultural y editorial que la UNAM se complace en poner a la disposición del público lector.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS / UNAM

## PRESENCIAS DE DON QUIJOTE EN LAS ARTES DE MÉXICO

por José Rojas Garcidueñas

198, 183 págs., \$ 75.00.

El personaje más universal de las letras españolas, ha inspirado obras diversas y se ha manifestado en distintas ramas de las bellas artes. Eso ha ocurrido, en variables proporciones, casi en todas partes y desde hace más de tres siglos. Tales manifestaciones o expresiones han sido estudiadas en algunos países, pero no lo habían sido respecto al nuestro, por lo cual, el presente trabajo acomete —y lleva a su plenitud— esta tarea, la de registrar, por primera vez, las apariciones del ingenioso hidalgo manchego en las artes plásticas y escénicas mexicanas.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS / UNAM

## ESTUDIOS SOBRE LAS INSTITUCIONES MEDIEVALES ESPAÑOLAS

por Claudio Sánchez Albornoz

1965, 830 págs., \$ 130.00

Una obra que ha tenido el doble propósito de contribuir al estudio de la historia institucional española y de señalar en ella importantes raíces de la realidad socio-económica de los pueblos hispanoamericanos.

De venta en las mejores librerías

Pedidos a:

DEPARTAMENTO DE DISTRIBUCIÓN DE LIBROS

UNIVERSITARIOS

Ciudad Universitaria, México 20, D. F. / Tel. 48-96-67

cuanto ocurre alrededor. La explicación de este significativo fenómeno se encontrará, poco más tarde, en los manuscritos de 1848 del joven Marx, donde éste plantea la oposición entre la actividad "consciente y libre", en la que cree encontrar el carácter específico del hombre, y el trabajo "alienado", que hace que la vida aparezca sólo como un "medio de vida". Por otra parte, la uniformidad de las experiencias individuales en la sociedad tradicional hacía que el hombre, al no entrar en conflicto con su medio, poseyera un mayor grado de solidez en su conciencia y, por consiguiente, una mayor facilidad para percibir los problemas de la sociedad en su conjunto. En el hombre actual, por el contrario, la transformación de su actividad vital en mercancía y la asimilación de tantas experiencias siempre diversas y a menudo contrapuestas, hace que éste se vuelque obsesivamente sobre su propia conciencia en procura de restablecer un ordenamiento para este universo interior disgregado. En el hombre anterior no existía —o existía apenas— conflicto entre el hombre mismo y su experiencia de la sociedad. En el hombre moderno, por el contrario, se ha instaurado entre ambos un abismo infranqueable, o al menos difícil de superar. En consecuencia, si al novelista del diecinueve —a un Balzac, un Dickens o un Galdós— era posible describir la naturaleza humana ateniéndose a los datos de la realidad exterior, el novelista de hoy tropieza con la imposibilidad de describir esos laberintos psicológicos del hombre actual mediante aquellos anticuados procedimientos literarios. Un personaje de Galdós o de Balzac podía todavía reordenar el mundo a partir de su conciencia de la realidad. El héroe ya citado de Stendhal, en cambio, premonitoriamente ha tomado conciencia del subconsciente, y esta realidad interior se le impone a su anterior conciencia de la realidad exterior. Con Stendhal aparece —seguramente por primera vez— la evidencia de estos modernos yoes en erupción, de estos complejos mundos interiores cada vez más laberínticos y abigarrados, y la conciencia de la insuficiencia de las técnicas tradicionales para expresar esta nueva realidad.

Es en este punto preciso donde corresponde insertar la experiencia de *Señas de identidad*. El título, ya de por sí, es un hallazgo. Toda la obra constituye la busca de una posibilidad de identificar una serie de nuevas realidades sucintamente expuestas en el esquemático análisis anterior. Toda la novela es, pues, un ataque frontal contra los tópicos impuestos por la novela de su generación. Pero es también un ataque a tópicos que ya tienen que ver con la España histórica, y no sólo con un aspecto mediatizado de ella. Ahora bien: si en toda obra de arte es posible descubrir lo que Henry James llamaba "the figure in the carpet" ("el dibujo en el tapiz"), vale decir, la abundancia de la materia histórica modelada por la trama de la intención artística, preciso es reconocer que pocas novelas de la

postguerra descubren un entramado tan abigarrado y complejo como esta última novela de Goytisolo. La razón es obvia. *Señas de identidad* marca un punto de ruptura en la obra de su autor. Si el Goytisolo anterior se proponía como designio la redacción de un testimonio, el Goytisolo de ahora reniega de esa misma posibilidad. Esta novela marca la necesaria transición. *Señas de identidad* es la historia de un creador que se representa la moralidad como un triste deber, y que en todo momento subraya el sufrimiento y el dolor implicados por la vida moral. Indirectamente esa actitud formula una crítica de la imaginación; pero la función de ésta consiste precisamente en otorgar al individuo conciencia de sus límites, y hacerle revivir la experiencia de la sociedad como una gran prisión. Al postular la plenitud de la vida como forma integral de la realización moral, de hecho la imaginación está realizando la crítica de un modo rutinario de inserción en el orden de la cultura, está creando un motivo permanente de insatisfacción. La exaltación creadora del yo rompe la prisión de la cultura, aunque no baste para romper la prisión de la sociedad. Para liberarse definitivamente de sus tempranas obsesiones, el autor necesita consagrar al protagonista a la tarea de redacción de un minucioso testimonio del cual incluso él mismo desconfía, y que está además constante y corrosivamente impugnado desde una imprecatoria segunda persona que, al cabo, concluirá por identificarse con una suerte de difusa mala conciencia del propio protagonista.

En *Señas de identidad* el protagonista —Álvaro— reconoce (como ya el propio Goytisolo lo había reconocido anteriormente en sus ensayos) que, pese a todas las agoreras profecías del exilio, España se ha transformado. El novelista —como el personaje— admite pues la realidad del cambio, pero señala a la vez las causas fortuitas del mismo (turismo, emigración, etc.), y no puede menos que subrayar esta “paradoja extrema de una tierra singularmente fértil en burlas sangrientas y feroces contrastes”: el cambio se ha producido, pese a la voluntad de sus gobernantes, “bajo un sistema primitiva y originariamente creado para impedirlo”. Miles de falangistas cayeron en el 36 luchando por la preservación de una sociedad a la cual el gobierno del Caudillo no vacilaría en traicionar años después. Pero todo esto es simple anécdota y en sí mismo irrelevante: la industrialización de las sociedades europeas de la periferia es un hecho irreversible y la aceptación colectiva de los valores crematísticos también. Otros dos aspectos del problema ofrecen un interés mayor: 1) al producirse el despegue económico bajo un régimen que encarna la negación de las libertades, se corre el riesgo de disociar (e incluso de contraponer) definitivamente en la conciencia popular las nociones de progreso social y libertad política; y 2) al originarse este despegue en factores ajenos a la dinámica interna de desarrollo de la economía española, su incidencia no es

la misma en todos los sectores. Así se agudiza el problema de los desniveles regionales e incluso en muchos lugares se superpone lo nuevo a lo arcaico indiscriminadamente, contribuyendo al trastorno general de unos valores petrificados y anacrónicos, con la adopción de otros nuevos antes de que se hayan creado en la sociedad, en la mayoría de los casos, las condiciones mínimas que permitan hablar de un verdadero cambio de estructuras. Como consecuencia de este hecho sorprendente, España comienza a despojarse de lo que tradicionalmente se tuvo por su “carácter nacional”, esa esencia “a prueba de milenios” satirizada por Américo Castro, cuando aún no se ha conformado uno nuevo.

El pueblo, pues, ha perdido su carácter secular cuando aún no ha surgido otro; lo típico se desvanece por la superposición arbitraria de lo viejo y lo nuevo; y el intelectual practica una modalidad arcaica de compromiso cuando ha desaparecido toda justificación del mismo. La tarea del testimonio ya no es suficiente, puesto que la nueva actividad del creador se desplaza hacia una tentativa de evaluación de las nuevas realidades y de indagación del sentido de las mismas. La obra de arte, en suma, se convierte en medio de conocimiento. La España turística de los Veinticinco Años de Paz es la irrisión de todos los valores de la España Eterna; he aquí por qué, y a semejanza de Swift, Luis Martín Santos y Juan Goytisolo al indagar las nuevas circunstancias nacionales reelaboran paródicamente la experiencia del antropólogo al entrar en contacto con una sociedad tribal. El ritual de las ceremonias salvajes se reproduce en corridas y festejos populares; y puesto que la irrisión se ha convertido en común denominador de éstos, la sátira corrosiva, la ironía y la reducción de la caricatura y el absurdo de los mismos devendrán el medio idóneo de disipación de los equívocos; el instrumento de la necesaria desmitificación.

A semejanza de Luis Martín Santos, en Goytisolo esta reacción se dirigirá no contra determinados y parcializados aspectos de la realidad, sino contra la realidad española en su conjunto. Así se encontrará una minuciosa irrisión de la alienante mitología del exilio bajo todas sus posiciones variantes. Goytisolo analiza el exilio primordialmente en relación a París y a las diversas migraciones que, a partir de 1939 (e incluso con antelación a esa fecha), han ido enriqueciendo por sedimentación un fértil humus reproductor de nostalgias incurables en el café de Mme. Berger. Esta sátira, aunque parcial, vale, en virtud de su intrínseca verdad, como sátira general de todos los exilios. Los emigrados del 39 creyeron que su dispersión no podría ser duradera, y educaron a sus hijos en un clima de añoranzas que hiciese más deseable la posibilidad del retorno. Con el transcurso del tiempo, sin embargo, condenados a errar por un mundo que para nada recordaba aquel mítico universo ilusoriamente preservado por sus padres, se pro-

duciría en estos adolescentes una ruptura entre lo que iba a ser su propia vida y lo que había sido aquella otra de sus padres.

En la página 148, durante un “encierro” en Yeste, lugar al que Álvaro se ha dirigido tratando de investigar las circunstancias de la muerte de su padre, al comienzo de la guerra, y de la masacre de campesinos y carboneros realizada por la Guardia Civil durante la República, el protagonista ve una capa de brega, y este hecho, aparentemente insignificante, basta para extraviar por un momento su razón. Esa capa de brega, vitoreada por la multitud, se convierte en rojo símbolo de otra realidad anterior, épica y gloriosa, menos miserable que ésta, pero que existe sólo en su imaginación y en el pasado. Del mismo modo, esas curiosas asociaciones entre las caravanas de republicanos dirigiéndose al exilio y las nuevas caravanas de turistas regresando a España en busca de un sentido de la vida que en sus respectivos países se ha perdido, demuestran cómo las coordenadas entre las cuales el pensamiento de Álvaro discurre, están escasamente relacionadas con la realidad histórica. El protagonista de Goytisolo está tratado con crueldad. Pero ésta no es, bajo ningún concepto, una crueldad gratuitamente volcada sobre los imaginativos o melancólicos exiliados; es, por el contrario, un acto de conciencia, una crueldad que se ejerce sobre el propio autor. Son imágenes crueles pero cargadas de amor y comprensión. Son la necesaria explicación por las simplificaciones de una juventud demasiado inclinada a las exaltaciones fáciles, a los abstractos idealismos. Son, en suma, la verdadera toma de conciencia de una generación que se analiza en su frustración y se exorciza mediante una lúcida y feroz autocrítica.

La trama argumental de la novela, co tejada con la complejidad de su estructura, es relativamente simple: Un intelectual, Álvaro, intenta “recobrar la pérdida clave” de su niñez y juventud. Dispone para ello, entre otras cosas, de un álbum fotográfico familiar. La evocación del pasado a través de la interpretación de estas viejas instantáneas oficiará a modo de hilo conductor entre los diferentes capítulos. Ex-fotógrafo de la France Press, exiliado voluntario, hijo de un aristócrata fusilado por los anarquistas de la FAI, en el 36, Álvaro concibe la idea de realizar un documental sobre la emigración. Una necesidad profunda lo obliga a comprometer todas sus ambiciones en la realización del mismo. El fracaso del documental significa no el mero fracaso de una empresa política, sino la ruina total de un proyecto de vida precariamente fundado sobre la aceptación (por oposición) del orden establecido. A partir de allí, Álvaro comprende la imperativa necesidad de retornar sobre sí mismo y el propio pasado en busca de los datos, los nombres, las imágenes, que esclarezcan la absurdidad de su pequeño mundo. Álvaro se convierte de este modo



—Ester Boix

en el testigo de sí mismo, y subsidiariamente, en el de la realidad.

Las instantáneas del álbum despiertan en Álvaro la evocación de un mundo que ya durante su infancia se alimentaba de la evocación de otro mundo todavía anterior. El recuerdo del bisabuelo, entrevisto en la bruma de la leyenda como conquistador implacable o mítico fundador de una estirpe ennoblecida por el prestigio del dinero, contrasta violentamente con la devoción spengleriana de uno de sus nietos, el tío Eulogio, convertido, ya en vísperas del desenlace de la segunda guerra, en agorero portavoz de un futuro henchido de desolación e infortunios. Entre el bisabuelo, un pionero del capitalismo, y su visión simplificada de la historia (recta progresión hacia el futuro), y los tíos, epígonos de una gesta colonial ya clausurada, con su no menos simplificada visión de los hechos históricos (vana tentativa de regresión hacia el pasado), está Álvaro con su conflicto, en lucha consigo mismo, con el pasado familiar y con su propia sociedad. Amputadas las coordenadas tradicionales (revolución en Cuba, muerte del padre, exilio, etc.), el suyo se ha convertido en un presente sin historia. Ligado en el tiempo a sus ancestros por el delgado vehículo de una ociosa evocación, "separado ya de la familia por una barrera infinitamente más firme que los casuales y siempre azarosos vínculos de la sangre", Álvaro comprende la vanidad de aquella pompa de jabón en que cristalizaron los mitos de la infancia, la condición egoísta y caduca de un mundo extinto y decadente simbolizado por los opacos daguerrotipos del álbum familiar.

De repente el novelista descubre que tiene una experiencia incanjeable que relatar, una palabra inalienablemente suya que proferir: "Sabías que, a tu muerte, lo pasado se aniquilaría contigo. Dependía de ti, únicamente de ti, salvarlo del desastre" (pág. 162). Toda la obra está presidida por este afán de rescatar, por medio de las palabras, el esencial particularismo de una experiencia que desa-

parecerá con su muerte. Goytisolo ha descubierto que en realidad no existe el pasado como entidad abstracta e inmodificable, sino que existen diversas experiencias del pasado. Ha descubierto también que el tiempo no se recupera, sino que se reconstruye. Al construir su futuro, cada cual está también reconstruyendo su pasado, y viceversa. Goytisolo ha comprendido el error (de estirpe lukacsiana) de pretender caracterizar un personaje dándole los rasgos estipulados por una abstracta tipología. Ahora Goytisolo ya no construye tipos. Se obstina en definir a sus personajes por lo que en sus experiencias hay de intransferible, de estrictamente individual.

Así el conflicto familiar del protagonista no consiste en la tradicional contradicción entre el padre, burgués y falangista, y el hijo, bohemio e izquierdista, puesto que el padre está muerto. Ha sido fusilado por los anarquistas durante la guerra. Su imagen, y la imagen de su muerte, rondan obsesivamente la conciencia del protagonista, y éste, a su vez, ronda el lugar de la ejecución en procura de alguna escondida clave que le permita esclarecer el sentido de ese ambiguo acontecimiento: "¿Cómo explicarlo? A menudo en las fases de depresión y zozobra (tan frecuentes en ti), la muerte de aquel desconocido (tu padre) y la imposibilidad material de vuestro encuentro (fuera del vínculo azaroso y gratuito de su paternidad) te roen por dentro como la imagen de una ocasión perdida, el pesar de una cosa no hecha, el espectro de una aleva e incurable nostalgia. Piensas que en otro país, en otra época la historia común de los dos hubiera sido distinta y, poco o mucho, os habiéráis llegado a comprender. Ahora vuestra comunión se reduce a este segundo estricto e irremplazable. Con la negra boca de los fusiles delante de ti tratas en vano de apresar el tiempo" (pág. 160). Este tipo no ya de relaciones, sino de experiencias esencialmente conflictivas, no eran habituales en la narrativa española. De pronto el lector constata que *aquí ya no hay la con-*

frontación de dos conductas distintas, puesto que el conflicto transcurre dentro, se desarrolla en la conciencia del protagonista. Esta novela es un intento de esclarecer las motivaciones concretas de una conducta social. Mediante una racionalización *a posteriori* de los aciertos de esta indagación, resulta posible vincular esta novela a la sociología. Pero el método narrativo se vincula al psicoanálisis. Aquí ya no hay certezas, puesto que el novelista no incurre en la tentación de traicionar la esencial diversidad de los hechos y los seres con apresurados esquematismos. Toda la novela es una tentativa de fijar en imágenes, en palabras, la propia inseguridad del autor, puesto que su conciencia no siempre puede captar con claridad la íntima naturaleza de la realidad que describe. Aquí ya la novela ha devenido instrumento de conocimiento.

En *Señas de identidad* no hay personajes-esquemas, positivos o negativos, simbólicos o arquetípicos. Hay solamente seres humanos, hombres, con un solo añadido, el de españoles: orgullosos o vencidos, alegres o reflexivos, pero siempre atrincherados en su condición de miembros de la "tribu". Aquí no hay tópicos. Ni apologías chovinistas más o menos folklóricas ("Aquí somos otra gente", "Spain is different") ni saña anti-española gratuita ("España buscó a Dios durante veinte siglos y terminó por encontrar a Franco", etc.). Hay —y esto lo implica todo— una reflexión: una lúcida crítica indagación del particularismo de la sociedad y la historia españolas de estos últimos cuarenta años. Hay algunas constataciones, por ejemplo, esa misteriosa reconversión de las movilizaciones populares del 36 en un mero jolgorio de verbena. Los hombres son los mismos. El temperamento es el mismo. Las circunstancias difieren.

¿Qué ha sido entretanto de toda aquella exultante alegría popular? ¿Qué misterioso poder ha transfigurado aquella España épica del 36 en la España turística del 62? Obviamente, la transfiguración existe, pero solamente a nivel de las caracterizaciones adjetivas. La continuidad histórica no se ha quebrado, y es propósito del novelista identificar y restaurar los hilos conductores, las pautas ordenadoras de esta soterrada continuidad. Toda esta novela es una tentativa de dotar de una coherencia histórica, una proyección social y una significación humana esa imagen abigarrada y contradictoria de una España circunscrita por los teóricos tradicionales a afiche de turismo.

Finalmente cabe realizar varias observaciones acerca de los procedimientos empleados en la construcción de la novela. Está, en primer lugar, el relato en tercera persona, entidad ésta que de algún modo continúa, como en la novela tradicional, personificando un absoluto exterior a la misma. Hay, luego, un relato en primera persona del plural, el *Nosotros* o las *Voces*, encarnación del peso

asfixiante de un pasado y una tradición que se resisten a desaparecer. Sobre este dialéctico contrapunto entre la omnisciencia del autor y la imprecación de las Voces ("maldad y frustración congénitas de tu raza conjugadas en coro") se proyecta la voz de la conciencia del protagonista, el propio Álvaro a través de un relato en segunda persona que indaga sus inhibiciones, su soledad, se interroga sobre el porqué de su segregación del mundo y finalmente recompone la unidad de sí misma mediante una condena en bloque de toda la realidad.

Como es sabido, el desarrollo de la sociedad burguesa-industrial ha correspondido en el orden de la cultura con la cristalización de una literatura de protesta que representa la negación histórica de aquella. A medida que el capitalismo ha realizado sus progresos, el individuo ha ido sintiéndose cada vez más incómodo en la colmena forjada por la burguesía capitalista. El romanticismo, el simbolismo, el surrealismo, y más recientemente el existencialismo, han constituido otras tantas manifestaciones de esa creciente insatisfacción. A partir del romanticismo, toda la literatura tenderá a restituir al hombre los atributos de la individualidad y la diferenciación humanas. Theodor W. Adorno ha escrito que "La grandeza de la obra de arte consiste en que expresa lo que la ideología oculta", es decir, en su condición de testimonio de las motivaciones concretas de la alienación. En este sentido, la diversidad de enfoques narrativos empleados por Goytisolo prueba mejor que nada su radical desconfianza frente a toda visión lineal o concepción unívoca de los problemas de la sociedad y la cultura. Toda la novela está surcada por el sentimiento de la impotencia y por la angustia; por la aspiración de reconciliar al hombre con su mundo y por la conciencia de la imposibilidad de efectuar esa reconciliación en la esfera de lo real. *Entre el impulso disociador de la forma y el impulso ordenador de la conciencia se establece así un dialéctico contrapunto que define la naturaleza del estilo.*

Regresando al punto anterior, ya en *The opposing self* Lionel Trilling establecía una cierta característica de la rebelión del yo romántico que aún hoy conserva su validez. Según él, estas irrupciones del yo en la vida de la sociedad son más o menos frecuentes desde la época en que el oráculo de Delfos aconsejó a todos los hombres la investigación del suyo. Desde la Revolución Francesa, sin embargo, estos yoes han asumido una característica peculiar: lo que Trilling llama su "imaginación intensa y contraria a la cultura en que se originan". Esto está suficientemente claro en la experiencia de Luis Martín Santos: una experiencia de rebelión contra las insuficiencias de la cultura. En el caso de Goytisolo, por el contrario, hay una tentativa de rebelión del yo contra la sociedad, y también contra la cultura, pero sólo accesorariamente, vale decir, sólo en la medida en que ésta marcha asociada a un

determinado tipo de sociedad. La distinción no es ociosa. Tras las huellas de Joyce, Luis Martín Santos se proponía, ante todo, poner a prueba la capacidad de la cultura como ámbito de posible realización de la conciencia racional. Juan Goytisolo, tras las huellas de la tradición de un Swift, intenta poner a prueba la capacidad de una sociedad como ámbito de posible realización moral. Esto explica por qué mientras en *Tiempo de silencio* se da un marcado predominio de lo estético, en *Señas de identidad* hay, inversamente, todavía una primacía de lo ético. La estética no se propone como fin la comunicatividad o la inteligibilidad, porque es, básicamente, una vía de realización individual. La ética, por el contrario, no puede renunciar a ninguna de ellas bajo riesgo de incurrir en flagrante contradicción con su propia razón de ser.

La expresión *cultura* denota, como ya Trilling advertía, una eficaz ambigüedad, en la medida en que entraña no sólo las obras creadas por el hombre sino también los supuestos y valoraciones de que aquellas se han nutrido. Al interrogar la cultura de su sociedad, Martín Santos se interroga acerca de su propia capacidad de realización cultural. A la concepción joyceana de la literatura como crítica de la cultura, Goytisolo ha preferido la concepción de la literatura como "crítica de la vida", según la definición de Mathew Arnold. Ambas concepciones coexisten sin embargo tanto en uno como en otro; la diferencia es hasta cierto punto una cuestión de grados; cada cual ha escogido la acentuación de un distinto matiz. Como resultado de esta diversidad de elecciones, Luis Martín Santos ha creado un universo más pletórico de significaciones y bellezas, de una riqueza mayor por la multiplicidad de los planos que connota. El absoluto perseguido por Luis Martín Santos (y toda la historia de la literatura está fraguada por la persecución de diversos absolutos) es un absoluto sólo realizable a nivel de la expresión.

Goytisolo no comparte esta actitud. Su preocupación, o su absoluto, queda circunscrito a lo que muy arbitrariamente, por cierto, pero con entera lucidez, James Joyce hubiera llamado uno de los "arrabales de la cultura". Esta opción define la naturaleza de su aventura: histórica y social. En el fondo subyace el imperativo ético, la conciencia crítica y moral. Las exigencias narrativas lo colocan bajo el desideratum de un imperativo estético, pero entre ambos existe una fusión imperfecta. El antecedente de esta actitud de Goytisolo puede, como ya se señaló, ser rastreado en la tradición de los moralistas de la escuela de Johnathan Swift y en su corrosiva costumbre de perseguir el absoluto moral como factor de reordenación del universo. La magnitud de sus aportes, sin embargo, no debe ser subestimada. Estas objeciones apuntan no tanto a cuestionar la calidad de la novela como a desentrañar su sentido de necesaria transición.

*Señas de identidad* es la legitimación del valor de la herencia de Luis Martín

Santos y la corroboración de que, al fin, y después de numerosos y contradictorios intentos más o menos fracasados, la novela española ha encontrado su legítimo derrotero. Pasión de existir, dialéctica comprensión de la maravillosa diversidad de los seres y las cosas y las contradictorias relaciones que entre ellas se originan, y una insólita capacidad de comprensión de los fracasos de toda una generación. Todo esto hay en la novela, y todo ello está expresado por medio de un estilo que al sublevarse contra los recursos del lenguaje tradicional, está simultáneamente pugnando por reinventarlo y devolver a la conciencia su poder ordenador de la realidad. *Señas de identidad* es no sólo, junto con *Tiempo de silencio*, una de las más valiosas novelas de la postguerra. Es también la certeza de que, cuando lucidez crítica y lucidez estética concuerdan entre sí, se solidarizan en la conciencia creadora, un novelista se encuentra ya en posesión de los medios que le permitan expresarse en plenitud. Juan Goytisolo está ahora, sin duda, en vías de llegar a convertirse en uno de los grandes creadores de la moderna literatura narrativa de su país.

Del mismo modo en que Swift poseyó una sensibilidad humillada por la inadecuación del ser físico a la conciencia moral, y encontró en la sátira corrosiva el recurso que le permitiera describir el conflicto como un no participante del mismo, así hay en Juan Goytisolo una conciencia humillada por las ofensas de la vida que necesita resolver su sentido del fracaso en una praxis crítica que, al humillar la realidad, simultáneamente lo libere de sus demonios interiores. *Señas de identidad* es un necesario arqueo, un alto en el camino. El testimonio de un creador que, al reencontrarse consigo mismo, se plantea la contradicción entre ética y estética y se interroga sobre la licitud de una tentativa de realización individual en una realidad aquejada de una dolencia general. Estas contradicciones son visibles en la obra. A pasajes tan afortunadamente realizados como la confesión de Francisco Olmos Carrasco, es posible contraponer otros en que el humor o la ironía están dados no por el estilo sino por la situación global que se describe (éste es el caso de la mayoría de los cuadros del exilio, muchos de ellos ciertamente notables). Juan Goytisolo ha dado la última vuelta de tuerca a la mala conciencia del narrador español, pero esto no es suficiente. Es también necesario radicalizar la agresión contra una sensibilidad expresiva desgastada por un dilatado proceso de mediaciones ideológicas. Y esto es lo que su novela realiza sólo parcialmente. *Señas de identidad* es seguramente una excelente novela, una de las mejores de toda la postguerra. Pero es, bajo este aspecto, y ante todo, un soberbio vaticinio: la prueba de que Juan Goytisolo ha encontrado, por fin, el camino que le permita dar en su obra la máxima medida de su talento como narrador.