

dictorios. Cima, hoy por hoy, del largo arte, la larga paciencia de Cela, buceador incansable en las entrañas de la realidad española.

RICARDO SENABRE, FERNANDO MORÁN Y PERE GIMFERRER

LA EVOLUCIÓN DE JUAN GOYTISOLO

I. Como es bien sabido, la carrera literaria de Juan Goytisolo (Barcelona, 1931) se ha desarrollado, en su primera etapa, de un modo vertiginoso. Desde 1954, en que aparece *Juegos de manos*, hasta 1961, fecha de *La isla*, el novelista ha ido publicando casi un libro por año, hasta conseguir una obra que, en su conjunto, ha sido ya suficientemente analizada. Dada la regularidad con que aparecen esas primeras novelas, no deja de sorprender que Goytisolo haya esperado cinco años hasta publicar la siguiente —*Señas de identidad*, 1966— y cuatro más para dar a las prensas *Reivindicación del conde don Julián* (1970). Un resumen en cifras de esta trayectoria es muy elocuente: entre 1953 y 1961, el autor publica seis novelas, dos libros de relatos, dos de viajes y otro de ensayos; entre 1962 y 1970 tan sólo aparecen las dos novelas antes citadas y dos recopilaciones de artículos, entre las que interesará recordar *El furgón de cola* (1967).

Estos hechos mueven a reflexión. Es particularmente significativo el corte que se produce entre *La isla* (1961) y *Señas de identidad* (1966). No se trata sólo de la distancia cronológica —insólita, como hemos visto, en Goytisolo— que separa ambas obras, sino de algo más decisivo: *Señas de identidad* supone un cambio radical en la técnica narrativa del escritor, hasta el punto de que los aficionados a clasificaciones de manual podrán con toda justicia hablar de una nueva

I. Ricardo Senabre, «Evolución de la novela de Juan Goytisolo», *Reseña*, número 41 (enero 1971), pp. 3-5.

II. Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo*, Taurus, Madrid, 1971, páginas 371-381.

III. Pere Gimferrer, «El nuevo Juan Goytisolo», *Revista de Occidente*, número 137 (agosto 1974), pp. 15-23.

«época» en la obra de Goytisolo. Ahora bien: en todo novelista consciente, un cambio de técnica exige una previa transformación de las concepciones literarias que sustentaban las creaciones anteriores; y Goytisolo no es una excepción. Con una humildad ejemplar en quien tantos elogios ha recibido desde sus comienzos, Goytisolo ha ido intentando nuevas maneras narrativas a medida que su maduración intelectual y sus lecturas enriquecían y transformaban sus iniciales esquemas literarios. Si el primer Goytisolo aparece muy apegado a las convenciones narrativas de corte tradicional, a partir de *La resaca* (1958) hay una breve etapa de experiencias conductistas con resultados decepcionantes. El propio autor se dio cuenta, sin duda, del callejón sin salida en que se hallaba, y sus nuevas reflexiones han desembocado en el hallazgo de otra posible vía, presente en sus dos últimas obras y, muy probablemente, más duradera que el fugaz conductismo de años atrás.

El Goytisolo juvenil que por los años cincuenta pedía «una nacionalización de nuestra novela, un retorno a la tradición realista de Baroja, Galdós y Alemán», reflexiona diez años más tarde —en *El furgón de cola*— acerca de los resultados de aquella apasionada aventura, y lo hace con una lucidez implacable que el futuro historiador de la literatura deberá tener muy en cuenta:

En el momento en que aparecen las primeras novelas y poemas de la generación del medio siglo el fin de la guerra fría, el deshielo ideológico del campo socialista alimentan la esperanza de una transformación radical y a corto plazo de la anacrónica sociedad española: este objetivo (irrealizable, lo sabemos hoy) parecía exigir de nosotros la movilización, a su servicio, de todas nuestras energías ... Escribir un poema o una novela tenía entonces (así lo creíamos) el valor de un acto ... Cuando, poco a poco, los escritores abrimos los ojos descubrimos que nuestras obras no habían hecho avanzar la revolución ... Dolorosa sorpresa la nuestra: el progreso y la marcha del mundo no dependía de nosotros; nos habíamos equivocado de medio a medio en cuanto al poder real 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.

La importancia de la cita justifica, creo, su extensión. Las reflexiones de Goytisolo implican un cambio profundo de ideas. Para expresarse de ese modo, el novelista ha debido replantearse todos sus

fundamentos teóricos anteriores acerca de la literatura y su función, de la misión del escritor en una sociedad y hasta de las posibilidades reales de una acción política. Pero, al mismo tiempo, esta actitud comporta inevitablemente unas determinadas preocupaciones estéticas:

Asistimos, sí, a una búsqueda aún embrionaria de un estilo más libre (en reacción al estilo elaborado de Valle-Inclán y C. J. Cela), pero no me parece que ninguno de nosotros (exceptuando Martín-Santos) haya ido muy lejos en esta vía. Encastillados en el imperfecto de indicativo y en la primera o tercera persona del singular no hemos explorado hasta ahora las inmensas posibilidades de la sintaxis: aferrados a una terminología de valores congelada y estática, nos hemos mostrado incapaces de llevar el empleo del lenguaje moderno hasta sus últimas consecuencias.

Conviene retener estas palabras —que son, sin duda, el reconocimiento de una frustración y, a la vez, el bosquejo de un futuro programa estético—, porque en ellas se encuentran prefigurados algunos de los rasgos estilísticos más patentes de la «nueva manera» que caracteriza *Señas de identidad*. No se olvide que los textos aducidos corresponden a trabajos escritos y publicados durante la gestación de esta novela. Como suele ocurrir en Goytisoló —y no sólo en él—, las formulaciones teóricas apoyan y justifican las creaciones literarias propias.

Lo primero que llama la atención en *Señas de identidad*, aun para el observador más desatento, es su compleja factura técnica. El autor ha abandonado el objetivismo esquemático anterior e incorpora al relato, con gran libertad, un sinnúmero de recursos heterogéneos. Así, junto a la tradicional narración en tercera persona, aparecen partes contadas en segunda y monólogos interiores con saltos atrás, elipsis, superposiciones de planos temporales, fragmentos desarticulados por la falta de puntuación y hasta largas tiradas de versículos. La mezcla de diversas perspectivas y el entrecruzamiento de planos temporales distintos, sin escisión nítida entre momentos presentes y evocados, añaden a la novela densidad y la colocan de inmediato en un nivel muy distinto del que ofrecen habitualmente los productos narrativos españoles. Dejemos al margen lo que hay de moda —que no de novedad— en estos procedimientos, que parecen constituir el final obligatorio de escritores «realistas» (piénsese en *San Camilo*, de Cela; en *Parábola del naufrago*, de Delibes; en la novela de Antonio Ferres

En el segundo hemisferio; e incluso, si se quiere un nombre del boom hispanoamericano, en *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa). Por el momento resultará más interesante examinar las apoyaturas teóricas de esta técnica, tal como las esboza Goytisolo. Algunas han quedado insinuadas antes. Pero cabe precisar más. En uno de los trabajos recogidos en *El furgón de cola* —elaborados, no se olvide, al mismo tiempo que *Señas de identidad*—, Goytisolo reconoce paladinamente «el fracaso artístico del realismo meramente formal de novelas como *La resaca*», y lo atribuye, entre otras razones, al «respeto a la preceptiva literaria de nuestra tradición». Después de manifestar su admiración por los novelistas hispanoamericanos, que «prueban desde hace algún tiempo la existencia de grandes riquezas latentes en las entrañas de nuestro idioma», afirma Goytisolo: «El mundo en que vivimos reclama un lenguaje nuevo, virulento y anárquico». Y añade estas palabras, eco indudable de Martín-Santos: «En el vasto y sobrecargado almacén de antigüedades de nuestra lengua sólo podemos crear destruyendo».

II. Las primeras novelas de Juan Goytisolo están marcadas por lo que podríamos denominar *maniqueísmo generacional*. *Juegos de manos*, *Duelo en el paraíso*, son los mejores exponentes de esta dicotomía entre jóvenes —a los que se abre el futuro— y personas adultas, que han participado en una historia en la que los primeros se resisten a inscribirse. Porque la mitificación de la niñez y de la adolescencia es en este autor, en realidad, una declaración de extrañamiento respecto a la historia próxima inmediata y a la sociedad que la misma determinó.

Se ha considerado como tendencia predominante de la relación entre novelista español contemporáneo y su sociedad la incidencia oblicua: se trataba de dar cuenta de la realidad, pero la misma fuerza de la situación desviaba la flecha de la medula de los problemas. Entre las obras que mejor traslucían la desviación se encontraban las de autores jóvenes que escribían sus primeras novelas con la sensación de inocencia que proporciona no participar, a diferencia de los adultos, en la responsabilidad por lo que es la sociedad en que viven. Estas novelas suelen terminar en un desencanto consolador. El desencanto es prueba de superioridad moral o de sensibilidad. Alma es mayor que mundo. Esta es la trampa en que hubiese podido caer Goytisolo si su impulso hacia la literatura no se hubiese acompañado de

una actitud socialmente crítica y una posición ideológica que se va progresivamente formando en él.

Juegos de manos, *Duelo en el paraíso*, *El circo*, son, en efecto, visiones de la realidad, situado el observador, si no en el plano de la irresponsabilidad, en el de la no participación. Un elemento salva al autor de la trivialización de la misma obra: la presencia de una dimensión mítica.

Cuando Goytisolo comienza su carrera de escritor imperan en su cercanía los preceptos objetivistas. El autor barcelonés es uno de los primeros en conocer y experimentar las técnicas behavioristas, fundamentalmente las de los autores norteamericanos. Su incipiente conciencia política le inclina también al objetivismo, cuando no al populismo. Pero en él opera una tendencia —no sé si ya entonces objeto de una interpretación estética— a introducir dimensiones que escapan a la cámara fotográfica: la añoranza de los paraísos perdidos. Más tarde, él mismo reelaboraría su tendencia natural en una postura literaria: «Existe, por decirlo así, un divorcio entre la aspiración a la realidad total y la visión depurativa de esta realidad que constituye la base de la obra novelesca. La poesía que empapa la visión personal del escritor existe de un modo independiente, sin llegar a fundirse del todo con el contenido material de la novela».

El divorcio entre voluntad documental y visión poética crea en las obras del autor una tensión que no alcanza integración en sus primeras novelas. Por el contrario, en la mayoría de ellas los planos objetivo y poético se alternan. Desde nuestro punto de vista, Goytisolo es uno de los autores más típicos de dos fases del semidesarrollo. En la primera, cuando —como cualquier escritor novel— escribe lo que está dentro, «ve» su sociedad como, simplemente, infradesarrollada y cree que debe «hacer novela social», popular. Sin embargo, su irreprimible tendencia poética —y el asomo de una conciencia de la limitación del método— introduce otras dimensiones. La voluntad de seguir el procedimiento eficaz socialmente le lleva a montar su novela sobre supuestos literarios que corresponden al infradesarrollo. Más tarde, la contradicción interna antes apuntada encuentra salida, no en la superposición de niveles en la misma obra, menos en su integración en una escritura adaptada a la amalgama de la situación intermedia, sino en la dedicación de libros diferentes a los diversos niveles. Me estoy refiriendo, como el lector ha adivinado, a *Campos de Níjar*.

La tendencia contra la que lucha Goytisoló en su primera época es el subjetivismo. Encontrará su fórmula al legitimarse desde la ideología, convirtiéndose en lo que Buckley denomina «subjetivismo ideológico».

El difícil equilibrio de las primeras obras se manifiesta, incluso, en el empleo de las formas verbales. El máximo objetivismo producía una sintaxis en la que predominaban el presente actual y el habitual. El ejemplo más claro es *El Jarama*. Goytisoló, muchas veces, tiene que recurrir al pasado para que el lector comprenda el presente. *La isla y Fin de fiesta* transcurren en un presente continuo, pero necesitan del contraste del pasado y de la intuición de un futuro diferentes al presente.

A medida que el autor comienza a analizar sus tendencias naturales, descubre que el supuesto de la novela objetiva es la presentación de la realidad actual sin referencia a sus antecedentes; podría decirse que sin conexión con su genealogía. La conciencia crítica de que el supuesto del objetivismo es la discontinuidad es, para nosotros, síntoma del descubrimiento de las complejidades del semidesarrollo. Juan Goytisoló es pronto consciente del comienzo de la ambigüedad de la situación en los planos social y político. Recuerdo artículos suyos en el antiguo *L'Express*, hacia 1959, en que se trasluce su creciente convencimiento de que los análisis hasta entonces vigentes pecaban de exceso de simplismo. Inclinación a introducir dimensiones diferentes a la meramente fáctica, irrupción de mitos con tendencias naturales incluso en el Goytisoló de la primera época, la barcelonesa. El mito esencial del autor en *Juegos de manos* y en *Duelo en el paraíso* es el del paraíso perdido. Ramón Buckley encuentra que para explicar el destierro del edén de la niñez, Goytisoló introduce otros dos mitos: el de Proteo y el de Ícaro, al que se añadiría el del Hijo Pródigo con la variante de que éste no vuelve a la casa paterna.

El paraíso perdido es la niñez. Ésta y la adolescencia no son tanto la inocencia radical, en el sentido americano, como la falta de participación en la historia. En *Juegos de manos* cada uno de los protagonistas cuenta su pasado haciendo hincapié en el momento en que fue expulsado del paraíso. En *Duelo en el paraíso*, los niños que viven aislados en la finca constituyen una especie de sociedad civil al margen de los adultos; es la irrupción del mundo de los mayores lo que destroza su mundo. [...]

La introducción de la dimensión mítica en la obra de Goytisolo —ya desde su primera época— corresponde a una primera toma de conciencia de que la mera descripción de la realidad tal y como aparece deja escapar una dimensión esencial de la misma. Se trata de buscar el sentido total de la realidad y, rota la tradición política y cultural, se conecta el sentido inmediato con el más general y ahistórico que representan los mitos. Esta remisión no engarza con la historia, con los antecedentes concretos de la propia situación. Sin embargo, los supuestos de *Duelo en el paraíso* derivan, como hemos visto, de una cierta tradición política. Sigue, no obstante, operando la discontinuidad como supuesto esencial y no analizado. El mundo de los personajes de Goytisolo tiende al ahistoricismo. En consecuencia, sus rebeldes no se integran todavía en una acción solidaria histórica.

Los adolescentes de Goytisolo sienten una fuerte propensión a realizar *actos gratuitos*. Manifiestan así la falta de fundamentación ideológica de su rebeldía, y también, quizá, la sensación de que en su circunstancia histórica la rebeldía individual carece de sentido. Es una rebeldía directa frente a lo inmediato (los padres) y condenada a la inoperancia o al sacrificio (*Juegos de manos*). La rebeldía encierra una duda constante sobre el valor de la realidad —que ellos reciben y en la que no participan—, una burla de la realidad. De ahí la predilección de ciertos personajes, presentados como semilúcidos, por los disfraces. Tánger, en *Juegos de manos*, Utah en *El circo* se disfrazan. Juegan a la superación de las limitaciones de su vida y personalidad adoptando los signos distintivos de otros personajes, acentuando siempre la intención burlesca y casi degradante de la operación. Dichos personajes se acercan un paso de la concepción, propia de las literaturas de la sociedad de masas, del «clown metafísico». Pero no alcanzan la complejidad y ambigüedad que está en la base de la creación de este personaje de clara raíz protestataria. Lo único burlesco en ellos es la cara superficial. Se disfrazan algunos momentos. La duda de la propia identidad no es profunda. Lo que es claro es la burla frente al mundo tan establecido y cerrado en el que, siendo imposible cambiar el rumbo de la vida, sólo cabe cambiar de disfraz.

La tendencia subjetivista y mitificadora de Goytisolo hacía más ambigua su voluntad de permanecer autor realista. Realismo entendido como deber imperativo de describir su entorno y ayudar a transformarlo. [Pero] la realidad es más compleja de lo que la cámara fotográfica nos permite captar. [...]

El mundo interior del personaje de *Señas de identidad* puede tener escaso interés y no traspasar problemas de elemental entidad, aunque el autor haga gala de capacidad de artificios y de conocimiento de técnicas. El libro es, sin duda, desigual. Sin embargo, lo que nos interesa ahora no es un juicio sobre su valor literario, sino lo que representa en la obra de Goytiso-lo como toma de conciencia de la complejidad de una visión del ambiente español desde una perspectiva realista.

Los distintos estratos exigen tratamientos distintos. La diversidad deficientemente integrada denuncia las marginalidades de la estructura social que es su base. La impresión de fragmentación no parece derivarse de una voluntad de estilo, sino que la escritura parece pasar de un plano a otro para no dejar escapar cosas igualmente importantes que no se aúnan, en la realidad, en una síntesis. Reinos de taifas, repite constantemente Álvaro, protagonista de *Señas de identidad*, para calificar al mundo español. La expresión tiene desde antiguo entre nosotros una connotación política. Apunta a la división, a la falta de unidad e integración nacional, al cabilismo. «Esto no es una nación, un estado: son los reinos de taifas.» [...]

[Álvaro, el protagonista de *Señas de identidad*] cada vez —en las pocas horas en que transcurre el libro— es más consciente de ser un extranjero en su patria. Una de las dimensiones más logradas del libro —y la actitud más valiente del autor, por abrir flanco a sus críticos— es esta cala en la progresiva e inevitable extranjerización de Álvaro, que quiere vivir la realidad nacional como sus compatriotas rehúyen: buscando la esencia de lo español. La persecución de lo que lo sea le lleva a explorar todos los antecedentes, todas las facetas no ya de su biografía, sino del haz de posibilidades de la misma. Lo nuevo y lo arcaico, la conformación indirecta de la sociedad de masas y las presiones directas operan en el mundo que Álvaro viene a descubrir para él, a desvelar su identidad verdadera. Operan, pero no están integrados en una síntesis, sino unidos en una amalgama cuyos elementos es posible separar y tratar en sí mismos. Hasta un cierto punto, porque el proceso está muy avanzado. Cuando cada dimensión de la vida nacional se concrete en un pluralismo, Álvaro podrá contentarse con saber, como cualquier europeo, que su identidad se compone de factores diferentes y aun contradictorios, pero integrados en un compromiso.

En este sentido, *Señas de identidad* es, a la vez, un intento de

tratamiento general de la problemática española y un libro generacional. Porque la generación de Álvaro es la primera en que jóvenes de la burguesía media y alta someten a crítica las ideas y vivencias de su medio —el de sus padres— y, luego, tratan de entroncar con las corrientes seccionadas de la vida nacional.

Goytisolo utiliza constantemente el cambio de enfoque sobre las mismas realidades. Los mismos supuestos básicos, osatura del libro, son analizados desde todas sus posibilidades. La Revolución, por ejemplo. Varios son los posibles destinos de la Revolución. La vive Álvaro: *a*) como mito y, por lo tanto, exenta de análisis histórico (revuelta campesina de los carboneros); *b*) como derrota, frustración, impotencia (protagonista y sus amigos barceloneses); *c*) en su proyección residual de manejos clandestinos (atestado policial sobre la clandestinidad); *d*) como triunfo y fuente de contradicciones (Cuba); *e*) como fuente de mala conciencia general; *f*) incluso por los ojos de las víctimas de la Revolución (construcción mental del fusilamiento por los republicanos del padre del protagonista).

Las debilidades internas del personaje se explican por la herencia biológica de sus antepasados y por la sensibilidad de ellos recibida. El recuerdo de sus familiares aparece en los momentos de mayor ambigüedad moral y vital. Así, por ejemplo, en la escena del paseo por Ginebra con el sobrino de Dolores mientras ésta se somete a un aborto (pp. 351 y siguientes de la novela). El ambiente de «estación terminal» de la ciudad se integra con el recuento de posibilidades futuras. *Señas de identidad* representa un notable e intenso esfuerzo de autoanálisis nacional, tal vez el más ambicioso llevado a cabo en nuestros días en forma de novela. Se busca la unidad de las superposiciones «a través de la conciencia de Álvaro, último miembro de una pudiente familia catalana». Para poder verse en relación con el mundo del que proviene y que le condiciona, el protagonista tiene que emprender una hercúlea tarea destructora. Tiene que sacar a la luz las raíces para que la hojarasca que de ellas se nutre no le oculte la superficie.

Buckley considera que la novela que nos ocupa refleja la tensión interna que el autor encierra desde el comienzo de su carrera. Su temperamento le empuja a la superación del objetivismo; bien dotado para la novela poética, somete a su obra al imperativo del realismo inmediato. [...]

A mi entender, más que señalar las desigualdades, evidentes, del

libro, tiene interés que el aherrojamiento objetivista a que sometió el autor su sensibilidad en sus primeras obras desaparezca en buena parte, y que estas libertades recién conquistadas se justifiquen desde la perspectiva realista. Las amalgamas del semidesarrollo exigen la superación parcial del objetivismo fotográfico de la novela social.

III. *Señas de identidad* se abre con un coro de Voces formado por una sucesión ensamblada de *collages* de verdaderos textos periódicos estampados por la prensa española a propósito de Juan Goytisolo en ocasión de un incidente real que él mismo ha relatado en diversas ocasiones. Este dato, y algunas de las circunstancias que concurren en el protagonista, así como el visible carácter de recapitulación de toda la etapa anterior, de examen y replanteamiento de la trayectoria literaria del escritor y de su propia experiencia personal y lo que en ella es común a un sector de la generación a que pertenece, podrían invitar a una lectura de *Señas de identidad* como novela autobiográfica. Sin embargo [...], pese a algunos puntos coincidentes u homólogos, no pocos de los datos clave del personaje de Álvaro han sido objeto, respecto a la identidad real del autor, de un sistema de desplazamientos que asegura la autonomía de la creación novelesca. [...]

No es la primera vez que señalo, ni soy el único en hacerlo, que lo característico de las dos últimas novelas de Juan Goytisolo —y, por lo que de ella conocemos, también de la subsiguiente *Juan sin Tierra*, aún en curso de redacción en el momento en que escribo estas líneas— es la elección, para adoptar la terminología de Benveniste, del *discurso* frente a la *historia*. Esta disyuntiva se halla en el centro problemático de la literatura contemporánea. [...]

En *Señas de identidad* existe aún historia; *Reivindicación del conde don Julián* es íntegramente discurso. *Señas de identidad* cierra una etapa, con la obra maestra que en esbozo se prefiguraba en ella: la experiencia de Álvaro y Antonio resume y supera —y, en cierto modo, elimina, al formularlo en el plano estético más justo— el contenido de *Campos de Níjar* o *Fiestas*, *La resaca* o *Para vivir aquí*. La excursión de Antonio y Dolores, en el pueblo donde aquél se halla confinado, hacia las almadrabas, remite al primer relato de *Fin de fiesta*; el episodio en que Álvaro solicita entrar en la biblioteca municipal de un inhóspito pueblo andaluz parece salido de las páginas de *Campos de Níjar*. No menos estrecho es el parentesco entre *Señas*

de identidad y Reivindicación del conde don Julián. En la primera novela, Álvaro asiste, con una especie de desesperación silenciosa, a los ceremoniales irrisorios y lúgubres de su pasado. *Reivindicación del conde don Julián* desplaza el escenario a la conciencia del protagonista. En rigor, cuanto sucede en esta obra es proyección o correlato objetivo de un estado de ánimo, y en este sentido *Reivindicación del conde don Julián* se aproxima al poema. Existe, al respecto, una tendencia iniciada en *Señas de identidad*, que se generaliza en *Reivindicación del conde don Julián* y parece indicar el camino de *Juan sin Tierra*. Me refiero a las reapariciones de temas o *leit-motive* que, sin funcionalidad visible si nos situamos en el plano de la historia, tienen por objeto subrayar la unidad del discurso. En *Señas de identidad* la presencia de estos elementos se halla aún relegada a un segundo término, mas no por ello dejan de ser perceptibles. Así, la exclamación catalana «mira quin parell» que, en el primer capítulo de la obra, refieren los milicianos a Alvarito y su institutriz cuando —parodiando, por cierto, un episodio de la infancia de Teresa de Ávila— éstos salen a la busca del martirio por las calles de la Barcelona de 1936, reaparecerá en el capítulo final, perdida entre el *assemblage* de frases pronunciadas por la multitud de indígenas y turistas en el mirador del castillo de Montjuïc. A pesar de que, por su heterogeneidad lingüística, este elemento forme contraste con el contexto, sería temerario esperar que lo reconozca un lector que no haya abordado la obra precisamente con el designio de aislar este género de procedimientos o haya puesto en su lectura una atención minuciosa y casi microscópica. La funcionalidad de la reaparición es, pues, interior a la obra; visiblemente, Álvaro la retiene, pese a su trivialidad, entre el parloteo de la muchedumbre reunida en Montjuïc, precisamente porque hace eco a la que, de aquel día de su infancia, le quedó en la memoria. A una intención análoga responde en mi opinión el hecho de que en *Reivindicación del conde don Julián* el verso de Manuel Machado «siempre de negro hasta los pies vestido» se refiera por un igual, casi textualmente, a personajes en apariencia tan distintos como Álvaro Peranzules (Figurón) —«todo de negro hasta los pies vestido»— y Alvarito —«siempre de negro hasta los pies vestido»—. Pero conviene detenerse en este punto. Porque, si en el caso de *Señas de identidad* el reconocimiento de la frase por parte del lector podía dejar de producirse, es inevitable, o casi, que se produzca, dada la singularización y notoriedad de la cita de Machado, en el ejemplo que

acabamos de ver. Su función no puede ser sino identificativa, y viene a subrayarla el hecho de que Álvaro sea el nombre de pila del niño y de Figurón. A primera vista, tal identificación no es operante, e incluso se diría que contradice el sentido de la narración. Sin embargo, justamente es capital en la medida en que *Reivindicación del conde don Julián* se asemeja a un desfile de disfraces de transformismo que, bajo diversas caracterizaciones, nos ofreciera un solo actor. [...]

Unos personajes llaman a sus dobles, y unos bloques de imágenes o estilemas prosiguen su encadenamiento en los que los reemplazan. Así, Jerónimo, el jornalero perteneciente al maquis que trabó furtiva amistad con Alvarito al principio de *Señas de identidad*, es el árabe con quien luego Álvaro tendrá un fugaz encuentro erótico en la misma novela, y es también Tariq, y el guardián de las obras, y por consiguiente el encantador de serpientes del zoco. Y el estólido premio Planeta que irrumpe en el café de madame Berger en *Señas de identidad* es también el becario de la fundación Al Capone en *Reivindicación del conde don Julián*, y por lo tanto, Álvaro Peranzules, y Séneca, y el alcahuete tangerino, y el perfecto caballero cristiano. Del mismo modo, la división en estratos geológicos de los exiliados españoles que concurren al café de madame Berger en *Señas de identidad* halla su correspondencia en la descripción de las capas de la sociedad tangerina al principio de la secuencia de *Reivindicación del conde don Julián* que empieza «la vida de un emigrado de tu especie...», y la metáfora antiheroica de la invasión de Europa por las huestes de emigrantes españoles que parecen repetir degradándolas las expediciones de los conquistadores, desarrollada extensamente en el capítulo quinto de *Señas de identidad*, se halla presente de nuevo en *Reivindicación del conde don Julián*, donde los vendedores ambulantes rehacen à l'envers la imagen tópica del desembarco de Colón («repetiendo, a la inversa, la antigua proeza de vuestros nautas: gachupines surgidos de colombina nao frente a los aturdidos siboneyes»).

Las estructuras de *Señas de identidad* y *Reivindicación del conde don Julián*, pese a coincidir en algunos puntos importantes, son en lo esencial distintas y aun antagónicas. Ninguna de estas obras recurre a la exposición lineal, y en ambas son constantes los *flash-backs* y acciones entrecruzadas o contrapuntadas. Pero este procedimiento, que en *Señas de identidad* se aplica a grandes bloques de discurso, a unidades estilísticas mayores, o para ser más precisos, a lo que Riffa-

terre denomina macrocontexto, concernirá, en *Reivindicación del conde don Julián*, a elementos del microcontexto. Hemos visto la metáfora burlesca de la imagen degradada de la expansión imperial española —que concierna a las Indias o a Europa es dato accesorio— perdida en unas pocas líneas de *Reivindicación del conde don Julián* tras enseñorearse de varias páginas en *Señas de identidad*. Del mismo modo, un paralelismo como el que se establece entre los días de revuelta de Yeste en el pasado y el encierro taurino en el presente —paralelismo que alcanza su punto de mayor convergencia cuando la imagen del capote de brega suplanta a la de la bandera roja— requerirá todo un capítulo de *Señas de identidad* para sernos expuesto, mientras que elementos de esta índole, y con frecuencia mucho más complejos y ambivalentes, proliferarán entrelazándose en cualquier página de *Reivindicación del conde don Julián*, libro concebido como un complejo sistema de diapasones y cajas de resonancia. Sólo en el capítulo final *Señas de identidad* empezará a acercarse a la concepción totalizadora, hecha del constante equilibrio de atracción y repulsión entre diversos niveles simultáneos, que caracteriza a *Reivindicación del conde don Julián*. Por otra parte, diríase que en *Señas de identidad* se hallan aún sólo apuntados, parcialmente enmascarados, algunos temas que en la obra siguiente habrán de hacerse explícitos. Hemos visto la evolución de un personaje arquetípico desde el Jerónimo del capítulo inicial de *Señas de identidad* hasta el guardián de las obras de *Reivindicación del conde don Julián*. En términos más generales, es lícito decir que *Señas de identidad* es todavía de modo casi exclusivo una novela política, en la que los elementos anecdóticos que no conciernan de cerca o de lejos a esta actividad aparecen relegados a un papel relativamente secundario (a excepción de la historia de la burlada madame Heredia, tangencial a la vida del protagonista), mientras que, en *Reivindicación del conde don Julián*, lo esencial es la psique del personaje único y múltiple. Esta psique aparece traumatizada por un pasado alienador, pero lo más característico de *Don Julián* (y este es el punto donde Goytisolo da el salto que convierte a esta novela en una de las obras maestras de la literatura española de todos los tiempos, a la vez que en la más radicalmente subversiva) es el hecho de que en ella todo confluye: la sexualidad, la religión, los impulsos sadomasoquistas, la obsesión española —y ésta no referida ya únicamente a un régimen político determinado: el fantasma que acecha a Alvarito-Julián está hecho de todas las Espa-

ñas superpuestas, y todas han de ser asoladas por las huestes de Tariq. Esta España policéfala es la infancia de Alvarito, y es su educación religiosa, y es su erotismo: la experiencia amorosa con el guardián de obras —Tariq—, el encantador de serpientes, es ante todo *transgresión*: de credo, de raza, de código sexual, de habla, de estratificación social. En este sentido es quizá donde Juan Goytisolo se revela más profundamente heredero de Cernuda, cuyo magisterio ha invocado en diversas ocasiones. [...] En *Reivindicación del conde don Julián*, finalmente, habla el cuerpo, proscrito de la literatura castellana de España desde Rojas, quizá desde Delicado. En este aspecto, y aun en otros, *Reivindicación del conde don Julián* se sitúa quizás impensadamente en la tradición surrealista: Álvaro-Julián es un heredero de los personajes de Sade, de Melmoth, de Maldoror.

RICARDO GULLÓN

LOS LABERINTOS DE JUAN BENET

Un paisaje puede ser un laberinto y una ciudad, tener la forma de un corazón, sus extravíos, sus soledades, sus descensos en el silencio y la sombra. Paisaje y ciudad, usuales escenarios de lo cotidiano pasarán insensiblemente de la historia a la intrahistoria, de la insignificancia al letargo —y a la leyenda—. Juan Benet lo ha mostrado y quizás hasta demostrado (aunque este no fuera su designio) en una novela, *Volverás a Región*, que, por su singularidad misma, no ha tenido ni obtenido la resonancia que merece.

Se trata, otra vez, de inventar tierra y ciudad. Ciudad, si ya no aldea, perdida, pero perdida en la geografía descubierta o inventada en un espacio novelesco que el narrador describe con precisión de geógrafo: límites, valles y cordilleras, ríos sinuosos y zonas desérticas: todo presentado con tal minuciosidad que el lector se precipita al mapa para buscar en él la ciudad y sus alrededores: Región, Bo-