



Juan Goytisolo: «Al hablar de Blanco White no he cesado de hablar de mí mismo...».

PREGUNTAS A JUAN GOYTISOLO

JUAN Goytisolo no es solamente el autor de una serie conocida de novelas; es, sobre todo, el solitario fundador de una literatura de sedición en la España actual. Esa fundación, en su caso, opera como una actividad polémica concreta, pero esencialmente se cumple como una opción verbal en la ficción, desde el desgarramiento de una escritura antitradicional, su obra está abierta por la necesidad pasional de la transgresión crítica. Por eso, sus dos últimas novelas operan en el punto de fisura de un riesgo formal que se presenta como una suma de aperturas, estableciendo en la pluralidad expresiva la agudeza y la agudeza de la crítica a la realidad mítica de España. Así, esas novelas muestran el discurso de la conciencia herida que establece el recuento de su marginación activa desde el lenguaje —el monólogo requisitorio— destruyéndose para destruir consigo el espesor de una cultura monolítica y culpable. En esta operación de recuperar la valencia crítica de un lenguaje en su soledad y su lucidez, Goytisolo, sin duda, forma parte de una ilustre tradición española de escritores igualmente desgarrados por la necesidad de que la palabra creadora no ceda a la alienación común del idioma. En esta aventura, Juan Goytisolo se ha ido construyendo, rehaciéndose y modificando en sucesivos discursos. Su obra reciente —habitada por varias tensiones— refleja el extremo de sus conflictos: el debate íntimo de materiales que han ido cun- jando su propio reclamo de una estética totalizadora y libérrima en esa actividad de un ensayo abierto en pos de su propia independencia. Así, esas últimas novelas, más que desenlaces del proceso, están en su centro mismo, desencadenándolo en la pasión y el riesgo de un trabajo en marcha.

Julio Ortega

tador correlacional: este proceso de tu trabajo con tu propia actitud de exiliado. ¿Acaso has requerido de una tradición que reajuste la soledad del exilio y la obsesión por España? Sería interesante, pienso, establecer una correlación crítica entre tu propia persona literaria y esas otras personas que de alguna manera ampuan tu propio discurso en la ficción y en la crítica. ¿Cómo describirías el proceso, o los caminos, que te llevaron a asumir estos dos personajes históricos?

JUAN GOYTISOLO.—Existe, en efecto, un denominador común a los tres textos que mencionas: las dos novelas y la presentación crítica de Blanco White, en la que he trabajado casi dos años; y este denominador común radica probablemente, como tú dices, en el problema del exilio. *Señas de identidad* es, entre otras cosas, la expresión literaria del proceso de extrañamiento de un intelectual de hoy con respecto a su propio país: la exposición de la herida moral de un hombre de mi generación —al que le ha tocado vivir uno de los períodos de «orden público» más largos de la historia de España—, la situación anómala de envejecer sin haber conocido juventud ni responsabilidades (como tú sabes, el pueblo español vive tradicionalmente en una perpetua minoría de edad). En *Don Julián*, el proceso de desposesión y ruptura del narrador con su patria «ha consumado ya. Sannuella o la Madrasta —así denominaba Cervantes a su país— está vista desde fuera: la herida moral ha cedido el paso a una imprecación vengadora. Como ha visto muy bien Vicente Lloréns —el crítico español que ha contribuido más eficazmente a resucitar la obra de Blanco—, el exiliado vive por lo general en un estado de aislamiento angustioso; pero esta misma situación marginal puede ser favorable a la afirmación de ideas propias, liberadas de las hipnosis, tabúes y chantajes de la sociedad intelectual en que anteriormente vivía. Un país no es sólo un pedazo de tierra; es, en primer término, un conjunto de factores socioculturales e históricos que cobran sentido y se ordenan a través de la escritura.

quista y que al parecer no puede justificarse a sí mismo si no tiene algo que reconquistar. Blanco White plantea el tema de las dos Españas, no como una oposición entre pobres y ricos o hidalgos y nobleza y corte, sino como «... una contienda que proviene de una antipatía intelectual, resultado lógico de la oposición existente entre la educación establecida y la que, fundado en las reformas mal concebidas a que nos hemos referido antes, los españoles más lúcidos se procuran como pueden». Forzosamente, Blanco White tenía la óptica histórica condicionada por el «intelectualismo» de la Ilustración y colocaba la «educación» y la «tolerancia» como la clave de toda solución a convivencia. Ciento veinte años después estamos en condiciones de poner algunas de estas cosas en su sitio y aceptar que sin discutir la hegemonía de

la lucha de clases, algo hay en nuestros cazurros cerebros de peculiar moho heredado por una Historia sin apenas ventilación. Situado en una dramática posición moral de «liberados», Blanco White estuvo en condiciones de ser un magnífico crítico cultural, un afinado catador de la mejor literatura de su tiempo, y su obra reúne sensateces comunes a todo el ensayismo británico desde Addison, en cambio tan escasas en nuestro laurino pensamiento nacional. La lectura de su «Obra inglesa» comunica una espesa tristeza ante un frustrado magisterio que, situado en su justo tiempo, habría enriquecido la cultura española un frustrado magisterio que aún reviste cierta utilidad ahora cuando nos llega con casi dos siglos de retraso como una muestra más de esa «... educación que los españoles más lúcidos se procuran como pueden». ■

JULIO ORTEGA.—En *Señas de identidad*, el personaje central es un español exiliado de su medio. En *Reivindicación del conde don Julián*, ese extrañamiento es más radical. Don Julián es directamente un deserrado. Tu trabajo más reciente sobre Blanco White recupera a un intelectual español del diecinueve cuya marginación fue también un ejercicio crítico. Es tan

El libro de bolsillo

30

Jean Rostand
El hombre

47

Raymond Furon
El agua en el mundo

199

Paulette Marquer
Las razas humanas

237

James F. Riley
Introducción a la biología

294

Jürgen Voigt
La destrucción del equilibrio
biológico

307

G. H. R. v. Koenigswald
Historia del hombre

332

Jean Rostand
El correo de un biólogo

361

Querner, Holder, Jacobs, Egelhaaf,
Heberer
El origen de las especies

*367

Scientific American
La biosfera

394

Edward Goldsmith, Robert Allen,
Michael Allaby, John Davoll,
Sam Lawrence
Manifiesto para la supervivencia

429

Macfarlane Burnet
El mamífero dominante

452

John J. Fried
El misterio de la herencia

Alianza Universidad

7

C. U. M. Smith
Biología molecular
(Enfoque estructural)
448 págs. láminas, figuras, cuadros, tablas
200 ptas.

25

S. A. Barnett
La conducta de los animales
y del hombre
296 págs. 160 ptas.

32

Edward J. Kormondy
Conceptos de ecología
230 págs. grabados, 160 ptas.

Alianza Editorial

PREGUNTAS A JUAN GOYTISOLO

El narrador de *Don Julián* ha renunciado al espacio material de su patria (paisaje, suelo), pero no al discurso (literario, ideológico, etcétera) en el que se compendia su identidad actual, su evolución histórica. Con la libertad omnimoda de quien no posee nada y no tiene, por tanto, nada que perder, vaga, como un nómada, por ocho siglos de cultura española, deteniéndose al azar de su propia inspiración y escogiendo su alimento intelectual donde le place: los hechos, frases, palabras así extraídas del discurso colectivo hispano, revisitan una función activa, dinámica, se integran en un nuevo discurso libre e independiente. Su agresión a la sociedad en que le ha tocado vivir comienza con una agresión a su historia y a su lenguaje. Todo ello es posible en razón de su extrañamiento, porque se trata de una visión tangerina o africana, una visión desde fuera. Naturalmente, debe ser tentador para el crítico establecer una relación entre mi persona y las otras «personas» que amplían mi propio discurso en la ficción o la crítica. No es una simple casualidad si los dos escritores españoles que más me han interesado, y cuya obra ha influido más profundamente en mí durante los últimos tiempos, son dos escritores exiliados, dos parias, dos malditos: Blanco White y Cernuda. Mientras vivía en España y en mis primeros años de exilio, mis guías eran los mismos guías de la mayor parte de los hombres de mi generación: Larra, Machado. Cuando a comienzos de la pasada década empecé a desprenderme de los tabúes y mitos que siguen moldeando en España la llamada *intelligentzia* de izquierda, mi aislamiento devino angustioso: no sólo vivía alejado físicamente del país nativo, sino que los criterios, valores y juicios de la gente más próxima a mí me resultaron cada vez más extraños. A medida que entraba en posesión de mi verdad y me esforzaba en cernerla, me sentía más ajeno a la que profesaban o decían profesar mis compañeros. Mi exilio no era sólo físico y motivado exclusivamente por razones políticas: era un exilio moral, social, ideológico, sexual. Y cada día transcurrido abría más la brecha, acentuaba mi aislamiento. En tal situación, el descubrimiento de que mi experiencia no era única, de que otros intelectuales habían pasado por un proceso idéntico, era muy importante para mí. Cuando empecé a penetrar en la obra de Blanco White tuve

la impresión de releer algo que había escrito yo mismo —mi familiaridad con ella fue instantánea. También en él la fuerza centrífuga había vencido la ley de la gravedad nacional. Sus palabras ampliaban, como tú dices, mi propio discurso—; el registro era distinto, pero la voz se relacionaba tan íntimamente con la mía como la del ficticio Don Julián. Y es que una serie de elementos de la vida española operan hoy del mismo modo que en tiempos de Blanco White: mi parentesco con éste es posible, porque nuestra relación con España es idéntica.

J. O.—Lo más notable en *Don Julián* me parece la voluntad formal y expresiva que cuestiona, por cierto, la noción del género y también el lenguaje hablado en España. Hay una pluralidad crítica (desde una persuasión poética) en la novela mucho más radical que en *Señas de identidad*. Esta invención de un lenguaje plural me parece que parte precisamente de la unidad de crítica y de ficción en el texto, desde el apasionamiento de una escritura obsesiva. Me gustaría que cuentes cómo escribiste esta novela, cómo se te impuso, cómo se hizo a sí misma.

J. G.—En mi opinión, las obras literarias más significativas del siglo veinte son las que se sustraen a la tiranía conceptual de los géneros: son a la vez poesía, crítica, narrativa, teatro, etcétera. El artista de hoy puede servirse de los hallazgos de todas las épocas y de todos los estilos, desde las expresiones literarias más primitivas hasta los productos más refinados del barroco. El propósito fundamental de una novela como *Don Julián* es lograr la unidad del objeto y el medio de representación, la fusión de la traición-tema y la traición-lenguaje. *Don Julián* es a un tiempo obra de crítica y ficción, o, si prefieres, praxis crítica. La utilización libre de diferentes formas expresivas y estilos literarios como elementos constructivos al servicio de una nueva arquitectura es un reflejo de la aspiración actual a un arte totalizador, a un arte que refleje la situación del hombre del siglo veinte enfrentado a una herencia cultural de decenas de siglos, obligado a tener en cuenta la existencia e influjo de ese *mu-sée imaginaire* de que habla Malraux.

«La interpretación mítica justificativa de la historia de España me obsesionaba desde ha-

cía años. Es difícil vivir en una ciudad como Tánger, enfrentado a la presencia cercana de la costa española, sin evocar la figura legendaria de Don Julián y soñar en una «traición» grandiosa como la suya. Mi despegó de los valores oficiales del país había llegado a tal extremo, que la idea de su profanación, de su destrucción simbólica, me acompañaba día y noche. El único problema que se me planteaba era el del lenguaje mediante el cual debía llevar a cabo mi «traición». Para violar la leyenda y los mitos y valores hispánicos, tenía que violar asimismo el lenguaje, disolver uno y otros en una misma agresión violenta. Cuando llegué a esta conclusión todo fue relativamente fácil: el texto comenzó a proliferar por sí solo.

J. O.—Me interesa mucho otro plano de *Don Julián*: su parentesco cercano con la nueva narrativa hispanoamericana. Diría que es la novela más española que has escrito, pero que también es la más latinoamericana, por su libertad formal y su diversidad expresiva, que te permite, incluso, la franca glosa del habla oral hispanoamericana a través de algunas de estas novelas. ¿Qué importancia ha tenido para ti esa narrativa?

J. G.—Desde luego, *Don Julián* es la obra más española que he escrito, y ello por una razón muy simple: porque su materia misma, a un nivel puramente verbal, es el discurso literario hispano desde su origen hasta la fecha. Reivindicar la traición de don Julián es impugnar varios siglos de Historia hostil mediante una agresión vandálica a la palabra escrita de nuestros cronistas, poetas y narradores. La lista de «plagios» que figura al final del libro puede resolver para el erudito el problema de las «fuentes», pero el problema real no es un problema de fuentes, sino el de las funciones que les atribuyo, del empleo libérrimo que hago de ellas. Mi enfoque me permite entablar un diálogo intertextual con autores que admiro, o parodiar e infectar el estilo de quienes me parecen poco respetables, etcétera. Todo lo cual nos lleva a la segunda parte de lo que tú dices: este nomadismo intelectual o transhumancia de ideas me emparenta, sin duda, con la nueva narrativa hispanoamericana, mucho más libre que la española en sus relaciones con el pasado —no sólo con el pasado español, sino el de otras culturas y lenguas—. En



Juan Goytisolo, por Antonio Gálvez.

mi opinión, el gran pionero de dicha actitud es Borges. Sin él, ni la nueva novela hispanoamericana ni una obra como *Don Julián* habrían sido posibles.

J. O.—En alguna parte has declarado que en España incluso los chóferes de taxi hablan como Unamuno. Hay como una zona sobre nominativa en esa lengua oral que parecería un derroche expresivo, pero que quizá podría operar como un encubrimiento. Evidentemente, tú escribes en contra de esa norma, y una actitud crítica similar es visible en algunos otros autores españoles de hoy. En esto, por cierto, tus libros suponen una fundación y una exploración decisivas. ¿Cómo has enfrentado tú mismo esta situación verbal de España?

J. G.—Al explicar las razones que le condujeron a escribir en

inglés, Blanco White señala una que me parece fundamental: el obstáculo que representa el expresar un pensamiento libre en un idioma que, por su textura misma, se adapta difícilmente al ejercicio de dicha libertad. Durante siglos, todo español se ha visto obligado a pensar, o cuando menos, a hablar y escribir conforme a ciertas fórmulas y estereotipos, y la consecuencia de dicho sistema —dice Blanco— se traduce en un entorpecimiento de las facultades mentales y un miedo continuo a ejercerlas. De ahí la zona sobrenominativa de que tú hablas y su función real de encubrimiento. Pues los esquemas mentales, elipses y clisés son comunes al señor rector y al chófer de taxi de Salamanca: ambos emplean, a distintos niveles, claro está, un mismo idioma codificado por varios siglos de estática social y monolitismo

ideológico. Por eso, en *Don Julián* y en mi ensayo sobre Blanco White he denunciado un fenómeno que este último había advertido con gran agudeza: la inercia de un lenguaje estancado, lleno de clisés inhibidores —un lenguaje ocupado por una casta omnívota que ha frustrado siglo tras siglo sus posibilidades creadoras ejerciendo una violencia solapada sobre sus significaciones virtuales—. Existen idiomas ocupados como existen países ocupados, y la ocupación del nuestro en nombre de la pureza de la fe y el monolitismo ideológico es directamente responsable de su escasa aptitud para servir de vehículo transmisor del pensamiento, de la sensibilidad modernos. En Hispanoamérica, como en España, la labor de nuestros mejores escritores ha de ser, ante todo, liberadora y destructiva: una labor transgresora y crítica con respecto a los estereotipos y esquemas que paralizan aún nuestro idioma.

J. O.—Aunque las relaciones de la literatura latinoamericana y la española han sido muy pobres en los últimos años, yo diría que empieza a percibirse una nueva relación coincidente. ¿Crees que una tradición más moderna estaría ahora modificando la nueva literatura española? ¿O tú ves un momento de ruptura anterior más decisivo?

J. G.—Esta pobreza de relaciones no existe tan sólo entre la literatura peninsular y la hispanoamericana: si el Atlántico separa a los escritores y lectores de Barcelona y Madrid de los de México, Buenos Aires o Lima, entre estos últimos se alza todavía una serie de Andes políticos, psicológicos, patrióticos, etcétera, que favorecen la actual compartimentación y hacen el juego al imperialismo. Levantar los bloques culturales, fomentar un intercambio libre de ideas, combatir todo tipo de monolitismo puede contribuir decisivamente a la creación de una literatura en lengua castellana sin aduanas ni fronteras.

Dicho esto, creo que la relación coincidente que tú señalas es un hecho irreversible, cuyas consecuencias serán favorables para ambas partes. Una característica de la literatura española ha sido su ensimismamiento y escasa permeabilidad a las ideas y corrientes ajenas —defecto exactamente contrario al de las letras hispanoamericanas, que tan a menudo incurren en el ex-

tremo opuesto—. Hoy día, estas dos tendencias comienzan a corregirse y compensarse, y resulta interesante observar que el más europeo de nuestros poetas —me refiero a Cernuda— es quien más influencia ejerce sobre las nuevas generaciones peninsulares. El culto asfixiante a los autores del noventa y ocho y sus epígonos no estorba ya el paso de éstas, como estorbó el nuestro. El «castellanismo» paralizante, de vía estrecha, ha perdido su anterior prestigio, y los jóvenes se sienten más internacionalistas. Al fin y al cabo, el mundo no se detiene en el Guadarrama, la sierra de Gredos o las murallas de Avila. El *generational gap* y las nuevas formas de vida han abolido muchas fronteras.

J. O.—En tu propia obra es fundamental ese momento de ruptura que supondría una reformulación esencial de tu trabajo creativo. ¿Qué importancia tienen en ese proceso las nuevas corrientes de la crítica? ¿A qué niveles crees tú que puede actuar un pensamiento crítico dentro de la ruptura formal de la ficción?

J. G.—Toda exploración creadora va indisolublemente ligada al ejercicio de un pensamiento crítico. *Don Julián* es, simultáneamente, una obra de ficción y una obra crítica que escapa de modo deliberado a la tiranía conceptual de los géneros. La novela-novela (con personajes de «espesor» psicológico, acciones verosímiles, motivación «realista», etcétera) ha dejado de interesarme, y no creo que en lo futuro vuelva a escribir ninguna (lo cual no quiere decir que reniegue de las que publiqué antes). La única literatura que me interesa actualmente es la que se sitúa fuera de las etiquetas de «novela», «ensayo», «poema», etcétera: al redactar mi ensayo sobre Blanco White he trazado, por ejemplo, una especie de autobiografía, me he apropiado de él, lo he fundido en mi propio mito. En *Don Julián* me propuse hacer simplemente un texto que permitiera diversos niveles de lectura. Mi enfoque es el resultado natural de una serie de reflexiones críticas alimentadas en parte por la lectura de los formalistas rusos, Benveniste, Jakobson, el círculo de Praga, etcétera. Un escritor ajeno al desenvolvimiento de la poética y la lingüística es un anacronismo en el mundo de hoy: el escritor no puede abandonarse a la inspiración y fingir inocencia frente al lenguaje, porque el lenguaje no es jamás inocente.