

# Danubio Torres Fierro

## ENTREVISTA A LUIS GOYTISOLO

Bondadoso, buen amigo de sus amigos, dueño de una inteligencia incisiva que gusta emplear la ironía y que en toda ocasión busca amortiguar la trascendencia a base de un humor inmisericorde, Luis Goytisoló (Barcelona, 1935) es el benjamín de una familia que también dio otros dos escritores: el narrador y ensayista Juan y el poeta José Agustín. A partir de 1959, fecha en que *Las afueras* obtiene el primer Premio Biblioteca Breve, y después de varios años de silencio que el tiempo demostraría que no fueron de esterilidad, su obra pasa a ocupar un lugar propio en la narrativa española de postguerra. Un lugar, señalase, conquistado a pulso y progresivamente; en efecto, el caso de Goytisoló es de éstos en los que importan el tesón, el esfuerzo sostenido, la entrega absoluta a una tarea, la convicción en las propias ideas. Su caso implica, también, un tránsito muy transparente hacia la madurez —y de ahí que el itinerario creador pueda ser descifrado con bastante facilidad si se observan los primeros títulos y los más recientes. En 1963, Goytisoló acomete una empresa poco común: la redacción de una tetralogía titulada genéricamente *Antagonía* y que comprende *Recuento* (1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y la recién publicada *Teoría del conocimiento*. Esos libros (y quien los conozca puede dar fe de ello), pese a ser complementarios, no están ligados por una continuidad argumental estricta y podrán, en consecuencia, leerse de modo independiente. La siguiente entrevista intenta detenerse en ciertas claves de la obra de Goytisoló, en el engranaje de correspondencias y antagonías que allí se echa a andar, en la trama de una escritura que no se quiere congelada sino activa.



**—Alguna vez me contaste que una tía tuya escribía poemas; y es notorio que tus hermanos Juan y José Agustín son escritores. ¿Qué relaciones e interrelaciones ves entre esos datos? Y, más concretamente, ¿cómo se da la experiencia de la escritura en tres hermanos?**

—Los antecedentes literarios son más, todos por línea materna. Está esa hermana de mi madre que has mencionado; escribía en catalán, castellano y francés, preferentemente poesía amorosa sublimada, próxima al misticismo, muy propia de la imagen retrospectiva que uno puede hacerse de una mujer como ella, de gran belleza física, hostigada por unos amores trágicos y una tuberculosis irremediable. Pero mi propia madre también escribía; al parecer, ficción, cosas muy raras, según una prima suya, la única persona, que yo sepa, que llegó a leer cosas escritas por ella. Y un tío materno de ambas, traductor de Omar Khayam al catalán, muerto asimismo de tuberculosis, como corresponde a un bohemio de los años veinte; y una tía materna de éste, que escribió poesía y novela hacia el último cuarto del pasado siglo. Pero el mejor dotado fué, sin duda, mi bisabuelo materno, notario de Barcelona por esa época. Conservo el voluminoso inventario de los bienes de uno de mis bisabuelos paternos redactado por él, y las descripciones de interiores, en especial, harían sentir profundamente frustrado a un Carpentier. Consideración marginal, aunque no del todo ajena a lo literario: la coincidencia, más que tolstoiana, de que, siglo y pico más tarde, la escritura haya sido leída por un biznieto común a notario y cliente.

No es preciso ser un Mendel para observar que semejante incidencia de una predisposición literaria en las cuatro últimas generaciones quiere decir algo, que el impulso de escribir es un rasgo tan heredable como la línea de la nariz o el color de los ojos o del cabello. Me hago cargo de las nefandas connotaciones reaccionarias que, para más de un lector desconfiado, debe de implicar aún la genética, aunque sólo sea por el nombre. Pero, a la hora de explicar la presencia en una familia de tres hermanos escritores, la consideración de tales antecedentes me parece, como mínimo, más aceptable que otra clase de explicaciones, factores ambientales o sociales, contagio, etc. De hecho, ni el medio familiar tenía nada de propicio, ni nuestros comienzos literarios tuvieron nada en común.

Así las cosas, comprendo que pueda pensarse que la vida cotidiana en una casa con tres escritores, debía de tener algo de tertulia literaria permanente. Por fortuna, no hubo nada de eso, cosa lógica, si uno se detiene a pensarlo, además de afortunada. El escritor adolescente no está para intercambiar opiniones y proyectos con unos hermanos menores que son unos mocosos, ni éstos, por poca independencia de carácter que tengan, se avendrán a recibir consejos humillan-



tes. Y los tres hermanos salimos no sólo muy independientes sino también muy distintos. La imagen de dos hermanos —Juan y yo— escribiendo en la habitación que compartíamos, sentados de cara a paredes opuestas, me parece, en este sentido, suficientemente expresiva.

Por otra parte, a la hora que empezamos a publicar nuestras primeras cosas, no sólo dejamos de hablar acerca de lo que estábamos haciendo, sino también acerca de nuestras respectivas preocupaciones personales, en la medida en que tales preocupaciones podían resumir el contenido de lo que estábamos haciendo y dar lugar a futuras interferencias. Con José Agustín, al ser poeta, es distinto; pero Juan y yo conocemos lo que el otro está escribiendo cuando lo leemos ya publicado. Es decir: la comunicación profesional entre nosotros, es menor que la mantenida con nuestros respectivos amigos personales, que la que probablemente mantendríamos si no fuéramos hermanos.

—¿Y la línea paterna? ¿Los Goytisolo propiamente dichos?

—Vascos emprendedores, pasados por Cuba y, finalmente, recalados en Barcelona, con pérdida paulatina del empuje inicial. Goytisolo, en vasco, con *i* latina, quiere decir Tierra Alta, y eso huele a prados, a ganado. Y, en uno de los dialectos del Tchad, significa Maza de Solo, de una región llamada Solo; algo, asimismo, de carácter práctico, utilitario. Un primo hermano jesuita, destacado en esa zona, me comentó la satisfacción de los nativos al escuchar un nombre tan familiar y coherente.

—¿Qué particularidades o características de tu familia, son las que más recuerdas y, sobre todo —y si existen—, las que más incorporaste o inciden en tu escritura?

—Las que más inciden, me parece obvio, son las que menos recuerdo y, sobre todo, las que he olvidado. Por eso pienso que un lector avezado está más calificado que yo mismo para rastrearlas en las páginas de mis obras.

Las que más he incorporado son de carácter ambiental —el ambiente que se respira en una familia perteneciente a la alta burguesía venida a menos— y eso, de Las Afueras en adelante, está al alcance, incluso, de un lector no avezado.

—Lo que se conoce de tu tetralogía *Antagonía* (es decir, *Recuento*, *Los verdes de mayo hasta el mar* y *La cólera de Aquiles*) postula un universo narrativo único (hay personajes que aparecen y desaparecen y vuelven a aparecer, hay situaciones que se prolongan o se comentan en cada uno de los títulos) y, a la vez, puntos de vista literarios muy diferentes. En detalle: así, *Recuento* apuesta a la forma narrativa realista para emplearla a fondo y, en el trámite, triturlarla y revalorarla, *Los verdes* —por su parte— no se somete a una forma narrativa determi-

nada y, además, el punto de vista está en permanente vaivén, y, por fin, *La cólera* puede leerse como una comedia rosa, como el comentario a una novela *otra* (la que escribe Matilde, quizá la que escribe Luis Goytisolo) o como el largo discurso de un narrador que desvaría todo el tiempo. ¿Por qué esa multiplicidad y elasticidad de enfoques? ¿Por qué esos contrastes violentos entre un título y otro?

—La multiplicidad de enfoques o tratamientos a que es sometida la materia narrativa de ese universo único que es *Antagonía* es consustancial a la obra, y hasta el propio título así lo refleja, aunque sólo sea como acepción secundaria. *Antagonía* es, en definitiva, un todo, una sola novela compuesta de cuatro libros mayores que, a su vez, contienen nuevos libros y fragmentos de libro; pero incluso hay partes no señalizadas y multitud de capítulos —en *Recuento* la totalidad— que pueden funcionar independientemente. Quiero decir con ello que lo de tetralogía es más un planteamiento editorial que un planteamiento realmente literario; que hay una novela que se llama *Antagonía* cuyas partes o libros mayores van siendo publicados a medida que son escritos, en la medida en que son susceptibles de una lectura independiente; que igualmente susceptibles de lectura independiente serían, de habérmelo propuesto, no sólo esas partes no destacadas como tales del conjunto, sino muchas otras que constituyen subdivisiones tipo capítulo y hasta gran número de unidades menores contenidas en esos capítulos, lo que en mis notas, a efectos de planificación, yo llamo subcapítulos. Y piénsese que el capítulo VIII de *Recuento*, por ejemplo, tiene, no ya la autonomía, sino también la extensión de una verdadera novela independiente.

Pero junto a estas razones fundamentadas en la estructura de la obra, cabe señalar muchas otras de peso no menor: el que a veces sea Raúl el narrador y a veces no; el que ese punto de vista de Raúl sea la proyección del punto de vista de un niño (primeros capítulos de *Recuento*) o de un adulto; el que Raúl esté de mejor o peor humor, o decididamente neurótico; el que la proyección del punto de vista del Raúl adulto incluya su conjetura personal acerca del punto de vista de los demás o no lo incluya; el que Raúl exprese por escrito —relato objetivado dentro del relato— ese punto de vista, tal y como lo hace en *Los Verdes*; el que sea Matilde quien lo haga, como en el *Aquiles*, y Raúl pase a ser, de sujeto emisor del punto de vista, a objeto del punto de vista de otra persona, etc.

No menos significativas son las fluctuaciones en el tono narrativo de los libros que componen *Antagonía*. Ese todo puede ser llamado realista sólo si admitimos que la literatura es siempre ficción y que la ficción incluye tanto el intento de reproducir la realidad cuanto el de situarse en su límite,

caso de la literatura fantástica; hasta el realismo socialista es ficción (¡y cómo!). Fuera de la literatura, las cosas se complican: cosas que fueron tenidas por reales nos parecen ahora fantásticas, y cosas que tenemos por reales parecerán no menos fantásticas en el futuro. En este sentido, la distancia que separa texto literario, texto histórico y texto religioso, así en el mundo greco-latino como en el antiguo oriente, es para nosotros mínima. ¿No es real la religión, sea cual fuere, para el creyente? ¿No es real el sueño para el que sueña?

Pues bien: esta fluidez de lo real, es otro de los principales temas de **Antagonía**, a veces de forma explícita, pero, más en general, encarnado en la propia materia narrativa. Y de ahí, las fluctuaciones en el tono narrativo, las modificaciones que experimenta en su expresión la materia narrativa. En **Recuento**, la realidad va siendo laboriosamente construida hasta el capítulo V, para convertirse, a partir de ahí, en elemento proteico que pugna por reconstruirse y vertebrarse, por encontrar la coherencia interna que le permita lograrlo. En **Los Verdes**, el vaivén al que haces referencia se establece entre la realidad —la de **Recuento**, además de la que sirve de escenario al autor, Raúl, en el acto de escribir— y la ficción que genera esa realidad. En cuanto al **Aquiles**, el relato nos presenta a Raúl visto desde fuera, convertido en personaje de una obra que no ha escrito, a la vez que en eventual lector; por supuesto que la voz narrante desvaría —también Raúl lo hace de vez en cuando—, pero precisamente por eso pienso que el calificativo de rosa conviene más a lo que está en la cabeza de Matilde que a la novela que el lector lee.

En cuanto al contraste entre un título y otro, yo diría que es mero reflejo del contraste entre un libro y otro, de ese avanzar dando bordadas propio del desarrollo de **Antagonía**; también dentro de cada libro, el relato progresa dando bordadas. Sin que ello sea obstáculo para que la separación entre libro y libro, sea menos tajante de lo que parece a primera vista: **Los Verdes**, empiezan al final de **Recuento**, y el comienzo de **Teoría del Conocimiento**, se plantea ya en el **Aquiles**.

—Hay un dato que me parece clave para enfrentarse a tu tarea narrativa: a lo largo de los tres títulos conocidos de **Antagonía**, la posición del narrador o del autor (digamos, para entendernos, de quien firma Luis Goytisolo) permanece en movimiento, abierta a los enfoques distintos y variables, sin aferrarse a una postura única y monolítica. Tal actitud facilita el diálogo con los diferentes estratos de las novelas, con la multiplicidad de los puntos de vista que se manejan, con los muchos personajes que circulan por las páginas. No es, por supuesto, una posición fácil, ya que, al proceder así, tú no te eriges en un narrador o en un autor —y cuando aparezca no será menos ficción— omnímodo y décimonónico, sino en alguien que debe adaptarse a los cambios, a los distintos pasos o modalidades narrativas. En una palabra: la relación que estableces con tus materiales es dialéctica. ¿Lo ves así? ¿Qué podrías agregar al respecto?

—La palabra dialéctica se halla tan vinculada actualmente al materialismo histórico que me resisto a emplearla, susceptible como es de crear equívocos. En el sentido clásico, por supuesto que es pertinente, aunque no creo que aclare gran cosa en este contexto. Personalmente, prefiero otra palabra que, aunque muy querida por Mao, no crea equívocos, contenida como se halla en el significado del propio título: **antagónica**. Es decir: la relación conflictiva que enfrenta a las dos partes de lo que es uno.

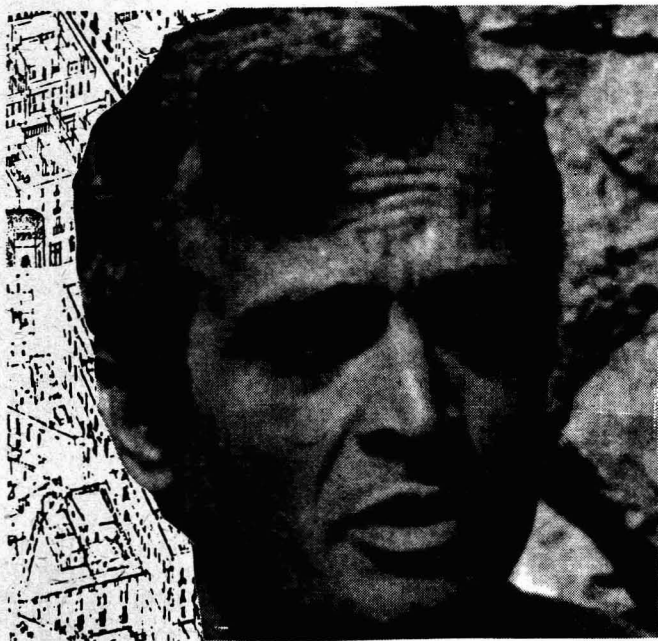
—Hay algo que asoma como decisivo en tus libros: la relación entre el autor y su obra, entre éstos y el lector y entre la lectura y la crítica de esa lectura. En cada uno de tus títulos, aparecen muchos comentarios sobre estos problemas, a veces dichos por el autor, a veces por el narrador, a veces por medio de un personaje determinado. ¿Por qué estas preocupaciones? ¿A dónde te conducen?

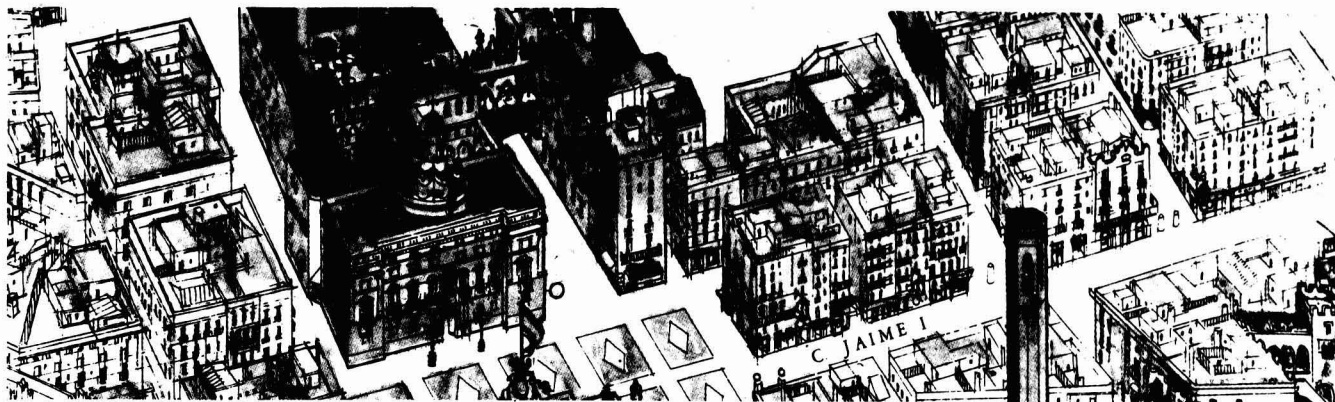
—La interrelación entre autor, obra, lector y crítica, juega un papel central en el desarrollo de **Antagonía**, y no ya como formulación, sino, sobre todo, por hallarse incorporada a las vicisitudes de la materia narrativa. Raúl, protagonista de **Recuento**, se convierte en autor de **Los Verdes** y, como ya he dicho, en personaje, y lector del **Aquiles**. Matilde, que aparece sin ser mencionada en **Recuento**, toma cuerpo en **Los Verdes** y se convierte en autor por partida doble en el **Aquiles**. Y así siguiendo.

¿A dónde me conduce todo eso?. Directamente a **Teoría del Conocimiento**. Quisiera advertir, no obstante, que esta última parte de **Antagonía** no está planteada como culminación o clave final; se trata más bien de una parte tan autónoma como las anteriores que, si arroja luz retrospectiva sobre éstas, lo hace fundamentalmente para iluminar el camino recorrido, no para dar sorpresas.

—Eres un escritor que tienes orígenes vascos y catalanes, que vives en Barcelona y escribes en castellano. Es decir, eres de alguna manera un marginado. ¿Te sientes cómodo o incómodo? ¿Qué problemas se te plantean —si se te plantean—?

—Marginación es otra palabra que, de puro gastada, soy reacio a utilizar. Digamos que vivo una situación de mestizaje y que los mestizajes, por lo general, suelen ser incómodos. ¿Lo es en mi caso?. Relativamente. Quiero decir que no más incómodo, antes al contrario, que para un novelista catalán, que escribe en catalán sobre Catalunya, esto es, sobre una realidad bilingüe a cincuenta por cien. Y es que el novelista catalán —a diferencia del poeta, que no tiene problema— por el mero hecho de utilizar su idioma, un idioma que está a la defensiva, un idioma cuya pureza debe salvaguardar por encima de todo si no quiere ganarse las iras de su público, tropieza con unas dificultades que yo no tengo, libre como soy de introducir en mi castellano cuantos catala-





nismos me plazca, al igual que otros barbarismos, arcaísmos o neologismos; y este tipo de limitaciones inciden, incluso, en el argumento de la obra, conduciendo al autor, en muchos casos, a situarla en el pasado o en un medio rural, o en un reducido ámbito urbano donde, teóricamente, no haya hispano-parlantes. En otras palabras: mientras escribir una obra de ficción situada en un país extranjero supone una mera convención literaria— dar por supuesto que, cuando menos una parte de lo que se relata, ha sido dicho en el idioma local—, escribir una obra sobre el propio país ignorando que aproximadamente la mitad de la población se expresa en otra lengua, plantea ya más problemas. En el primer caso —el mío la cuestión sólo se complica— desde un punto de vista, no literario, sino personal —cuando resulta que ese país extranjero es, además, el propio país.

Si tu pregunta incluye asimismo, como sospecho, una referencia a mi inserción en la sociedad catalana, el adverbio relativamente sigue sirviéndome. La cultura catalana oficial me equipara a un extranjero y, desde un punto de vista técnico, en cuanto escribo en una lengua que no es la lengua tradicional de la tierra que piso, no tengo nada que objetar. En otras palabras: que si en el mundo literario español o internacional soy un escritor barcelonés, en medios culturalmente catalanes soy un escritor español que reside en Barcelona. Y la incomodidad se reduce a esto, a un malentendido que atañe más a unos y otros de lo que me atañe a mí, para quien la situación de residente extranjero —me encuentre donde me encuentre— ha tenido siempre un singular atractivo.

—¿Cómo te situarías en la literatura española actual?

—El problema —he tardado años en caer en la cuenta— reside en que no parezco un escritor español, en que no respondo a la idea de escritor español que por lo visto se hace la gente.

—España ha pasado de la dictadura a la democracia y, aunque ese proceso se inició antes de la muerte de Franco, el trámite ha sido hecho —es mi opinión— con felicidad y sin trauma. Mis preguntas, aquí, son dos. Una: ¿cómo juzgas ese pasaje de la dictadura a la democracia, qué características le señalarías? Segunda: se habla mucho, por estos días, del desencanto que los españoles sienten de la democracia y, por eso mismo, me gustaría que me dijeras si ese desencanto es real y a qué se debe.

—Supongo que te contesto a las dos preguntas diciéndote que, si a la muerte de Franco, un demonio tentador me hubiera ofrecido una panorámica de lo acaecido en España hasta el presente, yo hubiera firmado de inmediato. Es decir: que si —contrariamente a lo que opinaría un Panglos— no ha sido el mejor de los tránsitos posibles, sí ha sido, pese a todo, menos traumático y sangriento de lo que entonces era

de prever. Y no puede decirse, consecuentemente, que sufra desencanto alguno. Para sentirse desencantado es preciso haberse encontrado previamente bajo el influjo de un encantamiento, y yo no lo estaba. Y creo que quienes sí estuvieron bajo ese influjo —con total olvido de que Franco no había sido derrocado, de que murió en el poder— se hallaban ante un espejismo que, por otra parte, de haber sido real y no virtual, de haber sido por desgracia realizable, hubiera supuesto, no sólo un baño de sangre, sino, en cualquier caso, un presente indudablemente lúgubre.

Ni que decir tiene que la figura clave de este proceso de cambio ha sido el rey Juan Carlos. Durante años se dijo que su consejero era fulano y que el rey se atenía en todo a sus consejos; desaparecido este consejero de la escena política, los presuntos consejeros y mentores siguieron sucediéndose a un ritmo cada vez más acelerado, hasta el punto de que hoy no cabe ya duda de que el consejero más próximo al rey no es otro que el propio rey. De ahí la paradoja de que, mientras los partidos tradicionalmente republicanos respaldan su actuación, muchos monárquicos de toda la vida, nostálgicos de una corte con pompa y circunstancias, no puedan ocultar —tampoco ellos— su desencanto.

—¿Te parecen pertinentes la acusación que ahora se hace de que la cultura española actual está en crisis y el reproche (tan habitual) de que el postfranquismo no trajo consigo la aparición de novelas y ensayos, que muchos sostenían no poder escribir o publicar por las condiciones que imperaban antes de la muerte del caudillo?

—La cultura española está en crisis en la medida en que lo está la cultura occidental en su conjunto y, en grado no menor, la cultura de los países socialistas, por no hablar ya de la cultura de los países pertenecientes al con tan poca fortuna llamado Tercer Mundo. La crisis es general, y el caso español no presenta ningún agravante específico. Lo que sucede es que las víctimas del espejismo al que acabo de referirme eran víctimas, en el terreno cultural, de un espejismo subsidiario y análogo: la creencia de que la recuperación de las libertades democráticas y el eventual inicio de un proceso revolucionario, generarían, automáticamente, una inmensa explosión de creatividad, tanto más grande cuanto mayor había sido la presión de la represión franquista. Y eso, que ni tiene porque suceder ni de hecho suele suceder en similares circunstancias, estaba perfectamente claro que no sucedería en España, donde todos nos conocemos y todos sabíamos que, ni había tesoros ocultos que sacar a la luz del sol, ni la sociedad de consumo con cuño franquista de los últimos años constituía el caldo de cultivo más idóneo para la aparición de auroras boreales y fenómenos asimilables.

Barcelona, invierno de 1980.