

NOVELA, CRITICA Y CREACION*

Por
JUAN GOYTISOLO

Una de las paradojas más notables del mundo de hoy es el escasísimo interés que suele evocar entre los escritores —por no hablar ya de los plumíferos o stajanovistas de la literatura— el estudio de aquellas disciplinas que, como la poética o la lingüística, se consagran al análisis de los materiales objeto de su trabajo creador. Desinterés muy común no sólo en el ámbito hispanoparlante, lo cual no es de extrañar, si tenemos en cuenta la incultura y cerrazón del común de autores y críticos, crecidos en un ambiente tribal de compadreo, economía de trueque y saber rudimentario típicamente celtíberos, sino también —lo cual es mucho más sorprendente— en comunidades culturales mucho más vivas y dinámicas que la nuestra, como Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Alemania. Existe en efecto, aun entre los mejores novelistas de estos países, una especie de terror supersticioso al conocimiento teórico del lenguaje en el que se expresan, un deseo inconsciente de preservar la virginidad de su inspiración de un presunto choque esterilizador con las abstrusas realidades “científicas”, un miedo a perder la espontaneidad creadora y protagonizar una nueva versión del cuento de la gallina de los huevos de oro que retraen de toda incursión o cala en los dominios del formalismo, estructuralismo o gramática generativa, por modestas que sean. El callejón sin salida en que parecen converger los experimentos literarios más audaces del presente siglo actúa de antídoto de gran eficacia e incita al escritor que desconfía de su instrumento y lo pone en tela de juicio a abandonar enseguida su proceso personal a la literatura en aras de un sistema convencional cómodo y estable, en cuyo seno podrá fabricar, sin excesivas inquietudes, una serie de productos novelescos marcados con la impronta de su talento y virtuosismo. La “incomunicabilidad” de *Finnegans Wake* —si nos atenemos a la clásica doctrina comunicacional de la obra narrativa— pende como espada de Damocles sobre la cabeza de quienes experimentan la tentación de renunciar a las reglas del juego y arrojar su pequeño o gran caudal de certidumbres satisfechas para internarse a campo descubierto en

* El presente texto, distinto del leído por el autor en el Simposio ha sido especialmente enviado por él para ser publicado en este volumen. [Nota de los editores.]

una gran zona solitaria y desértica donde el simún de nuevas, incesantes teorías lingüísticas borra la huella de las pisadas hacia una meta que, en vez de oasis, reviste los caracteres de un espejismo. Al natural instinto de conservación del escritor se agrega la presión del público e intermediarios en favor de una literatura fácilmente consumible, actitud que pudiera cifrarse en el capcioso, consabido argumento que se esgrime ante el novel escritor que parte en guerra contra los cánones supuestamente inmutables de la novelística: “¡Esto ya lo hizo Joyce hace cuarenta años!”.

Dicha forma de razonar me recuerda bastante la que solía emplear el régimen franquista en su intento de arrojar el descrédito sobre quienes luchaban por el restablecimiento de un sistema democrático, cuando los motejaba despectivamente de “decimonónicos” y “hombres del pasado”. Ahora bien, hay pasados y pasados, pero mientras unos tienen su origen en la Declaración de Derechos del Hombre de 1789, la Comuna de París o la Revolución de Octubre de 1917, otros se remontan poco menos que a la noche de los tiempos. Rechazar hoy como “anticuadas” las tentativas de Joyce o Céline, cuando se postula, por ejemplo, una escritura a lo Galdós o Baroja —por no decir a lo Zunzunegui o Gironella— es puro contra-sentido.

Conviene no olvidar que todos los grandes creadores —llámense Rabelais, Cervantes o Sterne— desafiaron las convenciones artísticas contemporáneas y mostraron una viva preocupación por el conocimiento de las diferentes técnicas narrativas y doctrinas literarias de la época. En la medida en que la vilipendiada vanguardia es sinónimo de autorreflexión, podemos afirmar serenamente que Juan Ruiz fue nuestro primer vanguardista.

Nuestro tiempo se distingue de los restantes periodos literarios no sólo en razón de la complejidad y mutación continuadas del *corpus* crítico —hasta el punto de que resulta difícil, por no decir imposible, abarcar la totalidad de las doctrinas que examinan, digamos, la obra novelesca—, sino también a causa de la introducción en el campo del análisis literario del salto inductivo de la lingüística que, al trastocar las relaciones tradicionales entre la teoría y la obra de ficción, independiza y privilegia aquélla en detrimento de ésta. Pues mientras en siglos anteriores los críticos elaboraban sus doctrinas a la luz de los ejemplos de obras literarias concretas —esto es, la teoría iba a remolque de la práctica—, desde los fecundos descubrimientos del formalismo ruso y el círculo de Praga se ha operado una especie de inversión copernicana en virtud de la cual la poética —tal como proponía Jakobson— no proyecta únicamente su análisis a la literatura real sino a la literatura posible. El establecimiento de las propiedades abstractas del discurso novelesco —del que la obra real es la parte visible del iceberg— ha traído como consecuencia el hecho imprevisible de poner la creación —a lo menos, el pequeño sector más consciente de ella— a remolque de la teoría: algunas obras de creación

publicadas últimamente en Francia parecen, por ejemplo, simples ejercicios —*travaux pratiques*— destinados a actualizar algún elemento virtual del discurso narrativo elaborado por los críticos. Prótesis o experimentos de probeta, son producto directo en cualquier caso de una vergonzante estética “estructuralista” o “generativa”.

No considero necesario aclarar que semejante tendencia me parece errónea. Todo texto literario posee varios niveles de interpretación y lectura, y promover uno a expensas de los demás implica necesariamente mutilación, empobrecimiento, esquematismo. Una novela que se limite a ilustrar tesis o teorías será siempre una obra maltusiana, que renunciará a la ambigüedad y polisemia del lenguaje y abolirá el placer de la lectura múltiple y contradictoria, total, absorbente, exhaustiva. Ante tamaña tropelía, la actitud defensiva, virulentamente antiteórica de algunos novelistas de talla, resulta comprensible. El equilibrio entre la creación puramente empírica y el prurito de desmontar los mecanismos narrativos y lingüísticos del escritor acometido del vértigo del autoanálisis —Erasmus hablaba ya de la locura de los gramáticos— es bastante difícil de mantener, como lo prueba el reducido número de autores capaces de conjugar la pasión literaria del creador con el rigor de los sondeos e hipótesis del analista. Entre la creación en apariencia intuitiva y una asepsia razonadora que anemiza y descarna, el autor de ficciones escoge el menor mal. A decir verdad, más vale ser novelista a secas —heredero de una tradición sólidamente establecida— que padrear criaturas mecánicas como el pobre doctor Frankenstein o sorprender al mundo con un nuevo y desconsolador parto de los montes.

Dicho esto, el antiteoricismo que predomina entre los mejores autores de obras de ficción es más bien de fachada y obedece a menudo a consideraciones de estrategia personal. Quien más, quien menos, todos incurren en secreto en ese abominable vicio solitario que llamamos teoría. Resulta en efecto inconcebible que hayan podido realizar sus novelas sin un conocimiento muy hondo de las grandes creaciones del género, es decir, sin haber asimilado plenamente sus rupturas, incursiones y hallazgos. Un escritor tan reacio a todo tipo de doctrina como García Márquez conoce cuando menos a fondo las técnicas de Cervantes y los autores de libros de caballerías. Aun en un caso tan extremo de alejamiento de los problemas teóricos que plantean las diferentes disciplinas lingüísticas, nos encontramos en presencia de un magnífico crítico practicante de la ficción que a veces se transforma en novelista que teoriza, ya que no por escrito, en conversaciones de sobremesa alevemente grabadas por un espía disfrazado de periodista. La reproducción de la voz por medios mecánicos, la proliferación y ubicuidad de los *mass media* dan al traste con los propósitos de discreción del novelista más esquinado. Hoy día es casi imposible encontrar un creador —por graves que

sean sus prejuicios contra los estragos que causa la teoría— que no discurra de una fomra u otra, en conferencias, cursillos o entrevistas, acerca de su propio trabajo, y dicha actividad de glosador desempeña, como veremos, un papel negativo y perturbador en los juicios y apreciaciones de la crítica.

Decir que las “aclaraciones” del escritor tocante a su trabajo empañan y oscurecen en la mayoría de los casos nuestra estimación de éste parece a primera vista exagerado. No obstante, no lo es. Pero antes de aprobarlo mencionaremos, aunque sea de pasada, la existencia de un fenómeno de fetichismo en torno a la relación obra-autor, que convendría denunciar de una vez para siempre. Las nociones teóricas del creador de ficciones, por vagas y poco meditadas que sean, suelen ser tomadas por los estudiosos como punto de referencia al que enfrentan los textos, y los comentarios de aquél sobre éstos reciben un trato distinguido y preferencial, fundado en la creencia ingenua de ser el creador el albacea testamentario de los mismos: una especie de lector privilegiado, que conserva un misterioso derecho de pontificar sobre la totalidad de cuanto ha escrito. Esta creencia resulta desde luego injustificable, y es de agradecer que en la época de Delicado o Cervantes no se hubiese inventado la cinta grabadora y se desconociera la temible profesión de facedor de entrevistas. En mi opinión, habría que partir del principio opuesto: el esfuerzo de la obra corresponde al autor, pero su resultado pertenece a todo el mundo, con excepción de él mismo —y por dicha razón me he pronunciado siempre, teóricamente al menos, contra la propiedad intelectual, derecho que debería desaparecer en prioridad a los restantes derechos de pertenencia o dominio de nuestro triste mundo. Desde el punto de vista de una crítica objetiva y sin anteojeras, habría que exigir a los creadores que se abstuvieran de formular teorías o interpretaciones sobre su propio trabajo o, ya que esto resulta cada vez más difícil en este siglo locuaz, con casettes, intervius y hasta escuchas electrónicas, tales disquisiciones o glosas tendrían que ser tratadas siempre con cautela o descartadas abiertamente en muchos casos como mera fruslería.

En un sugestivo y penetrante ensayo titulado “Vargas Llosa. Teoría y praxis”, Carlos-Peregrín Otero, tras contraponer la práctica del novelista peruano a una serie de exposiciones razonadas esparcidas a lo largo de sus ensayos y entrevistas, se sorprende —lo cito— de que “este caso paradigmático de crítico practicante de la ficción sin narrador [. . .] no tienda a arrimar el ascua a su sardina [. . .] antes al contrario la arrime a la sardina más bien fantasmagórica de los postulados de la noción de narrador omnisciente”. Como han probado lingüistas de la talla de una Kate Hamburger o un Yuki Kuroda¹, hay ocasiones en que el lenguaje puede ser utilizado fuera de toda

¹ Kate Hamburger, *The Logic of Literature*. S.Y. Kuroda, *Reflections on the Foundations of Narrative Theory from a Linguistic Point of View*.

situación comunicacional real o imaginaria, es decir, en las que no hay donante o narrador —lo que evita a los glosadores de este tipo de ficción no coloquial la engorrosa obligación de recurrir a ese nebuloso narrador omnisciente que tantos quebraderos de cabeza ha dado y sigue dando a novelistas y críticos. Desde el momento en que la función objetiva de una frase puede ser separada de su función comunicativa, esto es, desde que aceptamos el punto de vista de que la frase redactada en la página impresa desempeña, en cuanto entidad real y materializada, una función objetiva en la conciencia del lector, en la medida en que crea en él la imagen o conocimiento de un hecho, la necesidad de imaginar la existencia de una conciencia que habría juzgado este hecho y lo comunicaría a un destinatario pierde su razón de ser. Resumiendo: como dice muy bien Carlos-Peregrín Otero, una cosa es la obra novelesca creada por el crítico practicante y muy otra la que elabora el novelista cuando glosa el trabajo ajeno o comenta el propio en ensayos y entrevistas. Entre la plenitud creadora de Vargas I y las vacilaciones teóricas de Vargas II el desajuste es manifiesto, y Otero tiene toda la razón del mundo en desconfiar de las pistas que el segundo traza con respecto a la obra del primero, y en atenerse exclusivamente a la última, evitando así la trampa en que inocentemente caen quienes profesan la fe del carbonero y comulgan con ruedas de molino.

Insistamos en ello: el crítico que practica la ficción y el novelista que teoriza no coinciden por lo común en sus apreciaciones y es un grave error tomar al pie de la letra los escritos o declaraciones de uno para enjuiciar la obra del otro. Al expresarme así quiero dejar bien sentado que no hablo tan sólo de un caso aislado y ajeno: aludo también a mi experiencia lamentable y, a modo de expiación de los males pasados, presentes y venideros, arrojaré ahora algunas piedras contra mi propio tejado, aun a sabiendas de que es de vidrio y corro el riesgo de destrozarlo.

Mi tendencia a inducir a error a los desdichados comentadores de mi obra viene de muy lejos —lo que me mueve a pensar que debe de ser congénita y, por lo tanto, incurable. Hace una veintena de años publiqué, por ejemplo, un volumen de artículos poco meditados que, en vez de ser producto de mi modesta y juvenil experiencia de creador, eran fruto típico, como suele ser el caso en España, de una penosa indigestión de lecturas y, lo que es peor, desmentían o tenían escasa conexión con la praxis vacilante, llena de contradicciones y quiebros, que caracteriza el primer periodo de mi novelística. Al postular la interpretación de obras como *Juegos de manos* o *Duelo en el Paraíso* a la luz de *Problemas de la novela* —como, con inconsciencia casi simpática, invitaba a hacer a los estudiosos— presté desde luego un flaco servicio a éstos, al lanzarlos tras lo que era, a todas luces, una pista falsa: el desfase entre mis pinitos teóricos y mi escritura bisoña —o, por mejor decir,

entre el converso que descubría el evangelio según San Lukacs y el novelista que admiraba a André Gide y William Faulkner— era reflejo fiel del desierto cultural en el que entonces vivíamos los españoles y de mis tentativas bien intencionadas, pero torpes, de escapar de él.

Pero, abandonando este ejemplo remoto, evocaré uno más reciente, que me sugiere precisamente el artículo que acabamos de mencionar. Al tratar de la distinción entre narración coloquial y ficción sin narrador, Carlos-Peregrín Otero cita mi dedicatoria de un ejemplar de la *Reivindicación del conde don Julián* en la que me refiero a esta novela en términos de “experimento lingüístico del discurso benvenistiano”. Dicha dedicatoria, digámoslo ya de entrada, es expresión de un novelista que teoriza, no de un crítico practicante de la ficción con o sin narrador —lo que nos obliga a considerarla con muchas precauciones, so pena de que el autor-capitán Araña embarque a los posibles comentaristas en un dudoso periplo mientras se queda tranquilamente en la orilla.

La influencia que ha ejercido sobre mí la obra de Benveniste no es un secreto para nadie, puesto que me he extendido sobre ella a lo largo de ensayos, entrevistas, cursillos y conferencias. Mi afición a los estudios de lingüística y poética no data de hoy ni de ayer, y se manifiesta claramente en los progresos de mi novelística de los últimos catorce años. En una charla pronunciada en Columbia University en 1970 e impresa en la revista *Libre* dos años más tarde, creo que sugerí por primera vez entre nosotros la posibilidad de enjuiciar la evolución de la novelística española de hoy —de *El Jarama* a *Don Julián*, pasando por la obra de Martín Santos— a partir de las categorías literarias abstractas de *histoire* y *discours* establecidas por Benveniste en su célebre volumen *Problèmes de linguistique générale*. Pero definir perentoriamente —como hice en mi apresurada dedicatoria— una obra de las características de *Don Julián* es un buen ejemplo de esa imperdonable ligereza crítica que afecta a la casi totalidad de nuestros lenguaraces novelistas.

Una novela que aspire a algo más que a una prótesis o experiencia de probeta no puede ser un experimento a secas: es, entre otras muchas cosas, expresión personal del autor, ilustración de ciertas nociones o ideas, imagen de la sociedad en que se produce, nudo de relaciones intertextuales con el *corpus* literario y las otras series culturales de su tiempo, etc., etc. —todo, menos ejemplo descarnado de una hipótesis lingüística, por fecunda y estimulante que ésta sea. Digámoslo bien claro: la textura de una novela como *Don Julián* es resultado de la fusión de los fantasmas y obsesiones personales de su autor con las coordenadas políticas, sociales y culturales del tiempo en que le cupo vivir. Que su escritura coincidiera o pareciera coincidir con el esquema teórico de Benveniste no me autorizaba a resumirla en unos términos que incitan a error y complican la exégesis. Por fortuna para *Don Julián*, el

crítico practicante de la ficción y el novelista diletante que teoriza son cosas distintas, aunque no lo vean así quienes toman *a priori* por obra del Dr. Jekyll lo que es producto de Mr. Hyde.

La constante evolución del instrumento crítico con el que analizamos la obra literaria nos juega por otra parte, con frecuencia, malas pasadas, como prueba el caso en el que ahora nos ocupamos. La distinción trazada por Benveniste plantea, si se va a decir verdad, una serie de problemas empíricos, debidos a la existencia de numerosos textos que han sido constituidos a partir de combinaciones excluidas en principio por las categorías abstractas de historia y discurso, vgr.: de la tercera persona gramatical y el tiempo verbal presente o bien del empleo del futuro prospectivo en los textos históricos. Enfrentada a esta evidencia concreta, Jenny Simonin-Grumbach acaba de replantear la hipótesis benvenistiana en términos algo diferentes y propone “llamar discurso a aquellos textos donde hay una señalización con respecto a la situación de enunciación, e historia a aquellos donde la señalización no se efectúa en correspondencia con la situación de enunciación sino en relación con el texto literario mismo”, esto es, con la situación del enunciado. Como vemos, lo que contaría ahora no sería “la presencia o ausencia de *shifters* en la superficie, sino el hecho de que las determinaciones remiten en un caso a la situación de enunciación extralingüística mientras que en el otro remiten al propio texto”. Vista desde esta nueva y enriquecedora perspectiva, una novela como *Don Julián* no sería un texto de discurso, a pesar del empleo continuo de los tiempos verbales de presente y futuro y el uso de la segunda persona gramatical. El “tú” que abre el surco de la escritura no es el destinatario de la narración desde el momento en que nada permite identificar el sujeto del enunciado con el de la enunciación y no hay por tanto identificación posible entre la situación de enunciación y la de enunciado, antes bien, una situación imprecisa y ambigua que se extiende, como un *no man’s land*, entre ambas. Es decir, los *shifters* de la novela son pseudo-*shifters* que nos remiten al texto mismo, no al acto de su escritura. Como observa Jenny Simonin-Grumbach, “la elección de una persona gramatical —primera, segunda, tercera— no permite augurar en nada las relaciones que pueda haber entre esa persona de superficie y el autor del texto”.

Volviendo al ejemplo de la dedicatoria, si tomásemos ésta al pie de la letra, me encontraría en la paradójica situación de haber escrito un “experimento de discurso” que a la postre no lo es, con lo que habría ofrecido a los lectores gato por liebre —si es que éstos poseen un paladar refinado, capaz de distinguir la liebre discursiva del pobre gato histórico. Historia, discurso o, más probablemente, espécimen de una tercera forma de enunciación cuyo terreno se sitúa entre ambos, la novela objeto de estas disquisiciones sigue siendo la misma, y valiendo lo que vale en relación a su propio proyecto, por muy fuerte

que soplen en ella los vendavales teóricos. Esta verificación puramente empírica nos hace ver el amplio margen que separa la teoría de la praxis, y el riesgo que corremos con nuestras interpretaciones *a posteriori*, sobre todo cuando edificamos sobre bases tan precarias y movedizas, dogmas presuntamente infalibles y hasta encubiertas escalas de valores.

Independientemente del hecho de que cumpla o no su propuesta (moral, política, social, estética), una obra novelesca es por definición un producto acabado (esto es, distinto de su creador que vibra a merced de las sucesivas corrientes críticas, como un arpa eólica). El problema fundamental de los críticos practicantes de la ficción radica en interiorizar el saber teórico de su tiempo, en pertrecharse de nuevos y más delicados instrumentos para enzarzarse en violento cuerpo a cuerpo con su amante y feroz enemiga, la palabra. El valor de una obra novelesca se medirá en el resultado de dicha refriega, al margen de los vaivenes y mudas de un conjunto de hipótesis y teorías que —como en esos espectáculos de *Son et Lumière* que “explican” y realzan tal o cual elemento de los edificios griegos, romanos o aztecas— la iluminan con luces distintas, pero no la cambian.

El discurso del crítico —ese tenaz *bricoleur* de que nos habla Deleuze— no es con todo inútil. Muy al contrario: la labor del teórico que no dogmatiza constituye una ayuda inapreciable para el novelista o crítico practicante de la ficción tanto cuanto le permite examinar el material en que se expresa desde nuevas perspectivas, trastornar las jerarquías verbales consagradas mediante un juego sutil de rupturas y transgresiones, eludir los gérmenes de opresión que insidiosamente se cuelan en el interior de cualquier discurso, independizarse y actuar de modo libérrimo respecto de su propio lenguaje. Esta función energética, salutífera, vivificadora que procura el conocimiento de las disciplinas lingüísticas permitiría al crítico practicante de la ficción una revolución permanente del lenguaje que —como en la lúcida visión de Trotsky— impediría que aquél se institucionalizara y aburguesase, ahogando así la dinámica subversiva de su propuesta bajo el peso de nuevos códigos, prejuicios y dogmas.

Antes de echar una vez más por los cerros de Ubeda —o, en este caso, por los nirvanas himalayos—, concluiremos nuestras divagaciones volviendo al punto preciso por el que comenzamos. La antinomia desdichada del novelista que teoriza y el crítico practicante de la ficción nos debería poner en la pista del ideal que nos obsesiona: el del crítico-creador o creador crítico que, a la manera de Cervantes, introdujera genialmente en el ámbito de la obra novelesca todo el *corpus* teórico de la época: novelista que escribiera no sobre personajes y cosas, sino personajes y cosas; crítico que novelara su doctrina y ficcionara su glosa. Este híbrido monstruoso aunaría el saber y recursos de ambos al servicio de una propuesta que sería a la vez crítica y creación,

literatura y discurso sobre la literatura. Una vez logrado esto, sus comentarios e interpretaciones posteriores del texto serían superfluos, perderían su razón de ser: clamor inane contra el que el lector debería inmunizarse, condenando de este modo a los infiernos de lo redundante e inútil las digresiones de un texto como el que acaban de leer ustedes.

