

Spring 1996

La Literatura como Delincuencia: La Agresión al Lector en Makbara y Paisajes Después de la Batalla, de Juan Goytisolo

Estrella Cibreiro

College of the Holy Cross, ecibreir@holycross.edu

Follow this and additional works at: http://crossworks.holycross.edu/span_fac_scholarship

 Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Cibreiro, Estrella. "La Literatura como Delincuencia: La Agresión al Lector en Makbara y Paisajes Después de la Batalla, de Juan Goytisolo." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.3 (1996) : 433-448.

This Article is brought to you for free and open access by the Spanish Department at CrossWorks. It has been accepted for inclusion in Spanish Department Faculty Scholarship by an authorized administrator of CrossWorks.

La literatura como delincuencia: la agresión al lector en *Makbara* y *Paisajes después de la batalla*, de Juan Goytisolo

En Makbara y Paisajes después de la batalla Juan Goytisolo emplea la parodia y la metaficción como medios de agresión literaria. La autorreferencialidad y el hermetismo de las obras crean una violencia ética y estética que desafía los conceptos convencionales de legibilidad, constituyendo una afronta directa a las expectativas del receptor del texto. La alienación experimentada por el lector es una consecuencia de las técnicas desfamiliarizadoras empleadas por el autor, a la vez que una finalidad en sí misma: mediante el distanciamiento intelectual y emocional entre materia narrativa y destinatario, Goytisolo expande los principios transgresores de la escritura al ámbito de la lectura. La intención subversiva que generó la escritura de la Trilogía (Señas de identidad, Reivindicación del conde don Julián y Juan sin tierra) se expande en estas dos novelas para asediar, mediante unos instrumentos fundamentalmente paródicos, no sólo los principios culturales, políticos y estéticos de la civilización occidental, sino las bases esenciales del acto literario.

Después de la subversión personal, histórica y literaria de Álvaro Mendiola con respecto a España y a la civilización occidental en la Trilogía de Goytisolo, las dos siguientes novelas, *Makbara* y *Paisajes después de la batalla*, consolidan y a la vez expanden los principios transgresores y subversivos anteriores. Ambas obras, autorreferentes, paródicas y metaficcionales, constituyen un ataque sistemático tanto a los pilares morales, sociales y políticos como a las convenciones literarias occidentales.¹ La profanación de valores tradicionales se alía al hermetismo narrativo en la prosa goytisoliana para producir unas obras revolucionarias en contenido así como en forma. *Makbara* y *Paisajes* constituyen, en efecto, un jeroglífico de referentes intertextuales, mecanismos paródicos, desviaciones lingüístico-literarias y juegos metaficcionales, marcando una ruptura radical con todo canon literario tradicional y produciendo un desafío fundamental al lector del texto.² Este desafío deliberado se ha convertido progresivamente en la obra de Goytisolo en un elemento integral de la narración y en una parte esencial del juego literario establecido entre emisor y receptor del

acto discursivo. En este artículo analizo la naturaleza transgresora y delictiva de *Makbara* y *Paisajes*, así como las consecuencias que se derivan de su base paródica para el lector y para el proceso de la lectura.

La obra metaficcional, consciente de su propia creación, plantea una interacción entre texto, narrador y lector radicalmente diferente a la literatura tradicional. La separación de las tres entidades, previamente mantenida y respetada, se ve destruida a favor de una deliberada combinación y confusión de esferas narrativas. La metaficción implica, por ello, la ruptura con una estructura y un orden narrativos establecidos; esta acepción del proceso metaficcional como violación literaria ha sido señalada por Robert C. Spire: "If we accept the fictional mode as a triad consisting of the world of the fictive author, the world of the story, and the world of the text-act reader – subject of course to interior duplication by means of embedded stories – a metafictional mode results when the member of one world violates the world of another" (19). En su obra clave, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Linda Hutcheon comenta asimismo sobre las implicaciones que se desprenden del carácter transgresor del proceso metaficcional para el lector del texto literario:

Metafictions ... bare the conventions, disrupt the codes that now have to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena. (39)

La lectura de las obras goytisolianas conlleva, en efecto, el enfrentamiento, por parte del lector, a un texto que, por su naturaleza subversiva y su complejidad y hermetismo narrativos, resulta esencialmente alienante y desfamiliarizador, planteando un reto intelectual, emocional y moral al receptor literario. Además de servir como conciencia de ficcionalidad y como ruptura con un orden literario tradicional, la metaficción en las obras de Goytisol se compagina con el propósito paródico de las mismas para potenciar el asedio moral y formal del narrador sobre el lector. En efecto, si se ha descrito la prosa goytisoliana como una "escritura total" (García Gabaldón 20) – entendida ésta como la combinación y conglomeración de textos, vivencias, lenguajes y sueños dentro del discurso novelístico – cabría hablar asimismo de una "lectura total" que requeriría la superación de los múltiples obstáculos formales y conceptuales presentes en el texto para llegar a la comprensión del mismo. La lectura ideal de la prosa goytisoliana exige, según el propio Goytisol, la adquisición de los conocimientos que el autor posee, así como la comprensión total de las referencias presentes en el texto (Gazarian Gautier 145). *Makbara* y *Paisajes* confunden, aturden y deliberadamente engañan a sus destinatarios en un acto de agresión literaria que corre parejas con su función delictiva y transgresora y que amenaza, en ocasiones, la legibilidad misma del texto. La ficción *avant-garde*

desafía los conceptos tradicionales de legibilidad narrativa, según Susan Rubin Suleiman, ya que rompe con el desarrollo lógico y temporal, con la consistencia estructural y con la conformación de personajes tradicionales, ofreciendo, en su lugar, la yuxtaposición fortuita de los hechos, la contradicción narrativa y un conjunto de voces incorpóreas, respectivamente (36). La lectura de esta prosa revolucionaria goytisoliana exige, como se verá a continuación, una ruptura total con los criterios convencionales de legibilidad literaria y presupone la aceptación, por parte del lector, del texto como instrumento de militancia política y estética.

Makbara constituye, dentro de la trayectoria literaria de Juan Goytisolo, la continuación del proceso de desrealización emprendido en la Trilogía. Si *Señas de identidad* permitía una comprensión e interpretación racionales del protagonista que buscaba, con el regreso a su patria, el hallazgo de su identidad, este acercamiento racional a la obra dejó de ser factible en *Reivindicación del conde don Julián*, por tratarse ésta de un sueño quimérico de venganza y profanación, y en *Juan sin tierra*, obra en la que el protagonista – metamorfoseándose continuamente en diferentes figuras históricas – se distancia cada vez más del mundo empírico y racional en su intento de liberarse de restricciones sociales, políticas y literarias.³ El alejamiento, por parte de Goytisolo, de una trama convencional, ligada a la realidad exterior y a la percepción racional del mundo, no es sino un resultado natural de la evolución de su concepto de lo que debe ser la literatura:

La diferencia entre las novelas tradicionales y las que yo y unos pocos escribimos es cuestión de lenguaje, oído y sensibilidad. Mientras la inmensa mayoría de los novelistas – incluidos algunos que respeto y admiro – siguen esforzándose en componer, armar y empaquetar sus historias y argumentos, nuestro trabajo es exactamente inverso al suyo: descomponer la historia inicial no escrita, disolverla en un ritmo narrativo, convertir la trama en expresión personal ... La realidad literaria es compleja y problemática, trasciende y niega la mera exposición de unos hechos históricos o inventados. (Goytisolo, "Sobre literatura y vida literaria" 21)

Makbara se sitúa en esta línea artística, en la que el texto se construye en torno a sí mismo, ajeno a la referencialidad exterior y al mundo convencional. La trama de la obra refleja la afiliación, por parte de Goytisolo, a la anomalía y la creación quimérica en sus universos novelísticos.⁴ La improbable historia amorosa entre un ángel caído y un moro desorejado con un falo de veintiséis centímetros establece, en sí misma, un tono de irrealidad y fantasía que constituye el primer elemento de desfamiliarización para el lector.⁵ La inverosimilitud de la trama no conforma, sin embargo, la esencia textual de la obra, sino que funciona más bien como marco estructural y pretexto para el elemento paródico y el tono lúdico que dominan y componen el discurso de

Makbara. La técnica paródica de *Makbara* permite a Goytisolo la crítica y la ridiculización de formas literarias tradicionales así como de múltiples discursos vigentes en la sociedad contemporánea. La parodia nace, en efecto, como resultado de las insuficiencias de ciertas convenciones y se nutre de ellas:

Not merely an unmasking of a non-functioning system, it is also a necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities to the artist. Parodic art both is a deviation from the norm and includes that norm within itself as background material. (*Narcissistic Narrative* 50)

El primer elemento transgresor lo constituye la trama misma ya que, por medio de ésta, se parodian de forma consecutiva la narración amorosa convencional, el paraíso cristiano, la ideología marxista y la sexualidad ortodoxa tradicional.⁶ En esta historia de amor el protagonista masculino, lejos de poseer los atributos redentores del héroe típico, es un apestado social que inspira horror y asco a su paso:

Obligar a apartarse a quienes vienen en sentido contrario, te observan pasmados cuando se cruzan contigo y vuelven la cabeza con la aversión y alarma pintadas en sus semblantes ... revulsión, inquietud, náusea afloran súbitamente a sus caras, crean el vacío en torno a él, le envuelven en un nimbo espectacular de peligro: animal de especie inclasificable y desconocida, producto triste de infausta conjunción astral: alejémonos de él, no nos roce su aliento, cubramos prudentemente narices y bocas con suaves pañuelos esterilizados. (17)

El personaje femenino desafía igualmente la tradición por tratarse, primero, de un personaje celestial y, segundo, de un transexual que, tras haber sido operado, vaga por el mundo en forma de mujer. Ángel carece también de los atributos de femineidad y belleza de la figura convencional, caracterizándose, a nivel físico, por sus rasgos masculinos (“aunque ella había ido el mismo día al depilador y le dijiste al fotógrafo que vigilara la nuez, las clavículas, la traidora longitud de los brazos” [110]), su dentadura postiza (157) y el deterioro general de su cuerpo (198). La combinación de ambas figuras y la deliberada contraposición paródica que se establece entre esta inortodoxa pareja y la pareja amorosa tradicional representada por Eloísa y Abelardo (que da título al capítulo XI)⁷ socava el discurso romántico occidental y la noción de sexualidad imperante en nuestra sociedad: los amantes ofrecen un aspecto físico repulsivo, representan la anomalía y transgresión sexual (él por el tamaño de su falo, ella por su naturaleza transexual e híbrida) y se relacionan el uno con el otro mediante una sexualidad cruda y explícita que a menudo raya en pornografía.⁸ El discurso paródico desmitifica y ridiculiza nociones tradicionales de amor y romanticismo a la vez que desvaloriza ciertos mitos relacionados con el acato y la virginidad.

Así, a la poderosa concepción convencional de la validez virginal en la mujer, Goytisolo contrapone, en tono humorístico y sarcástico, la falsa desfloración de Ángel, que no es más que un problema intestinal:

Pero es como si me hubieras desflorado a mis años, ando un poco descompuesta de vientre, un hilo colítico que escurre, lo voy a limpiar con un klínex ... ¿deseas conservarlo?, pues te lo quedas!, vaya capricho extraño, ah ya sé, no hace falta que me lo digas, asistí a una boda en el bled, es como si nos hubiéramos casado, lo mostrarás algún día a la familia, toda la tribu se congratulará, sabrán que me has tomado mocita. (159)

La constitución esperpéntica de los personajes y el tono de ridiculización al que se hallan sometidos mediante el discurso transgresor goytisoliano provoca desfamiliarización en el lector e imposibilita la identificación entre éste y los protagonistas. Desde el comienzo de la narración Goytisolo impide el establecimiento de la relación tradicional de empatía entre personaje y lector, provocando en éste un sentimiento de alienación con respecto al universo novelístico ante él. La alienación resulta doble ya desde el primer capítulo; difícilmente puede el lector identificarse con el personaje principal, que el narrador califica de “apestado,” “garbanzo negro,” “oveja tiñosa” y “parásito desentonador” (16), ni con el público que lo desprecia, por representar éste el tradicional “orden social y bienestar de la familia” (16). En este capítulo se enfatiza precisamente la oposición entre ambos núcleos (el marginado, la sociedad) y se hace especial hincapié en el extrañamiento que el primero produce sobre el segundo. El moro inspira horror debido a su aspecto grotesco y constituye una visión fantásticamente anómala (“fantasma, espectro, monstruo del más acá venido? ... onírica aparición: insolente, brutal desafío: compostura insólita, transgresora” [13]) dentro de la novela. La “enriquecedora anomalía” (43) conforma asimismo la característica más destacable de Ángel, personaje que, por su condición híbrida, su aspecto detestable y su hipersexualidad, produce idéntico extrañamiento en el lector. Los elementos grotescos y fantásticos están íntimamente ligados a la técnica metaficcional, según Robert Spire, ya que ponen en primer plano el artificio discursivo y la ficcionalidad del texto: “Also close to metafiction are the grotesque, which jolts us into an awareness of the fictionality or artificiality of the object, and the fantastic which, according to Todorov, makes us acutely aware of language itself as artifice” (9).

La imposibilidad de identificación con ninguno de los protagonistas conduce a un acercamiento intelectual y no emocional del lector con respecto al texto, facilitando, así, el propósito de crítica, por parte del autor, con respecto al mundo en el que los personajes habitan y la sociedad de la que forman parte. Así, el “paraíso yahvista” (43) del que procede Ángel es sometido a una doble interpretación paródica al socavar simultáneamente, por medio del discurso, su naturaleza celestial y su ideología marxista. El uso de términos pertenecientes

a los dos ámbitos (“Jefe,” “Intercesora y Medianera de Todas las Gracias” [38]; “Tribunal de Conducta,” “Concilio,” “Guía Supremo” [41]) sitúa a la figura de Ángel en una especie de cielo marxista o “República celestial” (196) en la que las nociones de obediencia, disciplina, sometimiento y acato dominan la vida de sus habitantes y donde todo acto de transgresión de las normas establecidas se considera síntoma de una enfermedad y no una expresión de libertad. El tono paródico se crea en este capítulo mediante la contraposición de la filosofía y política imperantes en este paraíso con la rebelión de Ángel contra dichas premisas ideológicas y la subsiguiente subversión de las mismas. A los alegatos de perfección social, equilibrio moral y sentido estético (187–89) divulgados por el centro celestial se contraponen la visión de Ángel (“siempre la misma monserga, chantaje, propaganda, sermón: día y noche con su musiquilla a cuestas” [191]), socavando y ridiculizando el discurso político-religioso anterior.

Si usando el lugar de procedencia de Ángel el autor ataca principios eclesiásticos y premisas ideológicas, por medio de su deambular por la tierra y el de su amante, el moro, Goytisolo parodia elementos e instituciones claves de la sociedad occidental, enfrentando al lector con una percepción burlesca, sarcástica y chocante de su propio entorno, obligándole, a través de la lectura, a suspender su juicio sobre el mismo para convertirse en partícipe del juego paródico: “The unsettled reader is forced to scrutinize his concepts of art as well as his life values” (Hutcheon 139). En estos capítulos, que constituyen la mayor parte de la novela, el texto centra su atención en el discurso mismo más que en la trama o acontecimiento externo. Mediante la expresión hiperbólica, el texto llama atención sobre sí mismo y, a la vez, descubre la falsedad y artificio del discurso que pretende parodiar. El lenguaje de los anuncios de periódico es ridiculizado, por ejemplo, mediante la técnica de inclusión, comparación y revelación de los elementos y estructuras repetitivas que incluyen dicho lenguaje. Goytisolo incorpora en un párrafo diferentes versiones de anuncios de búsqueda de pareja del periódico *Libération*:

Por ejemplo: lobo solitario, arrojado en celda sombría por nuestra odiosa sociedad represiva, busca alma gemela para amistad duradera y matrimonio eventual: o: sumido en el fondo de un hoyo negro, quién será la dulce amiga que me otorgará la gracia de esperar con unas palabras de afecto y materna luminosidad?: o: tú, mi lectora mítica, tiéndeme generosamente la mano como yo te ofrezco la mía, pues si odias la tristeza, crees en la fraternidad, anhelas un compañero sincero y leal yo sabré barrer las razones de tu oscura melancolía! (105–06)

En otras ocasiones la parodia se lleva a cabo mediante la contraposición del lenguaje que es objeto de la parodia y el contexto de la novela. Este sería el caso del capítulo XII, en el que la inclusión de discursos científicos, psicoanalíticos y políticos (que pretenden explicar el enigma del moro por medios ultraintelec-

tuales) resulta irrisoria dentro de la trama quimérica e irracional de la novela. En otras ocasiones, la parodia se realiza por medio de la exageración de conceptos, como sería el caso del capítulo X, en el que el autor ridiculiza el campo de la tecnología a base de presentarnos a una sociedad totalmente robotizada. El objetivo de dichos procedimientos es idéntico: llamar la atención sobre el discurso mismo mediante su sistemática ridiculización, parodiando, así, el lenguaje de la sociedad moderna y revelando simultáneamente la falsedad de sus valores.

El enfoque paródico abarca todos los elementos y estamentos de la sociedad contemporánea: la sociedad de consumo y la industria publicitaria (capítulos II y IX), los mitos religiosos y las ideologías políticas (capítulo III), el mundo del turismo (capítulos VI y X), la institución matrimonial (capítulo VII), el avance tecnológico y la robotización de la sociedad (capítulo X), las convenciones sexuales (capítulo XI) y las esferas intelectuales (capítulo XII). El lector asiste a la sistemática demolición de estructuras sociales, convirtiéndose en testigo a lo largo del texto de una “violencia estética” (Pope 107) cuya función primordial no es otra que la de socavar la validez de los principios morales e intelectuales de su entorno. Esta destrucción cultural se liga a su vez a la transgresión literaria que la obra refleja en su parodia de los discursos convencionales; la alienación intelectual y la desfamiliarización literaria empujan al lector a enfrentarse al texto como un desafío a sus propios valores así como a su capacidad de lector. La opacidad y autorreferencialidad de *Makbara* excluyen al lector ingenuo a la vez que chocan y desconciertan al lector experto, agrediéndolo con un sistema de signos, estructuras y símbolos que carecen de conexión con el universo exterior al texto literario y con una trama novelística de la que se siente ideológicamente alienado. La lectura de *Makbara* requiere, en efecto, una “de(con)strucción perpetua” (*Makbara* 219) y un análisis exhaustivo de sus componentes.

La libertad discursiva que el autor practica responde a un propósito ético de destrucción y revolución contra los sistemas imperantes: “liberación del discurso: de todos los discursos opuestos a la normalidad dominante ... en abrupta ruptura con dogmas y preceptos oficiales” (*Makbara* 221). La creación inortodoxa de personajes grotescamente quiméricos, el empleo de voces y estructuras narrativas libérrimamente ordenadas, la organización oral de la obra escrita y, en definitiva, la transgresión general de contenido y forma de *Makbara* obedecen, así, a una motivación ideológica, por parte del autor, de emplear la escritura como arma revolucionaria y de practicar la violencia ética por medio de la violencia estética. La lectura de *Makbara* exige la sumisión a una hostilidad deliberada que sitúa al lector dentro de un marco edificado con valores demolidos y con los cuales al narrador le está prohibido identificarse. Los fundamentos paródicos que abarcan y engloban la totalidad de la obra

transforman, así, la recepción de la obra ya que también para leer hay que transgredir y permitir la sustitución de una realidad por otra: “La plaza entera abreviada en un libro, cuya lectura suplanta la realidad” (*Makbara* 222). La lectura de esta obra invita a la militancia ideológica y estética sin ofrecer, sin embargo, ningún vínculo humano – emocional o espiritual – entre la obra y su receptor.

Si en *Makbara* se posterga la revelación de la identidad del narrador hasta el penúltimo capítulo – en el que la narración se nos revela como la historia contada oralmente por el halaiquí nesrani u orador árabe cristiano – careciendo la obra, por ello, de una interacción explícita entre narrador y lector, en *Paisajes* el artificio narrativo se descubre desde el comienzo de la obra al establecerse una relación muy explícita entre narrador, personaje y lector. *Paisajes* es, en efecto, una obra en la que los artificios, técnicas y procedimientos narrativos constituyen parte de la temática misma de la obra. Explícitamente metaficcional, esta novela mantiene el tono y propósito paródicos de la anterior, pero éstos se establecen y desarrollan primordialmente a través del narrador mismo y de la relación que éste entabla con su protagonista y lector.

La presencia de un narrador que controla y manipula la narración se hace sentir en todo momento en *Paisajes* mediante sus constantes comentarios sobre el protagonista. El artificio ficcional es resaltado, así, al situarse el narrador en el papel de figura omnisciente que relata las andanzas de su “apático y ruin personaje” (187). Aquí, una vez más, Goytisolo rompe con la visión convencional del protagonista, convirtiendo a éste en un ser que el narrador mismo encuentra despreciable y objeto de burla. El narrador alude a él de distintas formas a lo largo de la obra: “monstruo” (51), “nuestro mirón” (68), “nuestro héroe” (70), “sujeto del relato” (75), “nuestro rompesuelas urbano” (90), “nuestro saturnino amanuense” (141), etc. La literariedad o ficcionalidad del protagonista no es algo que el autor pretende ocultar, por ello, sino resaltar, poniendo al descubierto el proceso de creación y la subordinación del personaje con respecto a su creador. El carácter antiheroico del protagonista es objeto de comentarios frecuentes por parte del narrador (“... nuestro héroe – ¿no resulta algo ridículo llamarlo así cuando nos consta que en su vida actual no hay ningún hecho o rasgo que autorice a considerarlo heroico?” [95]), así como lo es también la narración misma, que califica de “mal hilvanada y dispersa” (146) y su propio papel de narrador, explicando en algunas ocasiones el por qué de ciertos procedimientos narrativos (“Utilizo aún, como siempre, el plural a fin de evitar las bromas de mal gusto que podrían suscitar el empleo del adjetivo posesivo en primera persona del singular entre lectores malintencionados y aviesos” [89]), demostrando, en otras, sus limitaciones como figura narrativa, por medio de expresiones como “no nos consta,” “no podemos distinguir” (137).

De especial relevancia resulta la relación textual que el narrador establece con el lector. Éste se enfrenta no sólo a la trama de la obra sino también a los subterfugios del narrador que, en un tono de ironía y parodia, se dirige a él con frecuencia comentando explícitamente sobre la complejidad de la narración “confusa y alambicada” (184). Si *Makbara* presentaba un desafío implícito al lector mediante las técnicas de alienación y desfamiliarización, en *Paisajes* el desafío es explícito e intencional y forma parte de la narración misma. Esta “autobiografía deliberadamente grotesca” (*Paisajes* 224) se estructura, en efecto, en torno a la interacción que se establece en el texto entre narrador y lector. Con un tono que parodia los comentarios de los narradores decimonónicos y sus expresiones apelativas al lector, el narrador de *Paisajes* se dirige repetidamente al lector (véanse las páginas 89, 111, 132, 136, 184, 185, 217) con un propósito diametralmente opuesto al de la literatura realista.⁹ Si en ésta se solicitaba a menudo la atención del lector y su empatía hacia los personajes con la finalidad de intensificar el aura de realismo y verosimilitud de la trama mediante el lazo de confianza establecido entre emisor y receptor, en la novela goytisoliana las apelaciones al lector enfatizan precisamente lo contrario: las contradicciones e inverosimilitudes de la materia narrada (“El sufrido lector de esta narración confusa y alambicada tiene perfecta razón en plantearse una serie de preguntas sobre sus silencios, ambigüedades y escamoteos” [184]), su ficcionalidad y artificiosidad (“Tras las máscaras y celajes de la escritura, la meta es el desdén” [224]) y el carácter engañoso del propio narrador (“Cuidado, lector: el narrador no es fiable. Bajo una apariencia desgarrada de franqueza y honradez – mientras multiplica los mea culpa y cargos contra sí mismo – no deja de engañarte un instante” [217]). A diferencia de los narradores de la novela realista decimonónica, el narrador de *Paisajes* busca precisamente el distanciamiento moral y emocional del lector, exigiendo de éste no la aceptación del mundo novelístico sino su rechazo: “El rechazo orgulloso de la simpatía o admiración ajenas será el requisito indispensable a la alquimia interior operada bajo el disfraz de una crónica burlona y sarcástica” (224).¹⁰

La exteriorización de la naturaleza ficcional del discurso así como la relación de engaño y desconfianza que el narrador deliberadamente establece con el lector crean una paradoja fundamental en el proceso de la lectura: mientras el lector tiende a creer intuitivamente en lo que lee, se ve obligado a la vez a desconfiar intelectualmente de la materia narrada. Linda Hutcheon comenta sobre esta paradoja del proceso narcisista-metaficcional: “The narcissistic work, however, appropriates the reader’s consciousness in a more deliberate and paradoxical manner, for here he must live within an acknowledgedly fictional universe as he reads. Yet the work constantly demands responses comparable in scope and perhaps even in intensity to those of his life experience” (140). La admisión explícita, por parte del narrador, de su engaño deliberado crea, sin

embargo, una paradoja doble en esta novela ya que, como ha señalado Lucille V. Braun, el lector se enfrenta al irresoluble dilema creado por la confesión aparentemente veraz de un narrador esencialmente falaz:

We are accustomed in this century to dealing with the unreliable narrators who have replaced the omniscient narrator. This confession, however, plunges us into the paradox that if a person – even this mixed voice divided against itself – is telling the truth when he says he is a liar, then he is truthful, which immediately makes him a liar for making a false statement. (28)

El aturdimiento creado en el lector como consecuencia del carácter no fidedigno del narrador y de la riqueza intertextual de la obra establece un paralelismo directo con la confusión creada en los habitantes del Sentier por las pintadas o “verdaderas ecuaciones algebraicas” (44) y “signos ... hoscas e indescifrables” (46) que progresivamente invaden las paredes y edificios del barrio: “En realidad no son dibujos ni palotes, dijo uno, sino letras de esas con las que escriben ellos y que no hay dios quien entienda, todo de revés” (45). Lucille V. Braun incluye a las pintadas dentro de la categoría de los múltiples textos irreconocibles para el lector dentro de la obra: “These *pintadas*, reproduced throughout the book, are the first manifestation of a major theme: texts or signifiers that cannot be read or else are ignored or misread by the receivers” (19). Dada su impenetrabilidad, estas pintadas constituyen, además, una metáfora de la novela misma; en efecto, la obra concluye de forma significativa con el narrador “sustituyendo la grafía normal de los anuncios y rótulos de su barrio con caracteres remotos e incomprensibles” (236), provocando la “Hecatombe” (236) que dio título al primer capítulo. Debido a la estructura circular que queda así establecida y a la identificación que fue creada a lo largo de la obra entre narrador y autor (“al final, ya no se sabe si es el remoto individuo que usurpa su nombre o ese goytisolo lo está creando él” [222]), la sustitución de una grafía comprensible por otra indescifrable constituye una correlación literal de la sustitución goytisoliana de la forma de narrar tradicional por el discurso opaco, problemático y hermético de *Paisajes*. La equiparación metafórica entre ambos es explícita y el desafío al lector, directo. El desmembramiento final del narrador por medio de una bomba encarna igualmente la fragmentación, el desmembramiento y, en definitiva, la deconstrucción del texto mismo por parte del autor. El terrorismo político practicado por el narrador-protagonista se equipara, así, al terrorismo literario practicado por Goytisol a través de su texto. Para este autor la creación artística constituye, en efecto, un acto de subversión y su creador, un delincuente:

En cuanto no acepta la vida como es, el arte es una forma de disidencia sujeta a lo largo de la historia a una reiterada conceptualización delictiva. Disconforme, a la vez, respecto a

la sociedad y la expresión literaria canonizada, el creador puede reivindicar sin vanidad, pero sin falsa modestia, su infamante y para él enaltecida condición de transgresor. (*Contracorrientes* 185)

La compleja relación que se establece entre narrador y lector en esta novela transforma el proceso de la lectura en objeto de parodia en sí mismo. El narrador somete al lector a una humillación constante mediante las mentiras, engaños y trampas deliberadas que le tiende a cada paso. El propósito paródico se extiende, así, desde el acto de la creación hasta el acto de la recepción del texto, incluyendo al lector dentro del numeroso grupo de elementos manipulados y ridiculizados dentro del texto.¹¹ El carácter antiheroico y grotesco de ese protagonista que orina en el lavabo, persigue a niñas impúberes y escribe obscenidades en el periódico se traslada al anónimo lector, tantas veces aludido, al que se le miente, confunde y aturde en un asedio intelectual y moral que lo convierte en un títere de los designios del autor. El lector es atrapado en las redes discursivas de un narrador falso y de un texto hermético:

Su estrategia defensiva, destinada a envolverte en una nube de tinta, multiplica las presuntas confesiones para ocultar lo esencial. Si a veces se muestra sincero, lo hace porque es un mentiroso desesperado. Cada revelación sobre su vida es una invención derrotada: fuga adelante o política de tierra quemada, acumula a tu paso acechanzas y ruinas con la esperanza ilusoria de impedirte avanzar. (217)

Paisajes supone, así, la extensión de la agresión presente en *Makbara*, pero si en ésta se dirigía fundamentalmente a instituciones, convenciones y sistemas sociales, en *Paisajes* se proyecta al receptor mismo del acto discursivo. La parodia le permite a Goytisolo burlarse simultáneamente del objeto de su narración y de su destinatario. Escritura y lectura se hallan, por ello, sujetas a la afrenta del autor que en esta obra convierte el discurso narrativo en un medio de disquisición intelectual y estética destinado a victimizar al lector.

En su progresiva labor de reinención y deconstrucción de la escritura, Juan Goytisolo aúna la transgresión literaria a la transgresión intelectual, creando unos textos cuyo hermetismo formal y conceptual constituyen un reto fundamental a su destinatario. El propósito ético aparece ligado, así, a la práctica estética, como ha señalado anteriormente Francisco Javier Blasco:

Se encuentra *Paisajes después de la batalla* en el final de una larga búsqueda – iniciada en *Señas de identidad* – que es a la vez estética y ética. Leamos esta novela como una autobiografía fingida o la leamos como una crónica ficticia, su texto se nos ofrece como un juego de escritura cuya revolución está ineludiblemente vinculada a un problema ético. (21)

Mediante el empleo de elementos retóricos y técnicas narrativas subversivas (desfamiliarización, alienación intelectual y emotiva, intertextualidad, parodia y metaficción) Goytisolo rompe, distorsiona, construye y destruye convenciones y referentes en una revolución literaria que emplea como arma principal la violencia estética.¹² *Makbara* y *Paisajes después de la batalla* ofrecen un cuadro complementario y consolidado de dicho proceso transgresor. Los blancos de la pluma goytisoliana en ambas obras abarcan, como se ha visto, los principios morales, políticos y religiosos en los que se asienta nuestra civilización así como los fundamentos narrativos y estéticos que conforman la base esencial de nuestra literatura. Esta revolución textual resultaría, sin embargo, ineficaz e incompleta si abarcase tan sólo la creación del acto literario; el proceso de la escritura ha de ser complementado por el proceso de la lectura, siendo el lector, en definitiva, el que otorga significado al texto al descodificarlo y asimilarlo. Los subterfugios y complejidades de la prosa de este autor revolucionan, por ello, no sólo la escritura sino también la lectura. En este reto deliberado al receptor, que Genaro J. Pérez ha descrito como “una forma de sadismo contra el lector ingenuo” (“Construcción y destrucción en *Paisajes* ...” 7), Goytisolo nos obliga a experimentar un proceso de transgresión, destrucción y revolución internos equivalentes a los del acto creativo: “La obra literaria es ella misma la que, revolucionándose, revoluciona; sólo liberándose a sí misma puede ejercer un papel terapéutico y liberador” (Vegas González 84). La lectura ha dejado de ser una experiencia plácida para convertirse en un complejo proceso de descodificación cultural y literaria que obliga al lector a asumir un papel radicalmente diferente al del lector tradicional: “Reading is not always the pleasant, controlled, harmonious experience that the Classical and Romantic traditions both suggest. It can be disrupting, challenging, not to say threatening” (Hutcheon 151). La lectura de los textos de Juan Goytisolo representa, en efecto, una amenaza contra nuestras expectativas y preconcepciones, y un asedio intelectual a nuestra persona. *Makbara* y *Paisajes después de la batalla* exigen del lector una “lectura total” que requiere la suspensión de sus valores, la aceptación de la lectura como un proceso fundamentalmente desfamiliarizador en contenido y en forma, y el acercamiento al universo novelístico como acto intelectual en el que no sólo es espectador del propósito crítico, paródico y burlesco de la obra sino objeto de parodia en sí mismo. Si la escritura de estos textos constituye una violación de normas estéticas y éticas, su lectura constituye, sin duda, una violación de las expectativas tradicionales del lector y una sumisión total a la esencia delictiva del discurso transgresor. La legibilidad de la prosa goytisoliana está sujeta a la predisposición del lector a ser agredido ideológica y moralmente así como a su aceptación implícita de una estética revolucionaria esencialmente discordante con los principios racionales, convencionales y naturales de su entorno. Carente de trama y de continuidad espacio-temporal, carente de personajes de naturaleza humana, la prosa goytisoliana deviene fundamentalmente un

complejo ejercicio intelectual del que la causalidad, la perspectiva emocional o espiritual y la reflexión vital se hallan ausentes. La escritura como arma delincuente amenaza, en efecto, no sólo al lector sino la esencia misma de lo que constituye la escritura y la lectura de un texto literario.

College of the Holy Cross

NOTAS

- 1 Las conexiones entre *Makbara* y *Paisajes después de la batalla* han sido señaladas asimismo por Francisco Javier Blasco: “Si *Makbara* nos remite a la génesis de la escritura occidental, *Paisajes* nos sitúa en su apocalipsis” (11) y por Kessel Schwartz: “If *Makbara* was a pastiche then one might argue that *Paisajes después de la batalla* is a pastiche of a pastiche at least insofar as concerns the thematic constants, the author’s continuing passion for waterclosets, sexual preoccupations ... a defense of bionomics, and rejections of tourism, racism, capitalism ... and consumerism” (477). En su obra *Juan Goytisolo. The Case for Chaos* Abigail Lee Six comenta sobre la continuidad que estas obras suponen con respecto a las novelas de la Trilogía: “With the disappearance of both the Church and Spain from the firing-line, the target of attack broadens, to encompass Western civilization as a whole, so that the flesh-spirit opposition, incarnated in *Don Julián* with the Moor versus the Spaniard, and in *Juan sin tierra* with the sinner against the saint (both of these pairs appearing embryonically in *Señas* ...) becomes the radical divergence between East and West in *Makbara* and *Paisajes*. Both of these post-trilogy works could be seen as a realization of their predecessor Mendiola’s aspirations, but each on a different level: *Makbara* expresses a personal victory over order, whilst *Paisajes* deals with its defeat in society” (192).
- 2 En su artículo “*Makbara*: entre la espada y la pared – ¿política marxista o política sexual?” Linda Gould Levine alude brevemente a la inusitada dificultad que la obra goytisoliana presenta para el lector: “Cada vez y con mayor intensidad, las novelas recientes de Juan Goytisolo tienen el efecto de empujar al lector contra una pared, hacia un punto límite en que tiene que evaluar sus conceptos de la normalidad – cultural, política, sexual y literaria” (97). Maryellen Bieder hace unas observaciones similares en “De *Señas de identidad* a *Makbara*: estrategia narrativa en las novelas de Juan Goytisolo” (91).
- 3 Para un estudio de la evolución del protagonista de la Trilogía y de los cambios significativos que se producen en las tres novelas, véase mi artículo “*Reivindicación del conde don Julián* y la Trilogía de Juan Goytisolo: la dialéctica entre el individuo, la historia y el discurso literario” en *Hispanic Journal* 15 (1994): 7–19.
- 4 En su obra clave sobre *Makbara* y *Paisajes después de la batalla* – *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo* – Marta Gómez Mata y César Silió Cervera desarrollan un análisis detallado sobre la influencia que las teorías de Mijail Bajtin han tenido en la configuración temática y formal de *Makbara*: “En Bajtin, J. Goytisolo encuentra un marco “ad hoc” para expresar inquietudes de muy diverso orden: en el plano ético-social, la denuncia de la represión y uniformización de la sociedad actual ejercida mediante los “mass media” y la reivindicación del Tercer Mundo como alternativa al panorama occidental; en un plano estético y formal, Bajtin le permitirá manifestar su interés literario y vital por la pervivencia de la expresión oral y la creación de un mundo carnavalizado” (26).

- 5 En su obra teórica *The Theory of the Novel* John Halperin comenta sobre el impacto que la técnica de desfamiliarización tiene sobre el lector: “Defamiliarization forces the reader to perceive technique by making the familiar seem strange and calling attention to its strangeness through word-play, syntax, metaphor, and other literary devices” (380). Para un análisis detallado de las diferentes técnicas de desfamiliarización, véase *Defamiliarization in Language and Literature* de Robert H. Stacy.
- 6 Linda Gould Levine alude asimismo a la doble parodia que Goytisolo lleva a cabo de la ortodoxia marxista y cristiana (100–01).
- 7 Con respecto a la destrucción e inversión que Goytisolo lleva a cabo del mito de Eloísa y Abelardo, Manuel Ruíz Lagos comenta: “Decidido a forzar el mito, a sodomizar el mito, tal como al novelista le gusta decir, las imágenes secuenciales de Eloísa y Abelardo, transmitidas – probablemente – por la recreación imaginativa del recuerdo literario y del grafismo decimonónico, se sitúan en un microuniverso invertido en su totalidad en relación con la historia tópica tradicional. Se impone la necesidad de destruir el mito para que su perversidad esencial no surta efecto y éste sea válido por sí mismo” (49).
- 8 Linda Gould Levine ha observado la explícita descripción sexual de ciertos pasajes de la novela: “Difícil sería imaginar mayor parodia de la tradición occidental de normalidad sexual que este radical desafío que plantea Goytisolo aquí y en otros pasajes de la novela” (101).
- 9 En su excelente artículo “Inside and Outside: Topology and Intertextuality in Juan Goytisolo’s *Paisajes después de la batalla*,” Lucille V. Braun hace una observación similar sobre la semejanza paródica entre este narrador y el narrador de la novela realista: “This narrator seems curiously anachronistic, as if he had escaped from an old-fashioned realistic novel and was unhappy with the plot and character he has been given to work with” (16).
- 10 Kessel Schwartz ha observado igualmente las trampas y engaños propios de este narrador: “The author constantly adds misleading clues to the puzzle to make it almost impossible to decide between the truth and falsehood of the text as its own literary discourse” (483).
- 11 Mientras algunos críticos, como Genaro J. Pérez, consideran la dificultad del texto goytisoliano como una manifestación del reconocimiento, por parte del autor, de la sofisticación del lector (“Deconstrucción paradójica en *Paisajes ...*” 247), otros lo interpretan como un ejemplo de humillación deliberada: “*Paisajes* offers a parody of the seduced and entrapped reader left naked and humiliated at the feet of Agnès, just as the Reverendo is when he does not comply with the ‘rules’ for fulfillment of his desires” (Schaefer-Rodríguez 22).
- 12 Marta Gómez Mata y César Silió Cervera comentan sobre la autorreferencialidad y complejidad narrativa revolucionarias de *Paisajes después de la batalla*: “Se trata por tanto de una novela que crea a su propio autor y que, mediante el procedimiento de la intertextualidad, tiene a la propia escritura, al lenguaje, como único objeto de referencia válido, como única realidad posible. Los hechos narrados no existen; tampoco el personaje, ni el escritor ni el narrador. Cada uno de ellos, cuyas tareas narrativas están disueltas o mezcladas con las de los demás, se convierten en mentiras como sujetos de la novela, pues es la novela quien los crea a ellos. No es una novela que esté imitando la realidad extratextual, sino que ella misma es la realidad” (143–44).

Dichos críticos señalan asimismo la defensa implícita del caos presente en la obra (160) y la función que el elemento paródico desempeña en dicha defensa: “La parodia es el recurso utilizado por Goytisolo para llevar a cabo su reivindicación del caos. Mediante ella, la palabra se convierte en un lugar de combate entre dos voces, y, al tratarse de una obra en la que el lenguaje se ha convertido en la única realidad posible, el combate de la

palabra pasa a ser un combate real, y supone la destrucción definitiva de la civilización occidental con sus órdenes establecidos deseada por el autor" (170).

OBRAS CITADAS

- BIEDER, MARYELLEN. "De *Señas de identidad* a *Makbara*: Estrategia narrativa en las novelas de Juan Goytisolo." *Revista Iberoamericana* 47 (1981): 89–96.
- BLASCO, FRANCISCO JAVIER. "El palimpsesto urbano de *Paisajes después de la batalla*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 10 (1985): 11–29.
- BRAUN, LUCILLE V. "Inside and Outside: Topology and Intertextuality in Juan Goytisolo's *Paisajes después de la batalla*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14 (1989): 15–34.
- CIBREIRO, ESTRELLA. "Reivindicación del conde don Julián y la Trilogía de Juan Goytisolo: la relación entre el individuo, la historia y el discurso literario." *Hispanic Journal* 15 (1994): 7–19.
- GARCÍA GABALDÓN, JESÚS. "El escritor frente al lenguaje: excursión poética." *Escritos sobre Juan Goytisolo*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, 1988. 15–22.
- GAZARIAN GAUTIER, MARIE-LISE. "Juan Goytisolo." *Interviews with Spanish Writers*. Ill.: Dalkey Archive Press, 1991. 137–49.
- GÓMEZ MATA, MARTA, y CÉSAR SILIÓ CERVERA. *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- GOULD LEVINE, LINDA. "Makbara: entre la espada y la pared – ¿política marxista o política sexual?" *Revista Iberoamericana* 47 (1981): 97–106.
- GOYTISOLO, JUAN. *Contracorrientes*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1985.
- . *Juan sin tierra*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1977.
- . *Makbara*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1983.
- . *Paisajes después de la batalla*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1990.
- . *Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976.
- . *Señas de identidad*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986.
- . "Sobre literatura y vida literaria." *Quimera* 23 (1982): 16–21.
- HALPERIN, JOHN. *The Theory of the Novel*. Oxford: Oxford UP, 1974.
- HUTCHEON, LINDA. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984.
- PÉREZ, GENARO J. "Construcción y destrucción en *Paisajes después de la batalla*." *Ínsula* 42 (1987): 7.
- . "Deconstrucción paradójica en *Paisajes después de la batalla*." *Hispania* 71 (1988): 242–48.
- POPE, RANDOLPH. "Juan Goytisolo. La libertad de los parias." *Espejo de escritores*. Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1985. 107–28.
- RUIZ LAGOS, MANUEL. "Un viaje errático." *Quimera* 73 (1988): 46–50.
- SCHWARTZ, KESSEL. "Themes, Écriture, and Authorship in *Paisajes después de la batalla*." *Hispanic Review* 52 (1984): 477–90.

- SCHAEFER-RODRÍGUEZ, CLAUDIA. "Goytisoló Through the Looking Glass: *Paisajes después de la batalla*, Autobiography and Parody." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 19 (1986): 13–29.
- SIX, ABIGAIL LEE. *Juan Goytisoló. The Case for Chaos*. New Haven: Yale UP, 1990.
- SPIRES, ROBERT C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Kentucky: UP of Kentucky, 1984.
- SULEIMAN, SUSAN RUBIN. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant Garde*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- VEGAS GONZÁLEZ, SERAFÍN. "Ideología y literatura: a propósito de *Makbara*, de Goytisoló." *Arbor* 114 (1983): 83–96.