

Mimesis y ficción autobiográfica en *Antagonía*

Juan Pascual Gay

Antagonía es el título de la tetralogía que Luis Goytisolo comenzó a escribir el primero de enero de 1963 y cuyas líneas finales las redactó el 16 de junio de 1980. El autor mismo cuenta cómo se gestó:

Me hallaba yo por aquel entonces en la prisión de Carabanchel, sometido a un severo régimen de aislamiento que se prolongó por espacio de cinco semanas. Sin lectura, sin tabaco, sin visitas, sin ver otra cara que la de los reclusos encargados de distribuir el rancho celda por celda; una celda, por lo demás, totalmente desnuda, ya que el magro jergón que extendíamos sobre el suelo nos era retirado tras ocho horas de sueño prescritas. Eso sí: debido tal vez a una laguna del reglamento, me había sido permitido conservar la estilográfica y, a falta de otro papel, las hojas de los rollos de papel higiénico —por suerte rígido y poco absorbente— me permitieron tomar las notas fundacionales de *Antagonía*. Sin lugar a dudas, aquellos días de aislamiento y trabajo insomne, inmerso en la construcción de una obra que parecía envolverme como lo hubiera hecho el humo de los cigarrillos que no fumaba, fueron los más fértiles y acaso también los más importantes de mi vida.¹

La obra se compone de cuatro volúmenes: *Recuento*, que apareció en México en 1973 y que prosiguió con *Los verdes de mayo hasta el mar* (Seix Barral, Barcelona, 1976), *La cólera de Aquiles* (Seix Barral, 1979), y concluyó con *Teoría del conocimiento* (Seix Barral, 1981). Goytisolo mismo revela la peculiaridad de la tetralogía: “esa unidad antes estructural que argumental”,² que no tiene nada que ver ni con la diversidad de perspectivas del cuarteto de Durrell, ni con la recuperación del mundo a la manera de Proust, ni con la reconstrucción, por medio de los más variados lenguajes, del cruce de dos vidas un determinado día de junio en Dublín.

El ciclo de *Antagonía* abarca cuarenta años, los mismos que van de la Guerra civil española hasta el fin del franquismo, centrándose de este modo en la dictadura. La acción transcurre casi por completo en Cataluña o, para ser

¹ Luis Goytisolo, “Gestación de *Antagonía*”, en Salvador Clotas ed., *El cosmos de Antagonía. Incursiones en la obra de Luis Goytisolo*. Barcelona, Anagrama, 1983, pp. 16-17.

² *Ibid.*, p. 16.

más exactos, en la Cataluña profunda, con especial presencia de Barcelona; diversos lugares de la Costa Brava como Rosas y Cadaqués; también algunas poblaciones del Marésme. A excepción de algún intervalo parisino, el espacio geográficamente es pequeño, apenas un centenar de kilómetros. La obra cuenta ante todo la vida de un hombre, Raúl Ferrer Gaminde, y su relación con la familia, los amigos, las mujeres, la política, los lugares, la escritura, el paso del tiempo y la muerte.

156 En efecto, *Recuento* narra el nacimiento de un escritor, Raúl Ferrer Gaminde, cuya infancia transcurre en Cataluña al final de la Guerra civil. En este primer momento, la novela se sitúa en Vallflosca, donde veranea. Más tarde, el espacio privilegiado será Barcelona, donde el personaje vive su adolescencia y primera juventud debatiéndose entre su vocación literaria, sus tendencias políticas y la relación con su novia. Los verdes de mayo hasta el mar ofrece, en palabras del mismo Luis Goytisolo, “la vida cotidiana de ese hombre que ya escribe, mezclada a sus notas, a sus recuerdos, a sus sueños, a sus textos”.³ El lector asiste al proceso de gestación de la novela que Raúl tiene en mente y que explica su encierro, en compañía de su mujer, en Rosas. “No por azar todo ocurrirá en el plazo de seis días, que es el plazo de la Creación”.⁴ El tercer volumen, *La cólera de Aquiles*, convierte a Raúl en un personaje más. Ya no es el narrador-protagonista, porque esa función le corresponde a Matilde Moret, una prima lejana suya que se ha refugiado en Cadaqués. La singularidad de esta parte es que no trata acerca del trabajo de “escritura” sino sobre el proceso de “lectura”. Luis Goytisolo habla de este volumen como de una obra “dedicada a Raúl”, en la medida en que nos ofrece el mundo de Raúl Ferrer Gaminde desde una perspectiva diferente, aunque cercana e imprescindible para comprenderle. Por último, *Teoría del conocimiento* es la obra escrita por Raúl Ferrer Gaminde que asume y cierra los volúmenes previos: las experiencias vitales de *Recuento*, los esbozos literarios de *Los verdes*, y los elementos incorporados durante este proceso a través de la relación que su prima Matilde evoca en *La cólera de Aquiles*. La asunción y modelización de los volúmenes previos tendrá como consecuencia *Teoría del conocimiento*, que es la novela en sí misma: volumen sin tema, sin historia, casi sin asunto, a no ser porque es una larga meditación sobre el hecho literario.

Teoría del conocimiento trata de los últimos años del franquismo y está contada a través de tres narradores diferentes: Carlos, un joven que escribe un diario íntimo; Ricardo, un viejo arquitecto que transcribe unas cintas magnetofónicas grabadas en su madurez, y, finalmente, el Viejo, un cacique rural

³ L. Goytisolo, “Entrevista”, en Miguel Dalmau, *Los Goytisolo*. Barcelona, Anagrama, 1999, p. 500.

⁴ L. Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*. Madrid, Alianza, 1987, p. 269.

que recoge el material de los anteriores y graba a su vez unas cintas antes de morir. Estos momentos condicionan y muestran su actitud existencial: Carlos se proyecta hacia el futuro; Ricardo quiere recuperar un pasado perdido definitivamente, y el Viejo enfrenta su pasado con la serenidad que le confiere el escepticismo vital. En varias ocasiones se ha comparado este volumen con el retrato de Esopo, de Velázquez, por lo que no voy a volver en estas páginas.⁵ *Teoría* es el final de un ciclo, el trabajo acabado y resuelto, donde los escenarios de Raúl se han desgastado, deteriorado o perdido para siempre y los personajes mueren o desaparecen. Si los volúmenes anteriores se configuraban a partir de una sucesión de narradores, con la reiterada presencia del lector, *Teoría del conocimiento* se cierra con el reconocimiento del demiurgo, del dios creador, que mueve los hilos de la función definitiva. El cierre del ciclo supone no sólo la muerte del Viejo, ese Esopo velazqueño escéptico y decadente, sino la autonomía de una obra que definitivamente se les escapa, tanto a este último narrador como a su autor, irremediamente de las manos. Como dice el propio Luis Goytisolo, ese Viejo es:

157

El retrato de un dios que ha perdido sus antiguos poderes, un dios que ya no es el único, omnipresente y omnipotente, que fue iracundo y despótico como un niño; un dios al que ya no le queda más que sabiduría, un viejo. Para los dioses, al igual que para los hombres, la creación es la solución de un problema personal.⁶

Entre las numerosas lecturas que se han hecho y que pueden hacerse de esta obra, me inclino decididamente por aquella que entiende que *Antagonía* es una larga meditación sobre la obra literaria y su proceso de creación, sobre la relación entre el autor y su obra y también con el lector, que no forzosamente es distinto del autor como se desprende de *La cólera de Aquiles*.⁷

Hay un párrafo, al final del primer volumen, *Recuento*, que sitúa al lector frente a uno de los propósitos de la tetralogía:

Más aún: era como si las palabras, una vez escritas, resultaran más precisas que su propósito previo y hasta le aclararan lo que, con anterioridad, sólo de un modo vago intuía que iba a escribir. Un libro que fuera, no referencia de la realidad sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual,

⁵ Escribe, por ejemplo, Gonzalo Sobejano: "*Teoría del conocimiento*. Es el libro de cubierta violada, bajo el signo de Esopo (el esclavo que tantos saberes legó a Occidente). Registra las confesiones y meditaciones de un joven, de un adulto (Ricardo Echave) y de un viejo, los tres al borde de la muerte. (G. Sobejano, "*Antagonía*, gran teatro del mundo", en Manuel Ángel Vázquez Medel, ed., *Luis Goytisolo: el espacio de la creación*. Barcelona, Lumen, 1999, pp. 24-25.

⁶ M. Dalmau, *op. cit.*, p. 502.

⁷ Véase S. Clotas, ed., "Introducción", en *op. cit.*, p. 10.

teóricamente, un lector con impulsos creadores, pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y de formas, creación de creaciones.⁸

158 Es claro, pues, que resulta difícil hablar de la teoría de la ficción en la novela española del siglo XX sin que venga a la mente *Antagonía*. Pero *Antagonía* no como las cuatro partes de una tetralogía, sino como una unidad; aquella “unidad antes estructural que argumental” a la que se refería su autor. Desde la publicación de la primera parte, en 1973, hasta la cuarta, en 1981, en que los asuntos que afectan a la ficción adquieren mayor importancia, el lector de la obra de Luis Goytisolo se siente llamado a reflexionar acerca de los mecanismos, fines y límites de la ficción literaria. La correspondencia entre la creación literaria, *Antagonía*, y teoría de la ficción y la llamada al lector a reflexionar sobre la creación novelesca, no radica en la teoría explícita en *Antagonía* sobre novelas o relatos o narraciones más o menos contemporáneas o clásicas.

No deja nunca de hablarse en *Antagonía* sobre la escritura en el límite de la realidad y la ficción:

Realidad, ficción autónoma, ficción que se revela como ámbito final de la realidad primitiva, etcétera, incidencias y variaciones concéntricas que van desde la transposición literal hasta el desplazamiento y la transmutación de la materia narrativa, conforme a un proceso correlativo que se efectúa paralelamente en el propio autor.⁹

Sin embargo, la *Poética*, de Aristóteles, enseña desde el principio la importancia de una distinción que supera la ingenua confrontación ficción / realidad, falso / verdadero, al ejecutar lo principal de la teoría en torno a la categoría de lo “verosímil”. Cuando Aristóteles establece una solidaridad entre “poiesis” y “mímesis” de acciones humanas, acierta a explicar la razón de esa vocación última de representación, de imitación, de simulación de lo humano. El hecho de que no haya otra literatura ficcional que aquella que representa la acción, el pensamiento, el sentimiento del hombre corrobora esta afirmación. Es difícil imaginar una literatura no humana sin “acontecimiento” que referir a un personaje. No ha sido Aristóteles quien ha forzado la dimensión mimética (la representación de la acción humana) de la literatura. Pero cuando la ficción crea modelos de realidad, aunque sean modelos de representación de esa misma ficción (ya sean ajustados, ya sean modelos alejados) de esa dimensión histórica y cultural a la que apunta en último

⁸ L. Goytisolo, *Recuento*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 661.

⁹ L. Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*, pp. 233-234.

término la mimesis, lo hace en el seno de una cultura que alberga, en su misma capacidad de conceptualización, posibilidades, contornos y límites para la noción misma de lo “real”, y no se impone pues a lo literario con un sentido unidireccional, como si la relación no fuese dialéctica y el sentido de lo que es realidad se impusiese por sí mismo o se brindase a ser simplemente mimetizado o “representado”. La “mimesis”, en cuanto representación de lo “real”, es a sí misma modificada, y, por tanto, modificada, a través del acto mismo de escritura que no sólo afecta a esa realidad de la que procede y a la que vuelve, sino al concepto mismo de “mimesis”.

Leemos en *Los verdes*:

Un dato que merece ser tenido en cuenta a la hora de recapitular, de hacer recuento de lo que fue el regreso a Rosas de Rosa, de aquellos días pasados trabajando en las líneas maestras de la obra, una obra que, como esa ciudad tan minuciosamente diseñada y descrita una y otra vez en el curso de la historia, de acuerdo con las necesidades del momento, en la creencia, por lo general, de que ninguna de ellas puede ya ser alterada, proyectos que si alguna vez han comenzado a ponerse en práctica nunca han sido terminados, y al fin resulta que las modificaciones impuestas por la realidad y sus vicisitudes son tantas que ni su arquitecto original sería ahora capaz de reconocerla, así, como esa ciudad, la obra, toda la obra en elaboración, respecto a su concepción primera, toda vez que, al cambio impuesto por el propio desarrollo de los elementos que componen dicha obra, hay que añadir los cambios que paralelamente experimenta el autor. Y así también, como algo que sólo tiene realidad en el papel, sobre el plano, la mayor parte de las imágenes que guardamos de la infancia, al igual que de cuantas a partir de entonces, del momento en que se empieza a fijar en representaciones la propia infancia, uno suele hacerse de sí mismo. Un trabajo no muy distinto, a fin de cuentas, del que supone la obra en cuestión, seis días entre todo; un tiempo tradicionalmente apropiado para dar por acabada una obra.¹⁰

Diferentes críticos han señalado que Luis Goytisolo rompe la convención del monólogo interior. Quiero decir que no hay un solo personaje, como tampoco hay un autor: hay dos, como acabamos de leer, Luis Goytisolo y Raúl, sin que los distingamos con claridad: “¿Zahoris? ¿Zahoríes?”; y también “¿es el cabo Orfeo o el cabo Norfeo?”. Si el autor pudiera contestarnos, colocarse por encima de su discurso, podríamos confundirlo con el monólogo interior. Pero aquí el autor es también personaje. Por eso, entre otras cosas, los cuatro volúmenes de *Antagonía* pueden ser leídos no ya como una autobiografía, sino como una ficción autobiográfica: la diferencia entre ambas es la situación del autor. Ése es el rasgo fundamental que Lejeune destaca como

¹⁰ L. Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*, p. 269.

específico de la autobiografía, frente a las formas autobiográficas de la ficción: “para que haya autobiografía, es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje”.¹¹

160 El problema, en realidad, es definir qué se entiende o qué entendemos por identidad. En el caso concreto de la obra de Luis Goytisolo, considero que la reflexión acerca de la identidad autobiográfica y de lo ficcional autobiográfico que más le conviene es la de Paul de Man, quien de modo más preciso ha procedido a reconstruir el “yo” autobiográfico, relacionándolo con la ficcionalidad y en contra, explícitamente, de la teoría de Lejeune. De Man reacciona contra los intentos de establecer una distinción entre autobiografía y ficción. Frente a la idea de una referencialidad resultado de una vida, la del autor, que se narra en la obra, plantea si no sería más acertado decir que es la obra la que produce vida. No es pues el referente el que determina la figura sino justo al contrario, es la figuración la que construye el referente. Por ello, el resultado es el mismo que el de la ficción.¹²

Lo característico de la obra de Luis Goytisolo no es sólo afirmar la ficcionalidad inherente a la autobiografía, sino la indecibilidad de su contraposición. La relación, en este caso, entre ficción y autobiografía no está en debate; antes bien, resulta indecible precisamente en la medida en que la autobiografía comparte la retoricidad del lenguaje. Se trata de que *Antagonía* se mueva más allá de su propio texto; quiero decir que parece trascender su propio texto e imagina un “yo”, en realidad varios, que se conocen y se narran. Escribe Salvador Clotas: “Autor-personaje que es a su vez autor de un personaje, que es a su vez autor de un personaje, círculo casi infernal que bien pudiera ser inacabable si alguien, precisamente el autor de verdad, no hiciera trampa”.¹³

Y digo que parece trascender porque imaginar un “yo” al que se conoce y se narra es pura ilusión, ya que el modelo especulativo de la cognición, en el cual el autor se declara a sí mismo sujeto de su propio entendimiento, no es ante todo una situación o un hecho que pueda situarse en una historia, sino la manifestación, en el plano del referente, de una estructura lingüística. La base referencial tanto de la autobiografía como de la ficción autobiográfica es, entonces, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje. El momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a todo acto de conocimiento, incluido el cono-

¹¹ Phillip Lejeune, *Le pacte auto biographique*. París, Seuil, 1975, p. 48.

¹² Véase Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos, 29 (1991), pp. 113-117.

¹³ S. Clotas, ed., “Introducción”, en *op. cit.*, p. 11.

cimiento de uno mismo. La autobiografía y, con más razón, la autobiografía ficcional muestran esa naturaleza tropológica y especular de un “yo” que cuando dice “yo” dice “otro”. Un sujeto presenta a otro, son dos sujetos reemplazables e intercambiables, pero precisamente porque son dos.

El tema: ¿puede un concepto tan racional como el concepto de clase explicar las incoherencias no ya del comportamiento sino hasta de la personalidad? O sea: ¿cuál es entonces la causa de que yo sea como soy? O mejor: ¿qué me pasa?¹⁴

La identidad del narrador en *Antagonía* nos lleva a otro aspecto: el problema de la ficción como construcción artificial de mundo, cuya confrontación posible con la realidad volverá a suponer la quiebra del realismo ingenuo y la afirmación paralela de que, en la escritura literaria, se compromete un orden de relaciones complejas cuya sanción última es la sanción del lector y, en el caso de *Antagonía*, también del lector ficticio, Matilde Moret, en *La cólera de Aquiles*. Si es cierto que *Recuento* obedece a una concepción hasta cierto punto realista de la escritura, también lo es que *Los verdes de mayo* no deja de ser una obra metaficcional. Dice Luis Goytisolo:

161

Una obra que, a semejanza de *Las hilanderas*, consta de tres planos simultáneos: un primer término de trabajo, mujeres hilvanando la materia prima de lo que ha de convertirse en trama del tapiz; un grupo de damas en segundo término, más iluminado, contemplando el tapiz que se les muestra en aquel preciso momento, mientras en el taller se cuchichea algún chisme, clientela de alcurnia sin duda, señoras venidas sea con el ánimo de compra, sea por simple curiosidad; y, al fondo, el tapiz expuesto en aquel preciso momento, uno de tantos tapices de tema mitológico, no muy distinto, probablemente, a los ya mostrados o a los que falta mostrar. De los tres planos, qué duda cabe, es en el primero, en el del taller, donde propiamente se encuentra el centro del cuadro, y tanto por su proximidad, por su especial realce debido a la perspectiva, cuanto porque constituye el verdadero nexo de unión entre los otros dos, el tema mitológico del fondo y las transacciones relativas al producto acabado.¹⁵

En este volumen se ha diseñado artísticamente un discurso propio sobre la construcción artística como artificio, sobre la imposibilidad de captar una compleja y múltiple dimensión de lo real que escapa inexorablemente al entramado artificial del espejo realista, de la cámara, de la escritura de *Recuento*. En *Los verdes de mayo*, pero también en *La cólera* y, finalmente, en *Teoría del conocimiento* se han tematizado, además, algunas de las cuestiones más relevantes para la perspectiva metaficcional contemporánea: la muerte del autor-

¹⁴ L. Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 233-234.

creador, la inseparabilidad de historia y discurso y los constantes huecos, vacíos, blancos, también suturas que la escritura no puede completar y cerrar. Decididamente, esta obra de Luis Goytisolo nos ayuda a contemplar el arte a la luz de los materiales brutos y primitivos, y en la frontera de aquella discusión de su legitimidad frente al mundo que pretende representar:

Resultado sorprendente. Por primera vez, al fijar las palabras en sus notas, tenía la sensación de estar creando algo y no [...] la impresión de estar jugando un juego por jugarlo, no porque le interesara de veras. La sensación, en otros términos, de estar creando una realidad nueva en lugar de contar una historia más o menos acomodada a la forma de contar cualquier otra.

162

No, nada parecido a eso. Al contrario, la sensación de estar configurando, con sólo palabras, una realidad mucho más intensa que la realidad de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica.¹⁶

Luis Goytisolo se sitúa en este lugar de la literatura metaficcional que tiende a revisar los grandes temas del pasado, los límites entre la realidad y la ficción, resquebrajando sus principios, pero mostrando al mismo tiempo su convencionalidad y sus posibilidades. El autor, en *Los verdes de mayo*, sitúa en el centro de su preocupación el artificio narrativo y la escritura misma. Luis Goytisolo muestra el espejo roto de la ficción, nos ofrece los fragmentos de sutura, ha horadado los cimientos del edificio de presunciones sobre los que toda ficción se asienta. Pero en esta literatura hay mucho más que construcción, destrucción y reconstrucción del juego: el relieve de la artificialidad, el subrayado de los orificios que horadan la lógica de la literatura, puede servir para volver a mostrar los puntos fundamentales sobre los que se asienta “el topos” de la ficcionalidad en literatura.

Quien barrena, invierte, dificulta las reglas de un juego, vuelve éstas más patentes: la luz de su contradicción, como el negativo de una fotografía, las vuelve a revelar. Luis Goytisolo ha comprendido cabalmente que la quiebra del racionalismo ha dado lugar a la crisis del llamado realismo, fundamentalmente la crisis de la presunción de la literatura naturalista de acertar con una descripción honda y exhaustiva, por vía de su representación mimética, de la realidad.

No en vano Aristóteles afirma que el placer del producto mimético no se agota en su ser imitación de realidad, sino que, en cuanto objeto bien hecho, da entrada a toda una lectura posible de la regla poética como estructura de sentido pleno. La teoría de la fábula en toda la *Poética* sostendrá que el principal placer no deriva tanto de la cercanía al objeto real imitado cuanto de la

¹⁶ L. Goytisolo, *Recuento*, pp. 660-661.

coherencia constructiva. Es por esto por lo que la *Poética* deriva inmediatamente al tipo de placer específico de la fábula como estructuración de las acciones, como ordenación de los hechos. Señala Pozuelo Yvancos que el “pensamiento de Aristóteles abandona el naturalismo mimético muy pronto para que el énfasis sea más formal que sustancial”.¹⁷ Aristóteles establece una equivalencia entre la “poiesis” y la “mimesis”, cuya contigüidad metonímica está presente a lo largo de la *Poética*, pues no son estructuras de lo dado sino operaciones de la creación. La fábula, de este modo, es definida tanto como imitación de una acción, como composición de los hechos y estructuración también de esos mismos hechos. Tanto en la “poiesis” como en la “mimesis” hay un aspecto dinámico, proteico, productivo. Pero que la fábula se relacione tanto con la “imitación” como con la “estructuración” y “composición” no sólo las vincula a la esfera dinámica: supone la equivalencia en el pensamiento de Aristóteles entre la actividad representadora y la actividad que estructura las acciones. Así pues, “fábula” e “imitación” son intercambiables. Por tanto, la acción misma no puede entenderse como un “antes” a su construcción por la fábula. Tiene razón Paul Ricoeur cuando afirma que la acción es el correlato de la actividad mimética regido por la estructuración o composición de los hechos: “la acción es lo “construido” de la construcción en que consiste la actividad mimética”.¹⁸

La propuesta narrativa de Luis Goytisolo ¿traiciona la noción de mimesis? Definitivamente no. Aunque sí inquiera, trastorne, cuestione la ingenua noción de representación de la novela realista del siglo XIX. *Antagonía*, siguiendo a José María Pozuelo Yvancos, es una poética de la ficción;¹⁹ una poética de la ficción porque ha quebrado el eje de la significación que situaba la literatura en el límite de lo representado y agrieta aquella frontera segura que separaba el mundo de la representación y el mundo representado; ha querido no ser otra cosa que signo de la representación sin que devenga menos verdad para su lector. Esa grieta, esa rotura, esa quiebra del orden que remite al signo como esfera de realidad (y, por tanto, como objeto de representación o mimético), al juego como referencia verdadera, a la significación literaria como verdadera vida, es quizás la aportación más importante que *Antagonía* de Luis Goytisolo ha hecho a la teoría de la ficción literaria.

¹⁷ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993, p. 56.

¹⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid, Ediciones Cristianidad, 1983, p. 89.

¹⁹ J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*

