

LA LITERATURA COMO CRIMEN EN JUAN GOYTISOLO LITERATURE AS A CRIME IN JUAN GOYTISOLO'S WORKS

Gonzalo Luque González
Universidad de Granada

ABSTRACT

In Juan Goytisolo's work there is a tendency to consider the act of writing as a subversive attitude, an act against a repressive and alienating society. We can trace this attitude in Modernism and its consolidation in the avant-garde movements with an anti-bourgeoisie hint. Goytisolo recovers this tradition fighting against the inevitable recuperation and integration of any subversive content by the hegemonic discourses. In this approach to the literary act we observe certain problems concerning the political and moral consequences of his writing.

Key words: Juan Goytisolo, Genet, avant-garde, Modernism, subversion.

RESUMEN

En la obra de Juan Goytisolo encontramos una tendencia a considerar la escritura como un acto subversivo, un acto en contra de la sociedad. Esta actitud se remonta al modernismo y se consolida en la vanguardia como un gesto antiburgués. Goytisolo recupera esa actitud ante la constante recuperación de los discursos hegemónicos antes cualquier contenido subversivo y su consecuente transformación en un contenido vacío de capacidad transformadora. En esta aproximación al acto literario observamos algunos problemas respecto a las significaciones políticas y morales de su escritura



Palabras clave: Juan Goytisolo, vanguardia, crimen, modernidad, subversión.

Fecha de recepción: 14 de octubre de 2018.

Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2018.

Cómo citar: Luque González, Gonzalo: «La literatura como crimen en Juan Goytisolo», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 220-242.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>

INTRODUCCIÓN

En el último siglo el carácter social del arte se ha transformado radicalmente. En los siglos anteriores el sistema artístico estaba entramado en una red jerárquica en la que lo que podríamos llamar, aunque con prudencia histórica, “arte” se producía, en general, para y por las clases elevadas, guardando un paralelismo ideológico entre el sistema productivo del arte y lo producido. De manera general, el arte era un sistema relativamente cerrado con una tendencia conservadora en tanto que exaltaba la visión del mundo de las clases dominantes, ya fuese la nobleza, el clero o la alta burguesía, y tenía por tanto una sanción positiva. A partir del siglo XIX —o quizá incluso antes, en las cercanías de la Revolución Francesa— esto comienza a cambiar y la figura del artista toma un cariz que no había tenido nunca. Ante la progresiva desaparición del patronazgo, el artista se ve abocado a supeditarse a «las aguas glaciales del cálculo egoísta», parafraseando el famoso manifiesto (Marx y Engels, 2012: 584)¹.

Esta metáfora de la frialdad del capital no es baladí. En las letras españolas, sin ir más lejos, es temprana la crítica, en tono romántico, al nuevo «vasallaje» al mercado al que se ve sometido el artista. Desde Bécquer —injustamente condenado a permanecer como un poeta grotescamente romántico y, sin embargo, introductor de la Modernidad tardía en la lírica hispánica— ya se puede observar una especial aversión a los cambios en las relaciones sociales de producción y circulación, mediatizadas totalmente por el intercambio monetario; en la reproducción ideológica, que va pasando a una burguesía en auge; y en la burocratización en manos de un estado-nación, que dejan al poeta en una posición incómoda:

Voy contra mi interés al confesarlo,
no obstante, amada mía,
pienso cual tú que una oda sólo es buena
de un billete del Banco al dorso escrita. (Bécquer, 2005: rima XXVI)

Unos decenios después, ya en pleno Modernismo, Rubén Darío habla en el mismo tono que Bécquer de los poetas que en el frío invierno «se embozan con la lira» y relata cómo

¹ El fragmento dice así: «Todas las ligaduras multicolores que unían el hombre feudal a sus superiores naturales las ha quebrantado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre hombre y hombre que el frío interés, el duro pago al contado. Ha ahogado el éxtasis religioso, el entusiasmo caballeresco, el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta.» Es importante constatar cómo las vanguardias artísticas, tomaron, primero, el nombre «vanguardia» de los grupos políticos revolucionarios, que a su vez lo toman como metáfora militar; y segundo, la forma de expresión del «manifiesto» en el que se expresa su «programa».

un pobre poeta muere congelado frente a la mansión del «rey burgués» (Darío, 1986: 73-77). El fluctuante y efímero carácter de la vida en las metrópolis capitalistas que retrató Baudelaire, al que él llamó *modernité*, no es tan distinto de las descripciones que da Marx de un sistema económico en el que «todo lo estamental y estable se evapora» (Marx y Engels, 2012: 585).

El artista maldito, caracterizado perfectamente ya por Baudelaire, pasa a configurar la leyenda del artista contemporáneo que se irá forjando progresivamente: el bohemio, *l'enfant terrible*, el dandi, etcétera. Se conforma una imagen del artista como un ser abyecto que se niega a subyugarse al utilitarismo del capitalismo y se opone al gusto burgués, lo que con frecuencia lo lleva a ser un renegado de su propia clase². El arte pasa de ser, pues, conservador, apologeta de la clase dominante, a ser esencialmente antiburgués. El lema *épater le bourgeois* abandera los movimientos artísticos más importantes. Una cita de Flaubert, un artista reaccionario a todas luces, es perfectamente ilustrativa: «Axiome: la haine du Bourgeois est le commencement de la vertu» (Flaubert, 1991: 643). El artista se hace devoto de la vida antisocial, «innatural» e incluso insalubre: drogas, perversión, bajos fondos, etcétera. Con la aceleración transformadora que se producirá en las vanguardias históricas, esta (auto)marginalización de los artistas se agudiza. Por eso pudieron hablar los surrealistas de llevar el arte a la clandestinidad.

El arte como un *acto* de delincuencia en sí, es decir, no solo la representación que de esta hace el arte y su mayor aparición en él, parece ser un tema recurrente en nuestro tiempo; y característico, pues es difícilmente rastreable en otras épocas. En este ensayo trataremos de explorar esta actitud en Juan Goytisolo, en cuya obra están presentes estos temas como un problema configurador de una «estética de la oposición». Goytisolo, por su condición de opositor del régimen franquista y constante defensor de la causa de los oprimidos pero alejado de cualquier dogmatismo y marcando una distancia clara entre la obra literaria y la escritura abiertamente política, nos permite estudiar este fenómeno de una manera fructífera. Su obra tanto la ficcional como la ensayística apuntan a muchas cuestiones pertinentes en la actualidad respecto a cuál es y cuál podría ser el papel del artista y del intelectual en el capitalismo tardío ya totalmente globalizado.

² La literatura en ese sentido no sería tanto antimoderna, como señala Antoine Compagnon, sino antiburguesa como condición de posibilidad de su propio desarrollo (Compagnon, 2007). El crítico francés confunde una actitud antiburguesa con una antimoderna.

La obra vanguardista de Goytisolo es además abiertamente heredera de un escritor cuya relación con el «crimen» es especialmente marcada: Jean Genet. Goytisolo mantuvo una relación íntima con Genet y buscó la aprobación de este para sus obras. El francés fue famoso, o más bien infame, por exaltar el crimen, la violencia y la homosexualidad. Goytisolo ya en su primera novela, *Juego de manos*, presentó el asesinato como un acto ritual que desarraiga al protagonista de la conformidad social. Pero no será hasta la trilogía que comienza con *Señas de identidad* cuando Goytisolo comprenda lo que él considerará el verdadero acto de insumisión: abandonar el realismo crítico y violentar las formas de la narrativa en concreto y del lenguaje en general.

1. LA HERMANDAD CON EL CRIMEN

Puede resultar motivo de duda que Juan Goytisolo merezca un diagnóstico filosófico, como el que dedicó Sartre a Genet,³ y, en caso de merecerlo, que tuviésemos la capacidad de hacerlo –en cualquier caso, habría que poner en duda si realmente Sartre lo consiguió respecto a Genet–. Pero lo que sí parece claro es que el análisis de la obra de Goytisolo no puede reducirse a una mera psicologización. No trataré aquí de moralizar a Goytisolo como pretendió –a pesar de las evidentes dificultades– Sartre con Genet. Me gustaría, eso sí, apuntar hacia las diferencias que hay en el tratamiento del crimen y en la aproximación a la literatura entre Genet y Goytisolo: si en *Pompas fúnebres* el protagonista masturba al universo, el protagonista de *Don Julián* viola a Isabel la Católica. Los objetos del crimen son totalmente dispares y eso apunta a una distinción *política* entre ambos.

En el autor francés y el español la relación entre vida y obra es explícita en el contenido de los textos, pero, debido a la especial concepción estética que mantienen, en ningún caso deben verse como una especie de memorias, sino más bien como un *acto* de presencia a través de la escritura, una forma de testimoniar el ser del presente. Se trata de *abordar* un presente en su esencia. Como dice Genet en *Diario de un ladrón*: «un presente fijado con la ayuda del pasado, y no al revés» (Genet, 1949: 71, traducción propia).

³ Sartre dedica un extenso análisis filosófico-psicológico a la obra de Genet. Nos referimos al voluminoso libro de Sartre donde hace una apología del novelista, *San Genet, comediante y mártir* (Sartre, 2003).

Los temas principales de Genet son el crimen y la (homo)sexualidad⁴ con los que se buscan sin tapujos la condena social. Genet utiliza esos temas como un desafío, una invitación a desenmascarar la falsedad de un mundo represor, a eliminar las apariencias y llegar al ser profundo de uno mismo. Toda la sociedad lo condena, sus novelas son esfuerzos por hacer de esas condenas valiosas condecoraciones. Genet retrata con admiración y placer a criminales y parias de la sociedad francesa. En *Santa María de las Flores*, esa fútil narración casi onírica, como la llama Sartre, se lee: «Y en honor de los crímenes de todos ellos escribo este libro» (Genet, 2004: 14). La tacha social, el «fracaso» de no llegar a ser una persona respetada en la sociedad, es portada como una señal de victoria. Uno de los protagonistas es descrito con un candor especial que atrae irresistiblemente al autor:

[...] lleva su infamia como un estigma al hierro cadente, a lo vivo en la piel, pero este estigma precioso le ennoblece tanto como la flor de lis en el hombro de los golfos de antaño (Genet, 2004: 49)⁵

El crimen es una forma de satisfacer el deseo interior y una forma de llamar la atención social. El crimen es visto por estos autores como un acto sacrílego que los separa de la sociedad⁶. El artista debe renegar de la sociedad que lo ha generado; así, además de dejar atrás lo que los ha repelido, trata de examinar y destruir su propia genealogía, el pasado o el mundo del que reniega. Esto le lleva a una escritura narcisista en la que el narrador encuentra su libertad y el lector es marginado. Si el lector sigue a los narradores en esas «temporadas en los infiernos» lo hace con el riesgo de despojarse de parte de sí pues tendrá que poner en solfa los valores que conforman su realidad social e íntima. Se trata de elegir lo que la sociedad relega a la marginación, lo que directamente niega.

A partir de esta influyente relación con Genet, Goytisolo abrirá su obra a los deseos y sueños más íntimos y a los fantasmas que recorren su pasado y su presente⁷. Estos quedarán liberados en la obra literaria suponiendo el abandono radical del realismo imperante en las letras españolas durante el franquismo. Mediante esa liberación, en el *acto* de la escritura, el

⁴ La exaltación estética del crimen, que con impresionante frecuencia coincide con la «perversión» sexual y a su vez con una estrecha relación entre arte y vida, tiene sus famosos iconos en la Modernidad, previos incluso a las vanguardias históricas: Sade, De Quincey, Lautréamont, Huysmans, Oscar Wilde, Artaud etcétera.

⁵ Goytisolo hablará en términos similares respecto a ser excluido de las tendencias literarias. En su madurez – es importante recalcar esto, es decir, cuando ya tiene un «capital simbólico» asegurado, usando el término de Bourdieu– considerará los premios literarios como una derrota. Llevará esa derrota como un «pendón de victoria», citando, por cierto, a Pessoa.

⁶ «Lo que necesito primero es que me condene mi raza» (Genet, 2004: 31).

⁷ El primer encuentro entre Jean Genet y Juan Goytisolo está narrado en la autobiografía ficcional del último, *Coto vedado*, donde describe la gran impresión que le causó.

autor logra la *hermandad con el crimen*, aceptada con orgullo, al ganarse el repudio de la sociedad «biempensante» y *autodefinirse* por dicha exclusión. Este proceso toma la forma de una especie de Odisea o, más bien, una *catábasis*, narcisista en busca de la autenticidad.

Sin embargo, algo llamativo sucede en la trayectoria de Genet. Este deja de escribir, «pierde la inspiración», cuando su mundo del crimen queda destruido, banalizado, prácticamente mercantilizado; además, él se ve arrojado fuera de su mundo por su nueva condición como escritor aclamado, aunque sea en parte por escarnio. El universo carcelario –ideal y real de algún modo– le es arrebatado y sustituido por un prestigio intelectual y el aprecio único de la *gauche caviar*. La liberación de la pena de cárcel (mediada por figuras de prestigio como Sartre y Cocteau) no es una liberación real para Genet. Ya no es un paria, no resulta una amenaza. La victoria pírrica de Genet es un ejemplo de la potente capacidad integradora del sistema, contra la que el autor se siente estéril. Esta asimilación lo hunde personal y artísticamente, lo cual puede verse perfectamente en unos textos publicados tardíos titulados *El niño criminal* y *Fragments...* (Genet, 2009). En estos textos se demuestra la inversión conservadora que cobra esta actitud de rebeldía e insumisión⁸. Genet nos pide que sigamos siendo la sociedad que somos para así poder enfrentarse a ella, que su vida mantenga su medalla de abyección, de otro modo el *autor-criminal* perdería su identidad (la asimilación aunque sea como criminal no tiene ningún sentido para él pues es solo una impostura) y se perdería la belleza propia de su mundo⁹.

En Goytisolo este reverso conservador no se da o, si se da es de una manera distinta. La delincuencia real de Goytisolo (considerablemente distinta de la de Genet, a saber, su oposición al régimen franquista¹⁰) también dio un gran giro con la desaparición de la dictadura. Su actitud cambió pero no resultó ni un abandono de la escritura, ni una mera continuación de lo hecho anteriormente, sino en un concienzudo trabajo para continuar la oposición a la injusticia que ahora será más general; ya no estará limitada al enemigo claro que representa el nacional-catolicismo, ahora se orientará hacia el capitalismo y el

⁸ En este sentido Sartre leyó mal a Genet, poniéndolo como un caso esencialmente distinto de Baudelaire. Genet, como Baudelaire, no está libre del autoengaño, como mantiene el filósofo, este necesitó también que la moralidad burguesa lo condenará. Lo que no tuvo Baudelaire es a un *Papa Jean-Paul I* que lo beatificara.

⁹ Como señala Ricardo Piglia hay una estrecha relación entre (cierta) vanguardia artística y complot: una actividad (real o pretendidamente) de carácter ilegal y clandestino. La vanguardia rechaza el sistema *pero lo necesita* para su definición, casi siguiendo la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo (Piglia, 2002).

¹⁰ Es de sobra conocido que el control asfixiante del régimen lo llevó al exilio. La tendencia al exilio, ya sea obligado o forzado indirectamente, es un síntoma de la relación entre ilegalidad y labor literaria. Grandes influencias de Goytisolo son exiliados con los que se identifica el autor: Luis Cernuda y Blanco White, entre otros, a quienes dedica estudios específicos.

eurocentrismo, sabiendo que ahora se enfrentaba a algo más abstracto y sutil: ya no hay censura, ni delito, ahora se trata de la omnipotente capacidad asimiladora del sistema que torna toda expresión cultural en su propio beneficio o la condena a la invisibilidad, ya sea del mercado o la de la institución.

Para Goytisolo y Genet, como se ha dicho, la obra literaria se acompaña siempre de un propósito o, al menos, un deseo de descalificación moral del algún tipo. Mediante una presunción de que lo produce el rechazo de la sociedad «biempensante» es lo *indecible*, lo que la sociedad niega, elude, ignora u oculta de sí misma. Goytisolo se autodenomina como «autor de la periferia», como una especie de provocador profesional. He aquí una diferencia que podría establecerse entre *delincuencia* y *crimen*. El delincuente normalmente simboliza de algún modo en sus actos un gesto provocador ante la sociedad, puede ser en forma de protesta o no, más o menos inconsciente; el delincuente no oculta su acción, puede ocultar su rostro pero no su acción. Mientras que el criminal se mueve en las sombras, y aunque las consecuencias de sus actos suelen acabar revelándose, la acción sucede en la oscuridad en la que el propio criminal se oculta. Si Genet plantea su literatura como crimen, Goytisolo tiende a la delincuencia.

Ambas actitudes se dan de manera distinta según la sociedad en la que se tengan lugar. En un país en el que las libertades estén limitadas, la delincuencia podrá darse simplemente en el plano temático, en un país liberal, el plano temático plantea pocos problemas de forma que lo indecible tiene que darse en la interioridad de la lengua, lo subversivo está en el orden del lenguaje.

En su breve ensayo «De la literatura considerada como una delincuencia» (de 1979, la fecha es importante pues ya se ha consolidado legalmente el estado democrático) publicado en *Contracorrientes*¹¹, Goytisolo remarca el deber del escritor de hacer de su obra un crimen: un desafío abierto. En una sociedad en la que el gobierno es abiertamente intolerante resulta fácil plantear un problema a la norma. Pero en la sociedad liberal moderna en la que sistemáticamente se toleran y asimilan las obras artísticas una eficiente posición de desafío a los discursos oficiales tiene que proceder con una conducta radicalmente virulenta. El novelista confía en que dicha actitud «podrá desenvolver una labor centrífuga y energética, capaz de contrapesar, gracias a su radical virulencia, la tendencia centrípeta, integradora, de la cultura oficial o paraoficial».

¹¹ Los títulos de sus colecciones de ensayos no son azarosos, *Contracorriente* y *Disidencias*.

Observamos una confianza abusiva por parte del escritor que no pesa suficientemente la «astucia» del sistema que transforma dicho actitud despreciativa y difícil de conciliar en una forma de distinción social. Como dice Susan Sontag en su famoso ensayo sobre lo *camp*: lo *camp* es el dandismo de la sociedad de masas (Sontag, 2005: 371). Si bien no cabe calificar la obra de Genet o Goytisolo como *camp*, tienen en común ciertos aspectos: aberrante, lo repulsivo, lo ridículo que se han convertido hoy en unas de las pocas *formas* – hay que recalcar su aspecto superficial– de no ser aglomerados en la producción de masas.

2. CENSURA Y RIESGO COMO INSTIGADORES DE LA LITERATURA

En un principio estos autores, como tantos otros, se enfrentaron a un rechazo institucional que a través del control político imponía unas reglas con las que *jugar*: la censura. En *El furgón de cola* Goytisolo manifiesta la gran influencia de la censura en la cultura española del franquismo. La censura funciona como un animador de la búsqueda de fórmulas nuevas para poder evitarla; hace manejar la astucia. La visión sobre la censura de Goytisolo no es tan distinta de la planteada por Leo Strauss en su ensayo *Persecution and the art of writing* donde arguye que la libertad total de expresión reduce la capacidad significativa de las obras y considera la abolición de la censura como una curiosa peripecia de las democracias liberales. La represión de la expresión y el pensamiento puede resultar contraproducente para el propio sistema; no solo anula parte de la soberanía, dichas limitaciones provocan resentimiento y antipatía minando la lealtad de los ciudadanos. Como ya escribió Hobbes:

A state can constrain obedience, but convince no error, nor alter the minds of them that believe they have the better reason. Suppression of doctrine does but unite and exasperate, that is, increase both the malice and power of them that have already believed them. (Hobbes, 1990: 62)

Este peligro es visto agudamente por los últimos funcionarios del régimen que anticipan lo que vendrá después: la *condena* de los intelectuales y artistas a la inoperancia social. El informe confidencial del propio régimen sobre Goytisolo a finales de los años '60 es inquietantemente agudo:

Condenémosle [sic] a la libertad, a la libertad vigilada. Es la sanción mayor que se le puede dar.¹²

A pesar de la ambigüedad de la segunda oración, no se está refiriendo a la mayor sanción que siguiendo la legalidad el régimen puede aplicar. Se trata de una curiosa e inteligente premonición de lo que vendrá después y que será impuesto a todos los artistas: la plena libertad que resultará paradójicamente en una gran condena literaria. Goytisolo explica la relación con la censura por parte del escritor como si se tratase de la lidia. Para Goytisolo la tauromaquia como, según él, todo arte: conjuga belleza y riesgo, y el riesgo es, precisamente, en gran parte procurador de dicha belleza¹³. Este riesgo lleva a la aventura de experimentar con nuevas formas y de hecho llevaron a Goytisolo a abandonar la narrativa realista y liberarse de una sujeción servil a las formas tradicionales; y, todo sea dicho, de la censura, pues dejará de publicar en editoriales españolas.

3. LA ATRACCIÓN Y EL RECHAZO AL POBRE

Otra cuestión relacionada con el crimen es la atracción o identificación de los autores con los desposeídos y los marginados. Juan Carlos Rodríguez ha llegado a plantear lo que él denomina la «literatura del pobre» como tema y fundamentación casi de la literatura en general –fenómeno de origen estrictamente moderno para este autor–: conformadora de la subjetividad especial que requiere el individuo para convertirse en sujeto literario (véase Rodríguez, 2001). El pobre, como señala Marx, es aquel que se ve acuciado a vender su fuerza de trabajo, pues no posee más que esta, como una mercancía excepcional –el resto de mercancías son más bien trabajo objetivado, el pobre solo tiene la fuerza de una subjetividad existente–; lo único que puede ofrecer es su capacidad de trabajo vivo: su corporalidad viva¹⁴. La vida del pobre, así, se convierte en pura subjetividad (o mejor, potencialidad de vida –los relatos del pobre no se constituyen desde un yo previo a la narración, sino desde la subjetividad y la corporeidad existente, como potencial latente–). Pobreza, además, en un

¹² El documento es uno de los informes de los censores literarios del franquismo que pueden encontrarse en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. El fragmento es citado por el propio autor en la introducción al primer tomo de su *Obra Completa* (Goytisolo, 2005b: 36).

¹³ Nótese la tauromaquia como espectáculo que ha fascinado a muchas figuras importantes del arte, dentro y fuera de España, como Hemingway o Lorca; la fascinación por el enfrentamiento prácticamente gratuito a la muerte, *for art's sake*.

¹⁴ Sobre este asunto, véanse sobre todo los *Grundrisse* (Marx, 2007).

sentido objetivo: su objetividad (cuerpo) como condición de creación de valor y como lucha con el exterior. También como subjetividad: creadora de valor simbólico (fuerza potencial) y del relato. La literatura del pobre es fruto de esa nueva subjetividad que presenta un *yo* y su desdoblamiento en *tú*: el propio experiencialismo del sujeto. El sujeto, tanto el que escribe como el que lee, sirve como legitimación de un mundo que ya no es el mundo del Libro Sagrado.

Goytisolo se ha propuesto reiteradamente como un continuador de un canon heterodoxo¹⁵ en el que abundarían ejemplos de literatura del pobre (*La Celestina*, *La lozana andaluza*, etcétera). Desde los primeros ensayos, Goytisolo ya expuso su reivindicación de la novela picaresca, considerablemente desprestigiada durante el franquismo que favorecía un canon más «castizo» de autores como *un* Calderón o *un* Cervantes (al que luego redescubriría con todo su *dialogismo*). E incluso en las novelas de su primer periodo ya se explora el mundo de los desposeídos al que el autor no pertenece, pero por el que siente fascinado. *La resaca* es una temprana introducción al argot gitano y al mundo de la delincuencia¹⁶.

La relación de Goytisolo con la abyecta pobreza que encuentra en la sociedad es compleja y paradójica. *Campos de Níjar* es buen ejemplo de los sentimientos encontrados de Goytisolo ante este mundo. Los almerienses son representados como *les damnés de la terre* (se hace alusión aquí a la obra de Frantz Fanon y no al himno francés del que proviene): «Su aportación fue casi siempre anónima» (Goytisolo, 2001: 120). Los noventayochistas se limitaron al paisaje castellano. Goytisolo, en contraposición a estos, elige Almería y sale en defensa de la que esta representa para él: la causa de los oprimidos y los marginados; almerienses empobrecidos a quienes, además, su envidia andalusí los separa de la supuesta pureza de sangre castellana. Esta defensa se mantendrá de manera constante, al igual que el gusto por que el hecho de estar unido simbólicamente, por defenderlos, a los oprimidos. Recordemos que, decenios después, Goytisolo sería, a pesar de haber sido agradecido durante años por su sutil retrato del paisaje almeriense y sus gentes, declarado *persona non grata* por el ayuntamiento de El Ejido por motivo de los artículos condenatorios de este publicados en *El País* en los que mostraba su repudio absoluto a la situación de los trabajadores de los invernaderos del «mar de plástico», en su mayoría de procedencia africana.

¹⁵ Resuena aquí claramente la *Historia de los españoles heterodoxos* de Menéndez Pelayo.

¹⁶ Los gitanos han resultado ser un pueblo de enorme atractivo para muchos intelectuales en la segunda mitad del siglo XX más allá de su romantización decimonónica (Genet, los situacionistas, Deleuze, entre otros). Especialmente por su carácter de pueblo nómada no sometido a ninguna ideología del estado-nación y que, en la medida de lo posible, evita su poder.

Esta apreciación estética de la pobreza es sentida negativamente.

[...] si éramos pobres, lo mejor que podríamos desear era ser también feos, que la belleza nos servía de excusa para cruzarnos de brazos y que para salir de nosotros mismos debíamos resistir la tentación de sentirnos tarjeta postal o pieza de museo. (Goytisolo, 2005a: 117)

Por eso puede hablar Goytisolo de una «eutanasia literaria»: el acto de dejar morir a alguien por amor, cariño y compasión, porque este no quiere seguir con vida. La abyecta pobreza debe ser erradicada, aunque se la aprecie.

Esta posición respecto a los sectores pobres tiene también otra cara. Como señala Adorno:

[...] la producción de bárbaros por la cultura siempre la ha aprovechado ésta para mantener viva su propia esencia bárbara. La dominación delega la violencia física sobre la que descansa en los dominados. Mientras les da la satisfacción de desahogar sus instintos ocultos como algo justo y equitativo aprenden a hacer aquello que los nobles necesitan que hagan para poder siendo nobles. [...] A la gente fina le atrae la indelicada, cuya rudeza engañosamente le depara la ocasión de dar muerte a la propia cultura. Esa gente no sabe que eso indelicado que se le presenta como naturaleza anárquica no es otra cosa que el reflejo de la coacción a la que se resiste. (Adorno, 2006: § 117)

El acercamiento a las clases pobres está mediado por el sentimiento de culpa ante estos. El sentimiento de culpa de Goytisolo es muy fuerte sobre todo en las obras que conforman la posteriormente llamada *Trilogía de Álvaro Mendiola*, por ello busca negar su condición de clase y acercarse, aunque sabe bien que lo hace como una figura externa, a las clases pobres. Pero, como señala Adorno, en el acercamiento hay una transformación involuntaria:

El contrasentido se perpetúa por medio de sí mismo: la dominación se transmite pasando por los dominados. (Adorno, 2006: § 117)

Esta actitud cambiará radicalmente en la obra posterior de Goytisolo, pero obedece a un mismo propósito: la oposición a la opresión. El cambio se produce por distintos factores: en primer lugar, por un rechazo al realismo crítico preponderante en la narrativa de aquellos años que parte de una concepción limitada de la realidad y cae, consecuentemente, preso de una visión hipostasiada del discurso al mantener una ingenua fe en la capacidad política de la literatura; y, en segundo lugar, por la desaparición del sujeto del realismo crítico, la clase trabajadora como sujeto colectivo, en España, como se dio anteriormente en otros países occidentales, la clase trabajadora había sido transformada e integrada hasta su práctica

desaparición como sujeto histórico. Con agudeza premonitoria Goytisolo supo reconocer que ya en los últimos años del franquismo no había una división clara de clases e ideologías; que la división antagónica entre camarilla fascista y pueblo español no existía realmente; y la esperanza de la izquierda republicana era ingenua en cuanto que no sopesaba adecuadamente los cambios sociales producidos por un largo régimen, la industrialización, la sociedad de consumo y la apertura al turismo. Después del franquismo este proceso no hizo más que acelerarse. Hoy el proletariado ya no existe como tal; no hay una clase revolucionaria. Para Goytisolo ese es un problema que la izquierda debe tener en cuenta si quiere juzgar apropiadamente la realidad a la que se enfrenta y las posibilidades de transformación social.

Las democracias capitalistas actuales se sustentan, entre otros factores, en un tremendo desarrollo tecnológico y la deslocalización fabril a países pobres que permite el abaratamiento de los bienes y una mayor riqueza; el consumo se ha elevado como fundamento económico y ha equilibrado las diferencias sociales. En Europa, además, las políticas del estado de bienestar han influido considerablemente en esta igualación social. El discurso contemporáneo da por sentado el sistema de representación parlamentaria y se ha establecido en términos de consenso y paz social. Como señala Ricardo Piglia, ante esta situación se puede ver la vanguardia como una respuesta política al liberalismo y sus ideas de consenso, pactos de poder, paz social, visibilidad del espacio público, posibilidad de representación, etcétera. La vanguardia expone el poder como una guerra de posiciones: «El modelo de la sociedad es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y no la ley» (Piglia, 2002: 8). El arte político queda desligado del consenso liberal. Esto tiene una lectura conservadora, pues de la posición vanguardista como contrapuesta al orden y a su vez como fuerza histórica se infiere que para la persistencia de la vanguardia se requiere el mantenimiento del propio sistema que la define negativamente por oposición.

Cuando una obra artística, o del tipo que sea, estorba de algún modo la supuesta «armonía» de la sociedad, cuando rehúsa a ser un elemento reconciliador (el realismo crítico de las socialdemocracias entraría en esta categoría) y muestra precisamente las contradicciones y el conflicto negándose a cubrir un papel prescrito de reflejar una sensibilidad privada en armonía con la sensibilidad general de forma que no acepte la atomización individualista, ni la falsa dicotomía entre la esfera pública y la privada, entonces, esa obra se convierte con frecuencia en motivo de censura social, o cuando menos, de escarnio (tanto por parte de la derecha como de la izquierda, aunque de un modo más abiertamente hipócrita por la primera). Y ya sea la supuesta esfera pública (opinión pública,

mercado editorial, etcétera) o el poder coercitivo del estado, disfrazados de motivaciones democráticas se encargaran de ello. El consenso auspiciado por el aparato estatal –en el que todas las fuerzas políticas deben entrar– no puede ser eludido así como así. De ahí la renuncia de Goytisolo a tomar como receptor ideal a un pueblo igualmente idealizado, que no existe, y cuya idealización, aunque se sepa utópica, es incluso contraproducente. El escritor se niega a usar un estilo claro y comprensible. Cuando las cosas no son simples, por suerte o por desgracia, tampoco son claras.

A lo dicho anteriormente sobre la ausencia de un sujeto revolucionario se le suma que a partir de los años 70 se han ido burocratizando las luchas de tipo «pluralista» (ecologismo, feminismo, localismo...), desde un marco cívico que los filósofos burgueses (Kant, Stuart Mill, *et alii*) habían inspirado: el de pequeñas «revoluciones» en los intersticios que el corpus institucional-político deja abiertos. Las masas ya no sustentan activamente el «orden» del Estado: este les permite espacios propios mientras estos sean rentabilizables aunque supongan incluso una oposición discursiva a su poder.

Hoy día casi podría decirse que el último ‘ismo’ que aún funciona y que resiste a su institucionalización es el *terrorismo* (y no cabe estar seguro de que algunas instituciones – estados y empresas– estén coqueteando con él)¹⁷. El terrorismo es el único espectro que recorre nuestra era con capacidad de asombrar y espantar. La posibilidad de un fantasma realmente subversivo está en todo lo excluido por el sistema: lo temido tanto por el orden como por sus súbditos y por los pretendientes de un nuevo orden: allí donde cristaliza lo temido y lo odiado. La masa inmigrante, por ejemplo, constitutiva de un nuevo lumpen, en el que la repulsión de los gobiernos y de las masas coincide¹⁸, es un grupo en el que para algunos se abren esperanzas de una toma de conciencia que conduzca a un cambio revolucionario, que no solo desmontaría la estructura económica sino el propio lenguaje que lo sustenta. Goytisolo aprovecha literariamente ese miedo a lo Otro. Tanto en *Makebara* y *Paisaje después de la batalla* como en *La saga de los Marx*, se plasma el rechazo social hacía las poblaciones migrantes que vemos cómo van «invadiendo» las ciudades europeas para espanto de la población europea y regocijo del narrador.

¹⁷ Algún movimiento radical sí que ha tratado de apropiarse del carácter temible del término, pero va poco más allá de lo nominal. Véase por ejemplo el «Terrorismo Poético» de Hakim Bey en *Temporary Autonomous Zone*, bastante popular en círculos anarquistas.

¹⁸ Aunque el capital sepa bien que esta masa sea necesaria, primero, como mano de obra barata no orientada tanto a la extracción directa de su plusvalía como a la explotación del resto de población que posibilita al poder reducir la media salarial por «competencia»; y segundo, como estabilizador de la una pirámide demográfica cada vez más envejecida en los países occidentales.

A la negación de un sujeto revolucionario y al retrato poco halagador de lo queda de clase trabajadora –despolitizada podríamos decir–, o directamente a la expresión artística que no se acomoda a las nociones de armonía y consenso social, le acompaña con frecuencia un reproche de negatividad y pesimismo que se ha convertido en un lugar común hoy día. Se reprocha retratar, representar o enfocarse en los aspectos negativos de la realidad. Pero este reproche es fruto de malentender, de manera intencional o no, la radicalidad de una negatividad crítica. ¿Qué queda hoy de inocente o inofensivo, si acaso lo hubo en algún otro momento? Los pequeños placeres y alegrías con los que la gente y la publicidad alardean –dejamos de lado aquí el aspecto más evidentemente ideológico de esto– demuestran la absoluta falta de responsabilidad y una cínica necesidad. En esa ilusa felicidad se oculta la aceptación de la ignominia, la inhumanidad que precisamente las sostiene; se pone al servicio de su propia antítesis. Desde esta perspectiva se observa mejor el papel de la negatividad, la desconfianza ante el fácil y dócil disfrute de los «pequeños placeres de la vida». Una conciencia fuerte de estas contradicciones es precisamente la afirmación de la posibilidad y la necesidad de la mejora.

4. HISTORIA Y METAFICCIÓN

La transformación formal de Goytisolo obedece a lo que Piglia describe en su conferencia *Teoría del complot* como el «complot vanguardista». El autor argentino «parte de la hipótesis de que el valor no es un elemento interno, inmanente, sino que hay una serie de tramas sociales previas sobre las cuales el artista también debe intervenir.» Goytisolo interviene precisamente en esas tramas que configuran lo literario tratando de «construir la mirada artística antes que la obra artística» (Piglia, 2002: 10).

Los estudios críticos suelen poner énfasis en las características «posmodernas» de la literatura de Goytisolo, dejando de lado la concepción de la que este parte. Las técnicas de Goytisolo, que ciertamente coinciden con algunas obras de narrativa posmoderna, son fruto de un enjundioso estudio para conseguir unos propósitos determinados. Estos partieron tanto de una finalidad estrictamente estética (el agotamiento de las formas del realismo crítico) como también, aunque Goytisolo procura desentenderse, de finalidades políticas: la finalidad política que conduce el realismo está, como se ha dicho, prácticamente agotada, en tanto que la realidad que procura describir no puede conducir, no al menos como este

pretende, a la transformación social por la que aboca. Los planteamientos de Goytisolo son pues *radicalmente históricos*, si parafraseamos a J. C. Rodríguez, y están más relacionados con una vanguardia genuina que con el pastiche o la ironía vacía con la que se caracteriza el posmodernismo.

Cuando el ejercicio del escritor dejó de ser una actividad «delictiva» en cuanto se enfrentaba a la legalidad (por muy injusto que fuese el sistema), la posición del autor cambia. En las obras escritas durante el franquismo se atenta contra un referente externo al que trata de erradicar. La obsesión por la destrucción ocupa toda su obra madura aunque alcanza su virulento cenit en *Don Julián*. Ya en *Señas de Identidad* el lema que inicia el libro tomado del poema *Limbo* de Luis Cernuda introduce el motivo: «Mejor la destrucción, el fuego» (Cernuda, 2005: 462)¹⁹. El elemento destructivo de *Don Julián* se plantea desde la traición, el «crimen perpetuo» que es presentado desde el principio de la novela como algo profundamente meditado. Para una traición es necesario primero una fidelidad o alianza. Esto se implica por la referencia directa a los textos históricos que conforman la tradición. Es decir, la traición implica necesariamente una tradición. La casi total coincidencia etimológica entre ‘traición’ y ‘tradición’ cobra en *Don Julián* un sentido total.

Tras la ruptura de la memoria colectiva que se manifiesta en la Historia y que ocupa las tres primeras partes del libro, se pasa a la ruptura con la memoria individual y que se completa con la violación y consecuente suicidio del niño hijo de Isabel la Católica, que no es más que la infancia del narrador y que resucitará en un musulmán conde don Julián. La violenta acción ritual de autosacrificio anuncia el rechazo del lenguaje paterno en *Juan sin Tierra* y la renuncia de la entidad personal hacía un ser proteico, un abandono de los orígenes para aliarse con *los parias del mundo*²⁰. El narrador sufre una especie de desdoblamiento que es sentido por el lector mediante el inusual recurso de la segunda persona del singular para narrar y describir al protagonista-narrador, conjugado además en presente de indicativo dándole un acuciante matiz de irresolubilidad²¹.

¹⁹ Poema que aborda, no casualmente, el tema de ser asimilado por un aséptico mercado editorial y una sociedad despreciada, ante los que el autor prefiere la destrucción de su obra a dicha asimilación. Ambos autores, como tantos otros, mantienen una difícil tensión con academia y el mercado. Los autores evidencian su repulsión por el mundo literario contemporáneo, en su versión académica y mercantil, al que se niegan a servir; *dicen* preferir la autodestrucción de su obra que ceder a él.

²⁰ Este ser proteico es anunciado ya al final de *Señas de identidad*. La falta de marcas identitarias es liberadora para el personaje-autor.

²¹ Este recurso no debería ser leído solo psicológicamente como un desdoblamiento del autor. El recurso interpela al lector, al protagonista y al narrador en un peculiar acto cuasi performativo. Como argumenta Althusser, la ideología, que se materializa lingüísticamente, interpela a los individuos y los conforma como

En el último párrafo de *Juan sin Tierra*, el último libro de la trilogía, enlaza veladamente con el siguiente libro que dará comienzo a una nueva etapa²². Ahí se lee, en un abandono de la lengua en la que se formó y acercándose al habla de los marginados, que el libro está dedicado a: «kein-piraron tu tét-to piro ke no lo lirán». En la dedicatoria inicial de *Makbara* aparece en castellano correcto: «A quienes la inspiraron y no la leerán».

En *Makbara* y en *Paisaje después de la batalla* Goytisolo atenta contra el lector en cuanto este representa al ciudadano en general, fundamento del sistema democrático capitalista al que se ha llegado. Ya no hay un referente concreto al que atacar, solo queda la conciencia del lector abstracto, tan abstracto como el ciudadano en una democracia parlamentaria²³. Con medios derivados de esas obras experimentales de las décadas de 1960-1970, el autor realiza un ejercicio de agresión literaria, continuando con la parodia y la ironía, pero poniendo más énfasis en la metanarratividad, que violenta la cómoda posición del lector acostumbrado a seguir sumisamente el hilo narrativo común. Se desafía la legibilidad convencional con un hermetismo obcecado²⁴. El lector experimenta una sensación de alienación ante un texto que necesariamente se le escapa constantemente. Además de poner en cuestión los fundamentos de la cultura occidental tanto del Este soviético como del Oeste capitalista, se pone en cuestión la condición de posibilidad del acto literario mismo. La narrativa moderna se fundamenta (generalizando un tanto) en la aceptación tácita o inconsciente de una división entre el mundo ficticio del autor, el mundo configurado en la narración y el texto como plasmación del acto subjetivo de lectura. La metaficción implica la intromisión de uno de los mundos en otro, que violenta la estructura de la narración. El lector toma conciencia de la ficción, que es ya la ficción narrativa, esa disrupción del código,

sujetos (véase Althusser, 2005: 55 y ss.). Un acto similar se produce en la lectura de Goytisolo, el lector se siente llamado y se produce una identificación doble entre escritor/sujeto.

²² Una nueva etapa que se evidencia en el cambio de título de *Reivindicación del conde don Julián*, que pasará a simplemente *Don Julián*. Si ya no hay reivindicación, no es por lo que señala Linda Gould Levine en su introducción a *Don Julián* (Levine, 2014: 93), a saber, que a Goytisolo ya no le queda nada que reivindicar. No, lo que señala el cambio de título, es la desaparición institucional del discurso contra el que libro se enfrentaba.

²³ Se ha argumentado que *Makbara* y *Paisajes después de la batalla* son un pastiche pero eso desatiende la unicidad y coherencia interna de la obra (coherencia, eso sí, creada a través de la incoherencia que violenta al lector pero cohesionada, con todo, mediante las técnicas metaficcionales). Si la *Trilogía de Álvaro Mendiola* obedece a una oposición bastante concreta (el moro contra el castizo, el santo contra el pecador, etcétera), *Makbara* y *Paisajes...* obedece a una oposición más general, Occidente frente a Oriente. Pero no se trata de un Oriente cosificado por una visión externa, aunque ciertamente no sea ajeno a tal cosificación; se trata de usar el Otro por el que Occidente se define para derrocarlo, es decir, una visión instrumentalista. El escritor *quiere* ser ese Otro al que el capitalismo no puede subyugar.

²⁴ Quizá podría verse la dificultad de las obras de Goytisolo como un reconocimiento por parte del novelista de la capacidad del lector, de su sofisticación interpretativa. Esto podría considerarse como un elemento conservador, pero resulta más plausible que sea el reconocimiento coherente de que el texto está dedicado «a los que no lo leerán».

le hace involucrarse más en el acto de decodificación y le hace desnaturalizar el fenómeno literario.

Además, los protagonistas de estas novelas son unos apestados. *Makbara*, por ejemplo, narra una grotesca historia de amor entre unos esperpénticos seres que parodian la concepción romántica del amor y su narrativa. Un ángel caído del «paraíso comunista» (que no es que no tenga sexo, sino que es transexual y depravado) y un moro sin orejas y con un falo enorme: unos aberrantes Eloísa y Abelardo.

La parodia se produce al usar irónicamente el lenguaje del discurso que sustenta la sociedad contemporánea haciendo percatarnos de la artificialidad y sinsentido de dicho discurso y de sus valores mediante un proceso de «de(con)strucción perpetua» (Goytisolo, 1988: 219). El lector ante tanta hostilidad no puede identificarse con ninguno de esos discursos.

En *Paisajes después de la batalla* el autor es un «mirón», un ruin personaje, un «saturnino amanuense». El mundo de la narración está limitado a su visión, que presupone un mundo referencial externo a través de los pasajes metaficcionales. Los eventos exteriores a su visión «no nos constan» literalmente. Esto produce una sensación de alienación y desfamiliarización. El propio narrador nos advierte de que desconfiemos de lo narrado. En la narrativa convencional se tiende a confiar en la palabra del narrador; estas advertencias nos hacen desconfiar, pues, de la narración y de la propia advertencia del narrador que sirve como extensión del mecanismo de la literatura en general. El autor quiere dificultarnos el camino:

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. (Goytisolo, 1982: 177-178)

Un narrador falaz es un elemento abundante en la literatura de los últimos decenios. Este narrador autoproclamado engañoso plantea una paradoja bastante común en nuestro tiempo. Paradoja que podríamos denominar «autofagia»: dice mentir pero, al decir mentir y de hecho mentir, dice la verdad. En el caso de Goytisolo quizá no se trata de una paradoja impotente. Lo que estas obras expresan no es tanto que los narradores dicen que desconfiemos de ellos, que mienten; la cuestión es que *no* mienten, simplemente expresan el mundo configurado a través de la literatura que no es ni una «mentira», ni ningún «reflejo», de modo que su proposición es falsa, porque lo que tratan de señalar es la falsedad del discurso literario: un fenómeno social, inseparable del resto de fenómenos por mucho que

mantenga una cierta autonomía. No es una ironía vacía de contenido, o no pretende serlo al menos. La mentira está en el discurso literario, en su abstracción, no en la obra concreta y sus significaciones.

El libro es como las pintadas que desfiguran el barrio parisino en el que se localiza la acción. Un ejercicio de vandalismo con una significación vaga o directamente incomprendible: son más bien significantes de un lenguaje que está por venir, de la mano de una sociedad que no es la que crea ni gobierna la ciudad francesa; ni quien escribe los libros. El terrorismo político del protagonista se equipara así al terrorismo literario, con su función política, que realiza el autor.

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 la sociedad y la expresión literaria canonizada, el creador puede reivindicar sin vanidad, pero sin falsa modestia, su infamante y para él enaltecedora condición de transgresor. (Goytisolo, 2005a: 526)

Ser persona non grata lo reconforta en su tarea y labor. Ser objeto de halagos le lleva a dudar de sí mismo. Los premios literarios invitan a la claudicación. No se trata de poner la escritura al servicio de una causa, sino de poner el «fermento contestatario» de esta en la escritura sin encasillar la obra en unas formas reiteradas hasta la saciedad que las hace insulsas.

5. CONCLUSIÓN

Como hemos visto, Goytisolo utiliza reiteradamente una retórica de la delincuencia y el crimen para describir su labor de escritor como forma de diferenciarse de un mundo que no acepta pero en el que está inmerso tanto biográficamente como literariamente. Aunque Goytisolo es, coherentemente, prudente respecto al potencial político de la literatura, se deja llevar a veces por la ilusión de independencia que él mismo anima desde su posición de rechazo de la sociedad existente que lo constituye precisamente como autor. Es importante ver siempre el límite político de todo arte, toda embriaguez, toda creación en cierto modo caótica. Del mismo modo, es vital recalcar el papel que tiene el campo literario en el conjunto social y tener en cuenta que su relativa autonomía no es algo meramente «ganado» sino que es en gran parte una concesión que lleva no solo a la «independencia» y «objetividad», también a la inoperancia política. La obra literaria, y por extensión la obra del arte, se enfrenta a un



mundo que tratará siempre de asimilarlo y tornarlo inoperante; el artista debe revolve constante mediante el ejercicio consciente de la resistencia, no una mera *rebeldía por la rebeldía*, ni ceder a la obligación vacía de lo nuevo, pues lo nuevo en un sistema que lo requiere metódicamente reitera su vejez con una «ilusión de frescura marchita» (Goytisolo, 2015).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor G. (2006): *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra Completa*, 4, Madrid, Eds. Akal.
- Althusser, L., (2003): *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, traducción al español de José Sazbón y Alberto J. Pla, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (2005): «Rimas y leyendas», en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcst7z1> (último acceso: 20/09/2018).
- Compagnon, Antoine (2007): *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado.
- Cernuda, Luis (2005): *Poesía completa. Obra completa*, vol. 1, Madrid, Siruela.
- Darío, Rubén (1986): *Cuentos*, San José, Asociación Libro Libre.
- Flaubert, Gustave (1991): *Correspondance* (Vol. III), Paris, Gallimard.
- Genet, Jean (1949): *Journal du voleur*, Paris, Gallimard.
- Genet, Jean (2004): *Santa María de las Flores*, Barcelona, Alba editorial.
- Genet, Jean (2009): *El niño criminal*, Madrid, Errata naturae.
- Goytisolo, Juan (1977): *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1982): *Paisajes después de la batalla*, Montesinos, Madrid.
- Goytisolo, Juan (1988): *Makbara*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Goytisolo, Juan (1993): *La Saga de los Marx*, Barcelona, Mondadori.
- Goytisolo, Juan (1994): *Juan sin tierra*, Barcelona, Mondadori.
- Goytisolo, Juan (2001): *Campos de Níjar*, Barcelona, Público.
- Goytisolo, Juan (2005a): *Los ensayos. El furgón de cola. Crónicas Sarracinas. Contracorrientes*, Barcelona, Ediciones Península.
- Goytisolo, Juan (2005b): *Obra Completa I. Novelas y ensayo (1954-1959)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Goytisolo, Juan (2009): *Señas de identidad*, Madrid, Alianza.
- Goytisolo, Juan (2014): *Don Julián*, edición de L. G. Levine, Madrid, Cátedra.
- Goytisolo, Juan (2015): «Discurso íntegro de Juan Goytisolo, Premio Cervantes 2014», en <http://www.rtve.es/alcarta/videos/premio-cervantes/discurso-integro-juan-goytisolo-premio-cervantes-2014/3103044/> (último acceso: 20/9/2018).
- Hobbes, Thomas (1990): *Leviathan*, Chicago, University of Chicago Press.
- Levine, Linda Gould (2014): «Introducción» en Goytisolo (2014): 9-94.

- Marx, Karl (2007): *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Grundrisse 1857-1858*, traducción al español de P. Scaron, Madrid, Siglo XXI.
- Marx, Karl, y Engels, Friederich (2012): «Manifiesto del Partido Comunista» en Marx (2012): *Textos Selectos*, edición de J. Muñoz, Madrid, Gredos: 577-622.
- Piglia, Ricardo (abril de 2002): «Teoría del Complot», en Ramona. Revista de artes visuales (23), 4-15: <http://www.ramona.org.ar/files/r23.pdf> (último acceso: 2/10/2018).
- Rodríguez, Juan Carlos (2001): *La literatura del pobre*. Granada, Guante Blanco/Comares.
- Sartre, Jean-Paul (2003): *San Genet, comediante y mártir*, traducción al español de L. Echávarri, Buenos Aires, Losada.
- Sontag, Susan (2005): *Contra la interpretación*, traducción al español de H. Vazquez, Buenos Aires, Alfaguara.
- Strauss, Leo (1952): «Persecution and the art of writing», en *Social Research*, 8(1/4), 488-504.



SOBRE EL AUTOR

Gonzalo Luque González

Gonzalo Luque González ha cursado los estudios de Master en Crítica y Argumentación filosófica en la Universidad Autónoma de Madrid y actualmente es doctorando en Lenguas, Textos y Contextos en la Universidad de Granada.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6238-0841>

Contact information:

Universidad: Universidad de Granada

Teléfono: 952344727

Correo electrónico: gonzalolug@correo.ugr.es