

Conversación con Juan Goytisolo

MASSIMO RIZZANTE

E

N 2010, Massimo Rizzante visitó a Juan Goytisolo en Marruecos. En una de sus charlas nocturnas, el editor italiano le preguntó por su opinión respecto a Los sonámbulos de Hermann Broch. Tras examinar el estilo de

Broch y su influencia en otros escritores, su conversación se desvió hacia el estado de la novela. La siguiente es la transcripción de su diálogo que ve la luz una década después.



Plaza Jemaa el-Fna. Estoy sentado en el Café de France con Juan Goytisolo, el escritor español que desde hace años vive en Marruecos. Todas las noches Goytisolo convoca aquí a sus amigos. Normalmente el grupo está formado por la gente del lugar, personas que el escritor conoce desde hace mucho tiempo. No hay intelectuales.

Esta noche no consigo contenerme y quiero involucrarlo en una discusión. Estoy relejendo *Los sonámbulos*, de Hermann Broch, y los dos ensayos que Milan Kundera y Carlos Fuentes, amigos de Juan Goytisolo, han escrito con motivo de la reedición de la novela en Italia, en la colección que dirijo. Los tres, como Hermann Broch, pertenecen a la que Carlos Fuentes ha llamado “la tradición de la Mancha”: una tradición novelesca que no “quiere solo reflexionar en la realidad, sino crear otra realidad, una tradición inaugurada por el *Quijote* de Cervantes, proseguida por el *Tristram Shandy* de Sterne, por *Jacques el fatalista* de Diderot y, en un siglo XIX dominado en América Latina por el realismo, de

una manera sorprendente por el *Brás Cubas* del brasileño Machado de Assis”.

MASSIMO RIZZANTE (MR): Kundera, Fuentes y usted son alumnos de Broch. Los tres, cada uno a su manera, son, de hecho, hijos de aquella “apuesta” moderna que permitió al Broch de *Los sonámbulos* concebir la novela como el lugar de una máxima integración de las formas (“novela poli-histórica”, la llamaba) y de la apertura a su musicalización (pienso, sobre todo, en el tercer volumen de la trilogía, *Huguenau o el realismo*, donde la narración novelesca, la poesía, el reportaje y el ensayo se entrelazan, dando vida a una verdadera polifonía contrapuntística).

JUAN GOYTISOLO (JG): Creo que tiene razón. Precisamente por ello la trilogía de *Los sonámbulos* es, en la historia de la novela, mucho más importante que *La muerte de Virgilio*, la otra obra maestra de Broch, aunque casi todos están convencidos de lo contrario.

MR: Es lo que escribe también Kundera en su prólogo, citando a Hannah Arendt. No es por casualidad que Arendt, amiga del escritor vienés durante su exilio en Estados Unidos, en su ensayo “Hermann Broch: poeta contra su voluntad”, se detenga una sola vez y con muchas reservas en *Los sonámbulos*. Kundera escribe que el juicio de los críticos, que ven en *La muerte de Virgilio* el apogeo de la creación de Broch, ha sido afectado por el *pathos* de sus confesiones, en las que habla de esta obra como de un adiós al arte de la novela y como una “preparación para su propia muerte”. Por otra parte, el Broch de 1945, para el cual, a consecuencia de los horrores nazis, la literatura resultaba cada vez más inactual e innecesaria, ya no era el Broch de 1928, que empezó a escribir *Los sonámbulos* (novela concluida en 1932). Después de haber abandonado la profesión de ingeniero y la empresa familiar, había vuelto a estudiar, a los 42 años. Pero la filosofía y las matemáticas, sus grandes pasiones, no conseguían satisfacerlo.

JG: ¿Se refiere a satisfacer las aspiraciones metafísicas del hombre? Fuentes escribe, con razón, que para el Broch de *Los sonámbulos* lo decisivo es comprender en qué medida la Historia —concebida como desintegración de los valores— encarna en el individuo. Pero la palabra Historia, para Broch, no tiene solo una dimensión descriptiva, sino también existencial y espiritual: cada personaje —Pasenow, Esch, Huguenau— es “la

expresión acortada” de la multiplicidad de la vida, de aquello que Broch mismo llama “estilo”.

MR: Claro. Para el Broch de *Los sonámbulos*, si la filosofía y la ciencia son incapaces de describir la “nueva objetividad” de la esfera afectiva —el terreno esencial de la novela—, la Historia pierde interés. *Los sonámbulos* no son un fresco, pero muestran, como escribe Kundera, algunas posibilidades de la existencia europea: “A Broch no le interesa una historia real que (de casualidad) haya tenido lugar. No quiere escribir una ‘novela histórica’. Lo que le fascina es la fuerza subterránea, invisible, que moldea a las personas y sus pensamientos.” Es eso, sin embargo, lo que da sentido al título de la novela: los personajes de *Los sonámbulos* nunca consiguen explicarse en profundidad por qué hacen lo que hacen, por qué piensan lo que piensan, por qué dicen lo que dicen. Pasean como sonámbulos sobre el alambre de la realidad.

JG: Lo que implica que la misma concepción del personaje pasa por una transformación: se expande más allá de la caracterización psicológica, más allá de una dimensión estrechamente histórica. Un poco como sucede en mi novela *Paisajes después de la batalla*, o lo que han practicado Fuentes en *Terra nostra* y Kundera en *La vida está en otra parte* y en otras novelas.

MR: Tal y como Fuentes y Kundera han reiterado, el observatorio de Broch se sitúa más arriba del observatorio de un Balzac o un Thomas Mann: “en el cielo de la historia europea”. Por ejemplo, para entender la esencia del oficial del ejército Joachim von Pasenow, protagonista del primer volumen de la trilogía, Broch se remonta varios siglos atrás y a través del motivo del uniforme militar ilumina lo que pasó en Europa después de que las sagradas vestimentas de los curas dejaran de reinar sobre los hombres. Del mismo modo, para capturar la esencia de August Esch, protagonista del segundo volumen, Broch observa a su personaje desde la profundidad de los siglos, especialmente desde la época de la rebelión de Martín Lutero contra la Iglesia de Roma. Se trata de uno de los más grandes desafíos estéticos que la novela moderna ha asumido. Y que usted, Kundera, Fuentes, Kenzaburo Oé, Danilo Kiš, Günter Grass, Salman Rushdie, Roberto Bolaño y pocos otros han asumido.

JG: Esa visión de la época modifica, más que el personaje mismo, la importancia y el sentido de la trama, de la *story*...

MR: Tiene razón. En casi todas las novelas contemporáneas —que usted llama *productos literarios* para

diferenciarlos de las *novelas de creación* que, como la poesía, ya tienen un público selecto— se asiste a un déficit de la imaginación. Muchos autores someten sus historias a un mediocre realismo sociológico, quieren competir ya no con el Código Civil, como en tiempos de Balzac, sino con el cine y la tele. En otras palabras, estos escritores no tienen una *imaginación en el tiempo*.

JG: No logran concebir la Historia como un espacio lúdico.

MR: ¡Exacto! Y si el novelista concibe la Historia con la “seriedad” del historiador, también la trama, el *plot* que sostiene a los personajes, no será otra cosa que un reflejo de esa seriedad, una especie de juego de disfraces o bien un baile de máscaras.

JG: En tal caso, la trama de un personaje no podrá estar iluminada por “el cielo de la historia europea”. La *seriedad histórica*, de hecho, no es propensa a concebir la profundidad de los siglos mediante personajes transhistóricos, capaces de vivir en épocas diferentes. Estamos en lo mismo de siempre: muchos novelistas se obstinan, conforme a la tradición de Waterloo, para utilizar una expresión cara a Fuentes, en tratar la Historia como si fueran los lacayos de los historiadores.

MR: En esas novelas la crítica de la realidad histórica no pasa por la creación de una realidad histórica. Después de todo, eso es lo que distingue la tradición cervantina del realismo: Cervantes amplía la imaginación, concibiéndola como algo no menos real que la Historia. Nos invita a no tomarla en serio, nos invita a no someternos a sus dictados, o al menos a no subestimar sus posibilidades inacabadas. Hay además otro aspecto. Si la imaginación individual del novelista desaparece, o está confinada a la trama, a la *story*, la novela no podrá liberarse de las cadenas del realismo social ni de todos sus conformismos políticos. No sé si hoy eso está en el orden del día.

JG: Solo para muy pocos novelistas. Así como muy pocos novelistas están todavía interesados en el instrumento lingüístico, “la palabra justa”, la poesía de la novela. Lo que interesa a la mayoría es contar una *story*, donde la Historia funge como una especie de costal de box para entrenarse y que vuelve siempre a la misma posición. Novelas como *Paradiso*, de Lezama Lima, o *Rayuela*, de Cortázar, hoy son casi inconcebibles.

MR: No solo inconcebibles, sino inimaginables. De hecho, la fusión de poesía y novela, fruto a la vez de

la fusión kafkiana de verosimilitud e inverosimilitud y de la fusión entre experiencia y sueño propia de la poesía moderna —piense tan solo en Rubén Darío, Jorge Luis Borges y César Vallejo, y en el peso que su obra poética ha tenido para muchos novelistas de América Latina—, provocaría una *confusión* entre la autonomía de la imaginación individual y la objetividad de la sucesión cronológica de los acontecimientos. Algo inaceptable para los lectores de hoy.

JG: ¿Sabe? Estaba reflexionando sobre otro factor que para mí ha sido siempre muy importante y que en cierto modo tiene que ver con la poesía. Hablo de la oralidad. Casi toda mi obra novelística —de *Don Julián a Juan sin tierra* y de *Makbara*, pasando por *Las virtudes del pájaro solitario*, a *Telón de boca*— está escrita para ser leída en voz alta. Es a la vez prosa y poesía.

MR: Me parece que quiso recuperar las fuentes árabes cultas y populares de la literatura española. Es también el caso, como usted sabe, de Salman Rushdie respecto a la cultura indo-pakistaní, o de Patrick Chamoiseau respecto a la cultura criolla de Martinica. Personalmente, creo que este supuesto estadio anterior épico y poético de la literatura es en rigor una oportunidad para acceder a lo que usted llama “nueva de creación”. Antes del siglo XIX, muchos países desconocían la novela. Precisamente en esas naciones, gracias a la introducción de formas orales poéticas y épicas desconocidas para la civilización de la novela europea occidental, la novela continúa renovándose.

JG: Sí, es fuera de las fronteras de Europa que la novela, nacida en Europa, está más viva. Y la prosa de la novela no tiene por qué temer a la lengua de la poesía, a lo que entendemos bajo el nombre de “oralidad secundaria” ni al lenguaje gestual. Cuando preparaba mi ensayo sobre el Arcipreste de Hita me acordé de un contador de historias de la plaza Jemaa el-Fna que narraba algo similar, ayudándose de un lenguaje corporal muy suyo. El lenguaje corporal es muy importante cuando se cuenta una historia. Diderot lo sabía bien. En *Jacques el fatalista*, el lector es continuamente puesto en escena: “Entonces, ¿cómo piensas seguir adelante?”, le pregunta al narrador. Y este le contesta: “¡No te precipites, querido!”

MR: Según sabemos, la *story* de los dos personajes de Diderot concluye sin que haya realmente empezado. También esta manera de progresar, espontánea y llena de sentido del humor, parece hoy bastante escandalosa. El lector contemporáneo no tiene tiempo ni ganas de participar en la obra. El llamado de Diderot se

volvió inaudible. Por eso quizás el novelista prefiere a menudo convertirse en actor.

JG: Para mí, la experiencia de los contadores de cuentos de la plaza Jemaa el-Fna ha sido fundamental. Solo escuchando a uno de ellos fui capaz de comprender el sentido de muchos episodios de *El libro de buen amor*. Hay varios pasajes de mis novelas que están escritos en función de su lectura en voz alta. También la prosa es una cuestión de ritmo y acentos.

MR: Creo que lo que dice vale también para Broch y *La muerte de Virgilio*. La poetización de la prosa podría ser otro modo de eludir el imperativo de la unidad de acción, de la linealidad de la *story*.

JG: ¡Qué importancia tiene la manera propositiva de contrastar los sucesos del último día de la vida de Virgilio con los meandros, los abismos, las interrogaciones metafísicas que ese último día hace estallar!

MR: Volviendo a Broch, al final de mi edición de la trilogía de *Los sonámbulos* elegí algunos fragmentos de sus cartas, escritas durante la redacción de la novela, donde el autor comenta la construcción ética, la condición estética y la composición de su creación literaria.

JG: ¿Descubrió algo?

MR: Hay un fragmento de una carta de Broch a la mujer de su editor, Brody, que era su atenta lectora (Broch fue siempre muy sensible al juicio de las mujeres). Una vez llegado al fin de su trabajo, presionado por las deudas (“estoy siempre obligado a ganar”) y por la duda ante las fuerzas de lo irracional (“que salen cada vez más a la luz”), se sintió incapaz de encontrar una forma que pudiera atrapar el mundo en su “totalidad” (palabra clave en el vocabulario de Broch). En medio del temor y la fragilidad, nos deja su credo más profundo, y quizás hoy más desatendido y olvidado: “Escribir una obra literaria es querer obtener el conocimiento mediante la forma. Y un nuevo conocimiento no puede ser atrapado sino mediante una nueva forma.” ¿Le parece un buen final?

(Goytisolo abandona el Café de France y se despide de la tribu de sus amigos, poniendo su mano sobre el pecho.)

JG: Esperemos que se trate de un buen comienzo. —

MASSIMO RIZZANTE es poeta, ensayista, traductor y profesor de la Universidad de Trento. En 2016 Ai Trani publicó su libro *Diálogos de la forma perdida*.