

GOYTISOLO: OBJETIVIDAD Y POESIA

Maria Amoretti Hurtado

ABSTRACT

By means of a detailed analysis of the discourse levels which give shape to *Juegos de manos*, Juan Goytisolo's first novel, this study attempts to uncover the seeds of what is to become the author's ideological project: to speak about the Spain of poverty from the point of view of an intellectual narrator.

Juegos de Manos delineates the symbiosis of objectivity and poetry which should characterize the novelistic production of Juan Goytisolo in the future.

La palabra no es simple vía para adentrarnos en un mundo novelesco o presentarnos unos actantes dentro de un argumento. El rango del lenguaje y su función son mucho más importantes, puesto que aquél, convertido ya en estructura narrativa, es el elemento que determina los valores de la obra literaria. Por medio de las fórmulas lingüísticas del narrador, de su código expresivo, se pone de manifiesto una realidad determinada. Las ideas y los problemas cobran mayor fuerza y vigor por la manera de expresarlos. Vamos, pues, a examinar los medios reales con que el narrador de *Juegos de Manos* nos hace llegar la historia.

Antes, una breve noticia sobre el relato en cuestión: su autor, el español Juan Goytisolo, inscribe su obra dentro de lo que se ha dado en llamar "la novela social". Nacido en Barcelona en 1931, escribe esta novela a los 21 años y conoce, por ella, rápidamente la celebridad, sin embargo, *Juegos de manos* (1954) es, a juicio de su autor, una obra prematura, pero es nuestra opinión que en ella se estampa con claridad el germen de lo que será el proyecto ideológico de este escritor.

La novela presenta un grupo de jóvenes, adolecentes los más y procedentes de la burguesía, los cuales se sienten revolucionarios. Por ese motivo renuncian al mundo de sus padres y buscan la afirmación de su nueva ideología mediante el asesinato de Guarnier, figura del mundo de la vieja generación. Sin embargo, encargan la ejecución del atentado al menos apto para la empresa, por lo cual el crimen resulta fallido. A cambio de ello, la lógica del grupo, o de algunos del grupo, cobra el

error, dando muerte al fracasado revolucionario.

Al igual que los personajes de este relato y después de escribir varias novelas más (1), Goytisolo se duele de su imposibilidad de poder identificarse verdaderamente con aquellos por los que él intenta luchar (los más desfavorecidos).

Debe, por lo tanto, aceptar la falacia de la pretendida objetividad de la novela "behaviorista" y enfrentar el único modo que él tiene de asumir su función de escritor: hablará de ahora en adelante de la España pobre adoptando el punto de vista de un narrador intelectual con el cual él sí está en capacidad de identificarse fácilmente.

Creemos que la marca genuina de la producción de Goytisolo se encuentra en esa simbiosis de objetividad y poesía que ya se hace manifiesta en *Juegos de Manos*, como lo veremos más adelante.

Para revisar el código expresivo del narrador de *Juegos de manos*, dividiremos el uso del lenguaje en dos:

- 1) Nivel denotativo, lenguaje de la comunicación
- 2) Nivel connotativo, lenguaje de la expresión.

LENGUAJE DENOTATIVO:

Se caracteriza por la forma escueta de usarlo; tiene sencillez gramatical que se manifiesta por el poco uso de la subordinación, por la abundancia de la construcción nominal, la reiterada presencia de la construcción elíptica, la gran cantidad de oraciones cortas, la brevedad y agilidad en los diálogos y ciertas preferencias en la puntuación.

He aquí los respectivos ejemplos:

a) Predominio de las oraciones breves y ágiles.

"Lola se aproximó a ellos con la bandeja de las bebidas. Los ojos le brillaban. Tenía los labios húmedos. Estaba borracha" (2).

"El aliento alcohólico de Lola le repugnaba. Se sentía entre ellos como cogida en una trampa: le pareció que le obligaban a presenciar una escena previamente ensayada" (127).

b) Esquematación sintáctica. Hay ausencia de articulaciones y de complicaciones gramaticales. La yuxtaposición parece ser el ligamento sintáctico más frecuente, a su vez, la coordinación prevalece sobre la subordinación.

"David se dirigió al dormitorio de Mendoza. Lo encontró vestido, pero sin decidirse aún a levantarse. La luz que se colaba por la puerta le cortaba transversalmente a lo largo de la cama. El resto de la habitación estaba a oscuras" (135).

"Frente al espejo empañado del vestuario, con un candelabro a cada lado de la cara, Uribe se entregaba a su locura favorita: su amor a los disfraces, al ansia de huir de sí mismo" (150).

La subordinación se hace más frecuente —pero no abundante—, en la expresión de los actantes.

"Oyeme, David, cuando propuse el golpe de mano os di, a tí y a los otros, entera libertad. Que dijeseis sí o no, me daba lo mismo. ¡Qué diablos! Lo hubiese hecho igual solo; o con Ana, como ella quería. Solo quise daros a todos una oportunidad. Si participábamos en el juego desde un principio era lógico que igualmente lo acabásemos. ¿No te parece?" (136).

c) Uso de lo nominal y de la construcción elíptica para evitar complejidad y extensión superflua.

"Cuidadosamente distribuía los colores sobre la piel de la cara; el verde, el naranja, el ocre en las mejillas; sobre las cejas, un grueso trazado añil; los párpados suavemente violados. Los labios eran negros" (150).

"Pero permanecía tieso, rígido, como acababa de acontecerle en el sueño. Se acordó de la pesadilla. Gloria. Juana. La pistola. El plazo" (235).

"Tra, tra, tra. Arrugas, fosas, pliegues, bulbos, grasa, grasa, grasa. El hombre hablaba con entusiasmo renovado. Atrapadas en la argolla de sus gafas, las pupilas eran como canicas azules" (21).

d) Preferencias en la puntuación. El uso de los dos puntos es un rasgo sobresaliente en la puntuación. En el aparte tres del capítulo tercero aparecen empleados veinte veces, por ejemplo. Este fenómeno tiene estrecha relación con las

características anteriores, porque precisamente se emplean como puente para las frases explicativas. Los dos puntos se convierten así en un recurso eficaz para evitar la subordinación o la complejidad gramatical.

"David se volvió hacia el rincón siguiendo la trayectoria del dedo que acusaba: Uribe estaba sentado encima de la mesa de las bebidas, con las manos cruzadas sobre el pecho, rodeado de un grupo de admiradoras" (133).

"La vio vaciar el tabaco de su pipa en el orinal: en un principio lo hacía con el exclusivo objeto de irritar a Lola, pero al final se había acostumbrado" (135).

"Estaba entonces cubierto de arbustos y hierbajos: hacía años que nadie jugaba en él" (137).

"Se hizo más estridente el ruido de la música: alguien había abierto una puerta intermedia" (140)".

e) Diálogos rápidos y ágiles.

"—Hola, tío grande.

—Hola, fea.

—¿Hace tiempo que ha empezado?

—¿Empezado?

—La música.

Rivera se pasó la mano por el bigote.

—¿Es que hay música?

Ella se echó a reír; tenía una hermosa dentadura blanca.

—¿No la oyes acaso?

—Pues en verdad..." (125)

EL LENGUAJE DE LOS ACTANTES:

En la expresión de los actantes, las frases populares manifiestan el intento de lograr un diálogo fresco, vivo y adecuado a las circunstancias, al medio, al grupo social.

"No te voy a dar un sablazo" (129)

"Cierra el pico" (132).

"Seré una tumba" (133).

De este modo, el narrador refuerza la realidad presentada por medio de la ambientación lingüística, ya que esta revela el tipo de mundo al que pertenecen los actantes. El narrador pretende que estos hablen como la vida misma, con la naturalidad de la conversación, pero a veces no logra esto; por ejemplo en el aparte cuatro del capítulo tercero.

“Confieso sin humildad que recitaba bastante bien ese texto y me compenetraba fácilmente con su intención. Algunas de las frases parecían brotar espontáneamente de mí mismo. Me asombraba casi de verlas escritas, tal era la identidad que nos ligaba. Las palabras del poeta me habían puesto en contacto con el odio y su llamada despertaba un eco antiguo en las raíces de mi sangre” (144–145).

Y en el aparte dos del capítulo cuarto.

“Las habitaciones eran inmensas e inhóspitas, atestadas de muebles enfundados y de pesados cortinajes, pero al resto de la casa, Gabriel y yo preferíamos las buhardillas. Allí los objetos se amontonaban sin orden ni concierto: los sillones despanzurrados junto a los espejos polvorientos, las mesillas al lado de las arcas. Vagábamos entre ellos en un perpetuo estado de delicia, atraídos tan pronto por los ademanes desgarrados de las fundas como por el complicado mecanismo de los relojes descompuestos. Las viejas camas campesinas mostraban al desnudo la oxidada voluta de sus muelles. Contemplaba los planos de las antiguas fincas y un pergamino con las especiales bendiciones del pontífice a los afortunados descendientes de mi bisabuelo” (177).

En tales reproducciones notamos el tono de la voz del narrador, a pesar de que los actantes hablan en primera persona. Esto sucede generalmente cuando ellos relatan su pasado en primera persona. En esos pasajes los actantes son fácilmente identificables con el narrador; este se filtra a través de la psicología de aquellos; se intuye la presencia del narrador, aunque no es nada fácil fijarla o explicarla razonablemente.

En la última reproducción, por ejemplo, se nota que el narrador no ha liberado del todo a los actantes de su sensibilidad poética. Sentimos allí el palpar anímico de David y el acento de la voz del narrador.

A pesar de esta falta de diferenciación entre el lenguaje del narrador y el de los actantes, en general, el código expresivo de los últimos se relaciona directamente con su manera de ser. La expresión de los actantes entonces sirve para reflejar además del referente, sus conflictos y sus peculiaridades temperamentales. Agustín y David relatan en primera persona sus antecedentes familiares e infantiles. Tomemos dos fragmentos de esos relatos:

Agustín:

“Mi madre afirmó posteriormente que ya en esa época me sabía condenado y que mi belleza, ay, era la belleza del diablo. No puedo decir lo mismo

de mí: yo no sabía nada. No abrigaba contra mis padres ningún resentimiento y su devoción manoseante más bien me halagaba. Mi empeño consistía en agradar: deseaba responder a las esperanzas depositadas en mis espaldas” (144).

David:

“Tenía el tiempo libre la mayor parte del día durante tardes interminables me entretenía en vagar por las habitaciones abarrotadas de objetos inútiles. Había baúles llenos de libros, pantallas de colores, biombos desgarrados y pequeñas hornacinas saturadas de conchas y flores, y allí me sentía como el huésped de algún país fantástico” (174).

Si comparáramos el relato de Agustín con el de David, encontraríamos dos rasgos diferenciadores:

- 1) El relato de Agustín es mucho más rápido, dinámico; predomina lo estrictamente narrativo.
- 2) El de David, tiene mucho más detalles descriptivos (informantes); está, consecuentemente, muy recargado de adjetivos, mientras que en el de Agustín, esta categoría morfológica es escasa.

Estos detalles expresivos son compatibles con el carácter de los respectivos actantes. Agustín es un tipo objetivo; va directo al punto; no detalla, no le interesan los aspectos circunstanciales o posibles de las cosas y los hechos, busca lo concreto, el hecho en sí. David, por el contrario, tiene más vida interior; ve los contornos, los detalles y las cualidades de las cosas. Es un espíritu analítico.

Veamos cómo se integra el nivel de las acciones con el nivel del discurso en algunos otros actantes.

En Luis, quien comenta la actitud de don Jerónimo en el aparte del capítulo primero:

“En cuanto se quedaron solos, el adolescente hizo una mueca.

— ¿Has visto qué pedazo de animal? ¡Ah esos jóvenes de hoy son insaciables!

Su papá de usted. ¡Qué bestia!

— Vaya forma de darse tono. Yo, del tipo, escribiría unas memorias.

— ‘Procuraré hacer lo que se pueda’. Procuraré, procuraré... Ya le daré yo a ése...

— Calla... No grites tanto. Puede oírte.

— Que me oiga. Yo me cisco.

Sacó la pitillera de la chaqueta y encendió un cigarrillo.

— La gente así me pone enfermo.

— Cállate —dijo Cortézar” (19).

Las expresiones lingüísticas ahí, manifiestan por una parte, un conflicto, el choque generacional y por otra, la violencia que caracteriza las actuaciones de ese actante.

En otra ocasión, Luis manifiesta:

"¡Qué fresco se mantenía todo aquello y, sin embargo, qué lejano! Había salido de la prueba fortalecido, casi invulnerable. 'El baño de Sigfrido', bromeaba. En adelante, comenzó a verlo todo con distintos ojos: 'El mundo es un intercambio de servicios'. Había que desconfiar del afecto: Hay algo siempre turbio debajo". (24)

Y Uribe:

"Pum. Pum. 'Somo sombras, reliquias del pasado, espectros atemorizados por el desprecio del mundo y el recuerdo frágil de nuestro esplendor pretérito. Derribados arcángeles perpetuamente estériles, nuestro sino es odiar a la especie. Nos transformamos como Proteos. Somos Icaros" (136).

El lenguaje de esas dos reproducciones, revela la concepción del mundo (la angustia, el materialismo y el interés de las actuaciones humanas). En la alusión a los mitos de Proteo, Icaro y Sigfrido, se evidencia el nivel cultural de los actantes: pseudo-intelectualismo.

En las palabras de Agustín, en su terminología, se hace patente el conflicto del deseo de afiliación política.

"Una ideología que no transforme sus postulados en normas de acción inmediata, es falsa y nociva", (59).

Observemos esta otra muestra:

"— Pues deberías hacerlo. Cuando habitábamos en Tánger vivía rodeado de un grupo de muchachos canallitas. Ellos me enseñaron a disfrazarme: tenía chilabas pardas, rexas de papel de camello y jaiques. Coleccionaba instrumentos musicales: el bender, el tiple, el tebel, el guembrik, la deranga y los crótalos. Los niños se vestían con pieles de animales y se colocaban en los tobillos capullos de mariposas. Todo era muy hermoso entonces..." (157).

En el lenguaje de Uribe se manifiesta el exotismo. (Nótese la cantidad de objetos inusitados que enumera: rexas, jaiques, guembrik, etc.). En ningún otro caso, como en el de Uribe, podemos ilustrar tan claramente, esa integración del nivel del discurso con el de las acciones. Por ejemplo, la puerilidad y la emotividad de Uribe se dejan ver en la carga de diminutivos y adjetivos que emplea al hablar.

"Hermanitos" (154).

"— Eso lo sabrás dentro de un instante, sinvergüencilla. Pero será preciso que antes aprendas a obedecerme sin soltar esa dichosa lengüecita, ¿Eh? Ahora, sígueme. Saldremos sin ser vistos. En el camino rellano de la escalera hay una habitación abandonada donde podremos confiarnos" (155).

Es acentuada la expresión lírica en boca de Uribe, hecho que concuerda con su carácter y su permanente alejamiento de la realidad, su fantasía.

"Le gustaba pasear por el parque vestida de Cleopatra y yo la acompañaba henchido de gozo, colmándola de besos en las manos, en el cabello, en la nuca, y en los labios. La comparaba al mar, al cielo, a los barcos, a las nubes. La sustraía a las formas precisas como si ella fuese la sustentadora de todas las formas y, al besar su mayo y al abrazar su cuello, me parecía besar y abrazar a la naturaleza entera... Perdón" (160).

"Cuando llovía metíamos los pies en los charcos, cantábamos canciones, nos refugiábamos bajo las ramas de los árboles y jugábamos a darnos tantos besos como gotas de lluvia caían. Imaginábamos que el mundo existía para nosotros y que nosotros éramos los únicos pobladores del mundo. Y nos hacía felices saludar a los esclavos que trabajaban en el campo, echarles besos y hacerlos partícipes de nuestra alegría" (161).

A veces sus expresiones llegan, incluso, a la musicalidad poética.

"—Quiero asomarme al balcón y volar con mis alas falsas. Quiero salir a la calle y espantar a los notarios con mis gritos. Quiero robar la escarcha de los tejados y regalársela a las palomas ciegas" (154).

Obsérvese el lirismo de la metafórica captación de la realidad en sus palabras y el armónico paralelismo de las tres oraciones que constituyen la reproducción. Tal paralelismo se produce por la bimembración de esas oraciones y por la relación anafórica que las une. Hay equilibrio e incluso, ritmo verbal.

Queda así demostrado que el lenguaje no es sencillamente decorativo. Es funcional en la medida en que contribuye a fijar comportamiento, forma de ser y valores de los actantes.

En *Juego de manos*, el uso de las palabras, va más allá de su semántica y le da su valor expresivo; el narrador utiliza el poder sugeridor de los vocablos y hasta su impresión fonética y visual. Buena prueba de ello, son los experimentos tipográficos como elementos expresivos al servicio de los fines perseguidos por el narrador.

RECURSOS TIPOGRAFICOS:

A) La letra cursiva es un recurso extensamente usado a lo largo de la obra, para transmitir el mensaje por medio de la estructura: realzar una palabra, un fragmento, contraponer ideas, establecer una problemática, contrastar situaciones, destacar sentimientos, intercalar el discurso monológico. Veamos en forma más detallada las funciones de la bastardilla.

Para establecer una problemática:

"Es como apuñar el agua con las manos, y echar las redes al mar. *Todo fluye, se escapa, permanecemos siempre extraños*" (169).

Para destacar sentimientos:

"Siempre he querido hacerme perdonar *no sé que*. Es extraño eso de querer una cosa que se desconoce" (227).

Para señalar extranjerismos:

"Un *pioneer* gracias al cual has podido crearte vida propia". (68).

"*Barman*, sorpréndame con algo" (178).

Para realzar una palabra:

"Quién *será* aquel que diga que vino *algo* que el Señor no mandó". (68).

"Sí, en la *desvergüenza*, porque se requiere fortaleza para romper con todos y con todo" (68).

"Tragó saliva. Otra vez reconocía *aquello*: la derrota de la inteligencia" (154).

Para realzar un fragmento:

"Bien, tú sabes hacer trampas. Un día me enseñaste miles de trucos. Te la sacas de debajo de la manga, las haces desaparecer...

—y volar, y dar brincos en el aire, y aparecer donde yo quiera, y...

—Magnífico. Ya hemos llegado al centro del problema" (131).

Para transcribir la redacción de un actante:

"La noche anterior, antes de ir al estudio de Mendoza, había cursado a su familia un telegrama angustiante: "*nadie vive de aire*". Firmado: "*vuestra desgracia*" (128).

B) Las mayúsculas también cumplen esa función de dar relieve a una situación, a una idea o a un hecho:

"Eran jóvenes mal vestidos portadores de cartelles, que pegaban pasquines en los árboles y en las paredes de las casas: A TODOS LOS OBREROS DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO, SOCIALISTAS, HOMBRES" (88).

"La comitiva, ante la oscura aparición de los guardias, prosiguió su marcha a lo largo de la calle

paralela en orden cerrado: NOSOTROS, LA LUCHA, BASTA" (89).

C) Largos vocablos compuestos por otros varios, unidos por guiones intermedios:

"Luis—Ojo de Halcón, con su antifaz de seda—corsé, y su látigo—cadena de lavabo, aplicaba la justicia a los refractarios" (66).

"El ademán de encerrarla había sido mecánico. Reflejo tal vez de un demonio-niño" (141).

D) Los diálogos sin rayas. Este recurso expresivo representa una forma de diálogo híbrido, mezcla de narración y representación. Los diálogos aparecen pero los dialogantes, no: Es el relato de un diálogo. En vez de guiones se usan comillas; el encomillado indica los enunciados a manera de citas textuales. Hay una interesante repetición de frases introductoras que constituyen la aclaración del actante que recuerda el diálogo. Así, las expresiones de los interlocutores quedan presas dentro de lo narrativo y se separan a través de un "digo yo" y un "dice él" que se repiten incansablemente.

"Vamos, explíquese, es usted estudiante. ¿No es eso? Yo le miro a la cara. "Usted no es él". "Claro que yo no soy él —dice—, yo soy yo". Es gordo y lleva unas gafas de miope. "estudio Derecho", digo. "¿Quiere usted ser abogado?" "Sí", digo. "Bravo —dice él—, quiere usted ser abogado y para eso estudia". Tengo sed. "Hoy debiera ser un gran día para mí", le digo. "¿Es acaso su santo?", dice él. "No, no es mi santo". "Entonces, ¿por qué es un gran día para usted?" "Porque tengo la oportunidad que siempre he deseado". "¿AH, sí? —dice él—. ¿En qué consiste esa oportunidad? "... (183).

E) La línea de puntos con carácter reticente: sugiere lo que no se dice.

"Ricardo me abraza: "Suerte". "Vamos, Ojos Dulces, yo te prepararé bien la cama". "¿Y la botella", digo. "No la necesitaremos", dice.

... ..
 "¿Qué haces?" "Me voy. Tengo trabajo". "¿A estas horas?" "Ahora sé que he bebido únicamente para darme fuerzas y es una cobardía". "Ojos Dulces, Ojos Dulces", dice ella. Está quieta y me mira con disgusto. "¿No me quieres ni siquiera un poquito?" Yo me visto y no le digo nada. "¿Ni siquiera un poquito?", dice. Yo me miro en el espejo. "Necesito un peine". Ella me

arregla y me hace el nudo de la corbata. "¿Cuándo volverás?" (185).

La línea de punto omite una microsecuencia, para sugerirla.

LENGUAJE CONNOTATIVO:

Las descripciones:

Todo relato comporta aunque sea íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte la representación de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha, y por otra parte, la representación de objetos o de personas que constituyen lo que hoy se llama la "descripción".

La descripción es una "ancilla narrationis", pero que puede servir de dos diferentes formas:

- 1) Función decorativa (pausa recreativa en el relato). Informante ornamental.
- 2) Función explicativa (revela y justifica los comportamientos de los actantes).

Informante con carácter indicial, informante significativo. Este tipo de descripción corresponde a un afán de reforzar la dominación de lo narrativo.

La narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos, y por ello pone acento en el aspecto temporal y dramático del relato.

La descripción, por el contrario, porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca los procesos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio.

Según Genette, "estos dos tipos de discurso expresan dos actitudes diferentes ante el mundo y la existencia; la una más activa; la otra, más contemplativa y por ello, según una equivalencia tradicional, más poética" (3).

En la obra que nos ocupa, la descripción ofrece un papel de relevancia sobre lo narrativo, de ahí el clima poético que la embarga.

Existen sentimientos e impresiones para las cuales la palabra no es del todo suficiente; es entonces cuando el narrador escapa del lenguaje denotativo para expresar por medio de imágenes, lo que él quiere decir. En *Juego de manos*, el lenguaje connotativo ofrece las siguientes virtualidades:

- 1) Deformación poética del paisaje y de la atmósfera.

Este recurso revela que el narrador no se limita a reflejar con objetividad lo que ve, ni siquiera a seleccionar de lo que ve, sino a deformar sus impresiones.

En las descripciones de la atmósfera y del medio físico, hay un clima poético en el que se funden cosas y personas, sentimientos y ambientes.

"Cuando salieron a la calle no había cesado de llover. Las gotas desprendidas del alero se desgranaban sobre el pequeño saledizo de pizarra y, junto al bordillo de la acera, las bocas de alcantarilla engullían el agua de la calzada" (9).

"Alguien había empujado la bombilla por encima de sus cabezas. Protegida por su pantalla de plato, el balanceo seleccionaba, por fragmentos, el rostro de los reunidos: las caras brotaban, súbitas, encaladas; surgían vasos, respaldos de sillas, brazos desnudos, gestos, ademanes. La onda no respetaba nada" (133).

En el último ejemplo, las comparaciones figurativas, dotan de movimiento a las imágenes; los objetos cobran "animismo", "fuerza vital", mediante la cual las cosas quietas se independizan de su inercia.

"Raúl se abrió paso a codazos. Su figura, tan llamativa, obraba el milagro de partir la multitud en dos: *un sendero hecho de brazos, piernas, caderas y rostros humanos*. Cortézar, detrás suyo, caminaba aferrado a sus espaldas.

"¿Dónde está?" (261).

"Ni Raúl, ni Cortézar, situados en la primera fila, tuvieron tiempo de huir. Una muralla de cuerpos, puños, brazos alzados les impedía el retroceso. El oleaje humano les impulsaba hacia adelante. Mendoza les había descubierto en seguida y su sonrisa les alcanzó como un dardo.

En torno suyo llovían los insultos: *ademanes de cólera, gritos, incomprensibles, bocas abiertas, como de peces afixiados*" (263).

Las imágenes impresionistas de las dos últimas reproducciones, transcriben una visión alterada de la angustia y la ansiedad. Nótese el fragmentarismo en las expresiones subrayadas.

A veces es tal esta deformación poética, que hasta el mismo actante siente que su estado anímico se incorpora a la atmósfera.

"Tumbado en la cama, una sensación enervante se adueñó progresivamente de él: le pareció que sus fuerzas vitales, abandonándole, nutrían, por ósmosis, la atmósfera de la estancia" (228).

En otras ocasiones, el proceso de "ósmosis" al que alude David, no se detiene en el animismo

simplemente, sino que, nutridos los objetos por la vitalidad de los actantes, aquellos adquieren vida propia, una vida que ya no es reflejo de la vida humana.

"Hizo un ademán con la mano. Encima de la oscura botella de champán, la vela proyectaba una luz vacilante. En las paredes, las sombras, como seres espectrales y aterrados, retrocedían cubriéndose la cara con las manos" (44).

"Las paredes grisáceas a la luz de la mañana, le aplastaban con la rigidez de las aristas. Parecía que una multitud de seres, apostados en los rincones oscuros de la estancia clavasen en él la mirada punzante de sus pupilas. Los veía danzar entre las sombras de los cuadros, brincando entre las butacas, menudos y desconfiados" (30).

La participación de la naturaleza, en la ambientación anímica, sirve para reproducir ésta plásticamente.

"Inclinó su cuerpo de gigante y salió detrás de Cortézar. En la habitación hubo un minuto de calma. Se oían sólo los últimos estertores de la lluvia: quejas, suspiros, gemidos de las gotas rezagadas. Mendoza se sacó la pipa del bolsillo" (220).

Al participar la naturaleza, realiza una intensificación de los estados emocionales.

"Corría contra la dirección del viento y le pareció que la naturaleza entera se confabulaba contra él: recibía en la cara las hojas de los árboles, la lluvia desprendida, las gotas retardadas. Y a medida que avanzaba le asaltó la impresión de que la calle corría en sentido opuesto y él permanecía en el mismo sitio, como un nadador contra corriente. Le cercaban pensamientos imposibles: "Ay, si yo fuera otro, si no fuera... Si pudiera empezar otra vida". Pasaba delante de una iglesia y se persignó. "Van a matar a David" (224).

Observamos, pues, que las cosas están impregnadas de cualidades humanas. El paisaje aparece, como los objetos, humanizado, reflejando lo que en un momento preciso está ocurriendo en la acción de la novela. Es tal la relación objeto-paisaje-hombre que las cosas participan en la formación de la atmósfera de la obra; en ella los objetos y el paisaje no interesan por sí mismos, sino como reflejo de lo humano.

2) Materialización de estados anímicos.

Esto lo logra el narrador a través de varios recursos.

a) Por medio de la cenestesia.

"Mientras reflexionaba así, la muchacha sintió que una oleada de rebeldía escalaba su garganta" (34).

"La confesión, como una náusea indefinible, le escalaba la garganta" (159).

"Las voces, los ruidos, se coagulaban en el silencio espectador de la pieza" (226).

En la última reproducción, la cenestesia corresponde a una congruencia buscada por el narrador: fusionar el estado de ánimo del actante con el ambiente físico.

"Allí donde las interrogantes se transforman en nudos corredizos y se nos aferran vorazmente a la garganta" (170).

Con esta cenestesia, es aún más perceptible la objetivación de los conceptos, pues se siente su corporeidad.

Otros ejemplos:

"La mirada de Agustín tenía la dureza del metal" (245).

"El ansia de gritar ascendía por la garganta como un sifón irresistible. Tuvo que taparse la boca con las manos y comenzó a gemir" (246).

"Sus pupilas se clavaban en su espalda como dardos" (250).

b) Utilizando el símil, el narrador también imprime corporeidad a los estados emocionales.

"Pero los músculos de su cuerpo estaban tensos y el grazo se le había agarrotado. A pesar de sus esfuerzos no pudo hacerle mover. Tieso, inmóvil, se erguía obstinadamente a contraluz, como una estatua de yeso" (196).

La figura intensifica plásticamente el momento en que dos fuerzas opuestas (voluntad individual-voluntad colectiva) llegan al grado máximo de tensión creando la inmovilidad del yeso, o sea, la peculiar inercia producida por dos elementos que realizan una misma presión en direcciones contrarias sobre una misma superficie.

c) Incorporando el paisaje en la atmósfera: el estado anímico se ilustra a través de la descripción del paisaje que reproduce la atmósfera, o ambientación anímica.

"— Me gustaría saber a qué llamas tú "consecuencias". Algo flotaba en el ambiente, impreciso, contrario, que segó, aún no nacida, la respuesta de Agustín. La atmósfera era espesa, saturada de bochorno. Afuera, se hacía esperar la lluvia. Vaciló unos momentos y añadió..." (217).

"— No. Nada de comparsas. Una persona sola, despierta menos sospechas. El que mata, mata solo: él carga con todas las consecuencias.

Unos gruesos goterones, que amortiguaban el eco de las palabras, se aplastaban contra los vidrios de la ventana. Enloquecidos pájaros buscaban refugio entre los huecos del alero. Cada vez con mayor fuerza la gotera hacía: clap, clap..." (109).

"Tengo que inventarme coartadas para probarme que existo. Coartadas, ¿contra qué?, ¿contra quién? — Y en la atmósfera sobrecargada de la pieza sus preguntas parecían diferirse, flotaban en el aire, adelgazadas— Oh, ya sé que me llaman loco... Me dicen" (149).

La imagen del texto ilustra plásticamente el estado de ánimo del actante que se siente muerto. A través de ella se logra plasmar una detención del tiempo de la conciencia.

3) Comportamientos y actitudes humanas animalizadas.

"La actitud de la mujer le llamó instantáneamente la atención: era joven, de rostro atractivo y sus ojos le miraban con la dulzura de un animal manso" (105).

"Rodeado de personas que me querían y halagaban flotaba como un insecto ebrio, con unas alas sugestivas de mariposa" (142).

"Planas sonrió: su sonrisa era recatada, de solterona. Con los anteojos bifocales que empleaba para el estudio parecía una gallina clueca, un ave bondadosa" (258).

No en todos los casos, pero este hecho pareciera significar un afán por destacar las actitudes impulsivas y la tendencia a la violencia. En otros, un acentuar, fácilmente advertible, las fuerzas vitales sobre el pensamiento racional.

"Comenzó a desvertirse, exasperado. Sus movimientos, bruscos, tirantes, obedecían a una insoportable tensión física. Sus pupilas, recortadas lo mismo que dos focos en un negativo fotográfico, comunicaban a su semblante, hecho todo él de savia y furia, una animalidad salvaje y densa" (126).

"Los colores le habían subido a la cara y lleno de confusión tomó entre sus manos la jarra de agua de encima de la mesa; las huellas de sus dedos quedaron impresas en el vidrio como las pezuñas de un animal extraño y se difuminaron lentamente sorbidas por el vaho" (240).

"— ¿Lo has matado, di, lo has matado?"

Tampoco consiguió hacerle hablar y tuvo que librar un forcejeo para quitarle la pistola de la mano. La calle estaba casi vacía, pero unas mujeres que pasaban se volvieron a mirarles. David caminaba rígido, como alucinado.

— Imbécil —murmuró Raúl—. ¿Quiéres hacer el favor de soltarla?"

Le golpeó con ira el pecho y David tuvo que doblarse. Jadeaba como un animal perseguido y aflojó al fin la presión de la mano" (204).

En otras ocasiones compara las cualidades humanas con rasgos animales.

"Contemplándola mientras bebía, David pensó que la muchacha tenía toda la gracia de un animal joven. Sus movimientos eran suaves, precisos" (83).

"Veía reír a Juana: sus dientes eran como los de un animal joven" (139).

Todos los recursos citados:

- 1) Deformación poética del paisaje y de la atmósfera.
- 2) Materialización de estados anímicos.
- 3) Comportamientos y actitudes humanas animalizadas.

Son elementos intensificadores. Aparte de ellos, hay otros recursos de intensificación, desde la hipérbole más sencilla: "El corazón se le subió a la boca" (138), que en este caso intensifica un estado de excitación, hasta la reiteración que comporta diferentes matices. La reiteración en esta obra ofrece, muy especialmente, la repetición de captaciones y enfoques subjetivos, a través de diversas formas lingüísticas, para imprimirlos en el ánimo del lector.

"Alas de arcángeles vibrando como arpas, días livianos como plumas, como copos de nieve".

"*Talismán sagrado, objeto tabú*".

"Todo fluye, se escapa" (169).

"Ademanes como relámpagos, centellos" (170).

En la adición de palabras (obsérvense los términos subrayados) se da la repetición de una idea similar; esto sirve para ampliar lo que el narrador intenta expresar; constituye un esfuerzo por manifestar, en forma más completa, una idea.

Pero a veces, la repetición de palabras e imágenes, es prácticamente literal y bastante intermitente (podemos encontrar repetida una figura a intervalos de pocas páginas).

"Los pliegues de grasa del cuello" (Se refiere a don Jerónimo en la página 17).

"Un señor sonrosado con pliegues de grasa debajo de la barbilla". (Se refiere a un procurador en la página 85).

"El pájaro de Lola ponía una nota irreal, casi fantástica" (46).

"La atmósfera del estudio se había tornado irreal" (78).

"Sus preguntas parecían diferirse, flotaban en el aire" (149).

"Los interrogantes flotaban en el aire y se diferían" (158).

"La señal subsistía oscura, color de hígado" (159).

"La luz le teñía el rostro y los ojos con su infusión de manzanilla, como si padeciese del hígado" (229) (4).

Son muy frecuentes los juegos de luz y sombra.

"Lo encontró vestido, pero sin decidirse aún a levantarse. La luz que se colaba por la puerta le cortaba transversalmente a lo largo de la cama. El resto de la habitación estaba a oscuras" (135).

"Permanecía de pie junto al escritorio de manera que la lámpara iluminaba la porción inferior de su cuerpo y mantenía en la penumbra la otra mitad, que, deslumbrado, apenas distinguía" (187).

Las imágenes reflejadas en el espejo, son otro recurso muy repetido en la obra.

"El espejo devolvía por duplicado la silueta ondulante de las llamas" (150).

"Sus labios reseco se adherían a los labios del Uribe del espejo" (150).

"El personaje inquietante al que le daba la espalda y al que trasveía únicamente en el espejo" (150).

"El espejo le devolvió una imagen blanca, desagrada" (169).

La repetición de una palabra cualquiera, acarrea una intensificación en el significado del signo, veámoslo en el siguiente ejemplo:

"— Bien. Tú sabes hacer trampas. Un día me enseñaste miles de trucos. Te las sacas de debajo de la manga, las haces desaparecer...

— Y volar, y dar brincos en el aire, y aparecer donde yo quiera, y..." (131).

El polisíndeton con que se cierra el ejemplo anterior, ofrece una visión óptica por etapas, la coma que antecede a la conjunción copulativa refuerza esa visión; tal hecho permite un mejor examen de cada uno de los términos de la enumeración; todo, para subrayar la gran habilidad de Uribe en el manejo de las cartas.

La reiteración significa entonces, que el narrador ha seleccionado los aspectos que le interesa destacar para someterlos a una intensificación intermitente. Este procedimiento reiterativo acerca mucho el discurso a la poesía, pues es un recurso propio de ella.

La intensificación se acumula, muy especialmente en dos actantes: David y Uribe.

Los enfoques referidos a David lo rodean de cierto halo poético y los referidos a Uribe lo circunscriben en una atmósfera fantasmagórica. Podríamos esquematizar así, las características del lenguaje connotativo referido a estas dos figuras:

Uribe

David

- 1) Color.
- 2) Luminosidad.
- 3) Exotismo.
- 4) Miniaturismo.
- 5) Juego de imágenes a través del espejo.
- 6) Lirismo.

- 1) Identificación de la naturaleza con el estado de ánimo.
- 2) Lirismo.
- 3) Color.

En todo lo que se refiere a Uribe, sus rasgos, sus palabras, sus gestos y actitudes, el narrador pone un cierto exceso de fantasía y acude a procedimientos repetitivos en cuanto a algunos rasgos de la personalidad de este actante: la representación, la máscara, el desdoblamiento a través de la imagen del espejo, su manía por la magia y el color. Es constante su intención de presentar a Uribe como un carácter distante de la realidad, fantástico. Siempre aparece además rodeado de elementos fantásticos, de lirismo y color.

"Cuidadosamente distribuía los colores sobre la piel de la cara; el verde, el naranja, el ocre en las mejillas; sobre las orejas un grueso trazado añil; los párpados, suavemente violados. Los labios eran negros" (150).

El narrador hace gala de su incontenible capacidad creadora con Uribe; este actante constituye todo un color diferente dentro de la obra, inmerso de igual forma, dentro de un mundo de seres extravagantes.

"Oh, era aterrador verlo así, blanco y negro con el iris negro en la parte blanca, y la córnea blanca en la parte negra" (152).

"Empenachado por la aguda cresta, su rostro era una perfecta combinación de los siete colores del espectro" (152).

"En la calle, pequeños arcángeles huecos, contravienen las leyes del tráfico conduciendo por la izquierda" (156).

"Entre los labios negros los dientes resaltaban, incisivos, blanquísimos" (156).

"Las llamas dejaron de bailar: se aferraron al pabito retorcido hasta quedar reducidas a diminutas lenguas de fuego" (157).

En David, se presenta como nota peculiar, la participación de la naturaleza en sus estados emotivos.

"Con una decisión súbita, les acompañó hasta la leñera con el pretexto de mostrarles los trastos viejos de la casa, y los dejó allí encerrados.

Que lo hagan, oh sí, que lo hagan... Las bouganvillias agitaban ante él su ejército de campanillas violadas y badajos amarillos. Adelfas danzantes se inclinaban por encima de la baranda y azotaban sus cabellos mientras corría hacia la casa. Arbustos pálidos desplegaban sus copos floridos en la tarde agonizante. El aire se había poblado de gritos y de pájaros y la grava del jardín crujía bajo sus plantas. Piedad, piedad" (139).

Los colores también rodean la figura de David, aunque no con tanta intensidad como en Uribe.

"Contemplo el arco iris durante unos momentos. Una ligera contracción me precipita al negro. Intento aflojar gradualmente los párpados: morado, rojo, naranja, la cercana explosión blanca. Vuelvo a recorrer la gama con el concurso de la mano y las tinieblas se espesan de nuevo. Un presentimiento violenta se torna amarillo de improviso" (130).

El lirismo del discurso en la obra es tal, que incluso llega hasta las catálisis del relato.

"Observó la bombilla: redonda, con sus delicados filamentos entendidos en forma radial, parecía una araña que se balanceara al extremo de su hilo" (133).

"La cerilla describió una breve parábola y fue a caer sobre la alfombra. Se consumió lentamente, hasta quedar retorcida e inmóvil como un gusano blanco" (220).

"— ¿Cuándo vamos?

Una columna de humo pasó ante sus ojos, como una bufanda deshilachada.

— Esta misma tarde" (221).

Los elementos descriptivos aunque intermitentes, son muy abundantes; pero no ofrecen gran extensión. Las descripciones son escuetas. Sin embargo, se encuentran constantemente insertas en el discurso, hasta en los diálogos mismos, como en los ejemplos de catálisis líricas que reproducimos anteriormente. El carácter repetitivo de estas mini-descripciones, parece tener como finalidad, la fijación de ciertos aspectos y rasgos del referente, los actantes y sus actuaciones; por ejemplo los bigotes de Rivera, su forma de colocarse el sombrero y el cigarrillo, los ojillos de niño de Uribe, etc. En otras palabras, su función resulta intensificadora.

En esta forma, el plano descriptivo es funcional en la medida en que refuerza el nivel de los valores, esto es, de las significaciones, pues contribuye a lograr el enfrentamiento o distinción entre lo real y lo irreal, o sea, los valores realizados y los no realizados. Así queda el nivel descriptivo integrado a la temática de la novela.

ACTITUD DEL NARRADOR FRENTE A LO NARRADO:

En el narrador de *Juegos de manos* hay dos actitudes que oscilan continuamente:

1) Una actitud objetiva, que pretende causar en el lector, la impresión de estar en contacto directo con actantes "reales" en un referente "real", aparentando no haber dotado de intención a la obra. Para esto se vale de los siguientes recursos:

- a) El punto de vista móvil, que se sirve de diversas perspectivas (narrador y actantes).
- b) La técnica de la representación para el desarrollo de la acción.
- c) La línea proyectiva, que implica un tiempo y espacio objetivos.
- d) El actante clase, que tipifica relaciones sociales y valores arquetípicos, además de subrayar el estamento de donde procede.
- e) La homologación de la estructura social con la estructura novelesca, especialmente en el nivel de las acciones cuyos valores construyen un ambiente que refleja "un estado de cosas", un mundo.

2) Una actitud subjetiva, presente en un tipo de interpretación poética, manifestada a través de estos procedimientos:

- a) El animismo descriptivo: recursos intensificadores.
- b) La intervención del narrador en la acción, al acercarse a la subjetividad de los actantes para descubrir sus pensamientos y emociones.
- c) La línea retrospectiva, que implica un tiempo y espacio subjetivos.
- d) Las dimensiones míticas, que refuerzan su interpretación: mitos de Proteo, Icaro, Sigfrido y el del hijo pródigo.

De esta simbiosis resulta una conjunción de voluntad documental y de voluntad lírica que produce la interpretación de la realidad.

Basta ver las enumeraciones anteriores para comprender las diferencias entre el realismo actual

y el realismo decimonónico. La técnica de este no era más que la de la cámara fotográfica, puesto que trabajaba en extensión; era un realismo superficial que se limitaba a captar lo externo. El realismo de *Juegos de manos*, como el realismo actual, el neorrealismo, trabaja, no tanto en extensión, cuanto en profundidad; por eso podríamos decir que su técnica es la del estereoscopio; presenta las situaciones y los actantes en volumen. Este nuevo realismo abarca, pues, dimensiones más hondas que intentan captar de una manera más perfecta la realidad total y auténtica, al presentarse francamente como tal, como arte, como productor de efectos de realidad y de ficción, todo a un mismo tiempo.

NOTAS:

- (1) Sobre todo la trilogía: *El Circo* (1957), *Fiestas* (1958) y *La resaca* (1958).
- (2) Para simplificar el aparato de citas, aclaramos que la edición usada, es la cuarta, publicada en 1969 por la Editorial Destino—Ancora y Delfín. A partir de aquí, nos limitaremos a señalar junto al texto, únicamente el número de la página.
- (3) Roland Barthes y A.J. Greimas. *Análisis estructural del relato* (traducción de Beatriz Dorrietz), Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. pág. 201.
- (4) Para más ilustraciones, véase los ejemplos de cenestesia.

BIBLIOGRAFIA:

- Alberes, R.M. *Historia de la novela moderna*. México: Editorial UTHEA, 1966.
- Alborg, Juan L. *Hora actual de la novela española*. Ildo. Volumen. Madrid: Editorial Taurus, 1962.
- Ascoaga, Enrique. "Juan Goytisolo y los problemas de la novela". En *Ficción* (27): 95-98. Set/Oct., 1960.
- Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato* (traducción de Beatriz Dorrietz). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Buckley, Ramón. *Problemas formales de la novela española contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península, 1960.
- Castellet, José M. "Juan Goytisolo y la novela española actual" en *Torre*. 9(33): 131-140, 1961.
- Cirre, José F. "Novela e ideología de Juan Goytisolo" en *Insula*. 21 (230): 1, 12.
- Curutchet, Juan C. *Introducción a la novela española de post-guerra*. Uruguay: Editorial Alfa, 1966.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Volumen III. Madrid: Ediciones Guadamarra, 1971.
- Díaz Sosa, Carlos. "Conversación con Juan Goytisolo" en *Imagen*. 2(58/59): 5-7. Cuarto cuerpo. Agosto, 1972.
- *Diccionario Hispánico Universal*. Panamá: Editora Volcán S.A., 1965.
- Domingo, José. "La última novela de Juan Goytisolo" en *Insula*. 22: 13. Julio/agosto.
- Durán, Manuel. "Vindicación de Juan Goytisolo: "reivindicación del Conde Julián", en *Insula*. XXIV, 290 Enero, 1971.
- Edeina, Guillermo y Hernández, Juana A. *La novelística española de los 60*. New York: Editorial Eliseo Torres e Hijos, 1971.
-"Entrevista con Juan Goytisolo" por la redacción de Tlaloc. En *Tlaloc*. 2(3/4): 5-9, 1972.
- García Viñó, M. *La novela española actual*. Madrid: Editorial Guadamarra, 1967.
- Gil Casado, Pablo. *La novela social española*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968.
- Goytisolo, Juan. *Juegos de manos*. Barcelona: Editorial Destino—Ancora y Delfín, 1969.
- Goytisolo, Juan. *Duelo en el Paraíso*. Barcelona: Editorial Destino 1968.
- Goytisolo, Juan. *El Circo*. Barcelona: Ediciones Destino, 1963.
- Goytisolo, Juan. *Fiestas*. New York: Editorial Dell, 1964.

- Goytisolo, Juan. *Problemas de la novela*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1959.
- Humphrey, Robert. *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Traducción de Julio Rodríguez y Carmen Criado. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.
- Iglesias, Antonio. *Treinta años de novela española*. Dos Volúmenes. Madrid: Editorial Prensa española, 1969.
- Larkins, Janes E. "Pessimism in the novels of Juan Goytisolo" en *Dissertation Abstracts*. V. 27. Pte. T, págs. 3874.
- Nora, Eugenio de. *La novela española contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1971.
- Pérez, Francisco. "Las confesiones de Goytisolo y su última novela" en *Revista Nacional de Cultura*. 29 (281): 26-32, 1967.
- Schwartz, Kessel. "The novels of Juan Goytisolo". En *Hispania*. 47(2): 302-308, 1964.
- Tena, Jean et al. *Panorama du Roman espagnol contemporain (1939-1975)*. Montpellier: Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979.