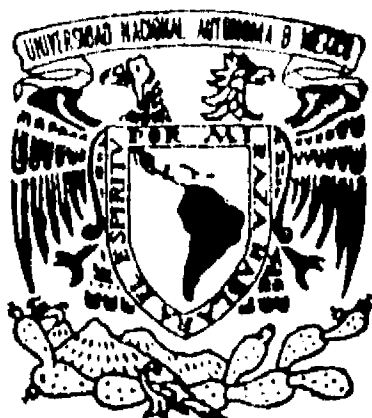


01086

4

2EJ



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EDIPO EN LA FRONTERA
"ANALISIS DE LA TRILOGIA 'ALVARO MENDIOLA'
DE JUAN GAYTISOLO"

FALLA DE ORIGEN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

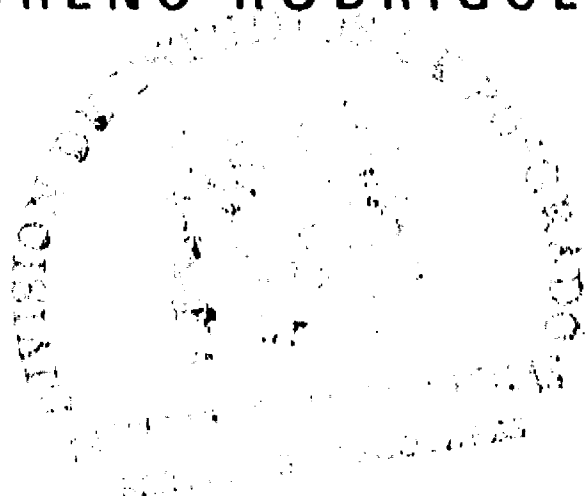
DOCTOR EN LETRAS ESPAÑOLAS

P R E S E N T A :

RAMON MORENO RODRIGUEZ

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

MEXICO, D. F.



1995



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

R

Realizar un trabajo como éste requiere mucho tiempo y dedicación. ello no hubiera sido posible sin contar con el apoyo de una beca que me otorgó generosamente nuestra alma mater, a través de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico. Por ello, quiero hacer público mi agradecimiento al haber recibido tal distinción. Igualmente, sin el apoyo y la generosidad solidaria de mi directora de tesis, la Dra. Paciencia Ontañón, y las amables y siempre oportunas recomendaciones de mis consultores de tesis y mis sinodales este trabajo no hubiera logrado sus objetivos, por tal causa va para ellos también mi amplio reconocimiento y mi gratitud.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
PRIMERA PARTE: DE ESTE LADO	
CAPÍTULO 1. DE LA IDENTIDAD	13
CAPÍTULO 2. DE LA EMIGRACIÓN	27
CAPÍTULO 3. DE LA OTREDAD	52
CAPÍTULO 4. DE LO EDÍPICO	83
I. La lucha contra el padre	84
II. El héroe y su doble	105
III. El héroe que se autoobserva	113
CAPÍTULO 5. DE LA FRONTERA	117
SEGUNDA PARTE: DEL OTRO LADO	
CAPÍTULO 1. DE UNO Y OTRO LADO	146
CAPÍTULO 2. DEL CAMINO	169
I. El lenguaje como protagonista	174
II. Sexo y escritura	189
CAPÍTULO 3. TIERRA ADENTRO	194
I. La influencia de la N. N. H.	201
II. La influencia de Octavio Paz	217
III. La influencia de Mijail Bajtin	227
TERCERA PARTE: DE TODOS LADOS	
APÉNDICE	237
CONCLUSIONES	244
BIBLIOGRAFÍA	250

PRIMERA PARTE: DE ESTE LADO

INTRODUCCIÓN

Enfrentarse a la obra de Juan Goytisolo ha sido una labor no pocas veces difícil, por no decir molesta. A pesar de ello, una vez enfrascado en ese "cuerpo a cuerpo", la labor de investigación va dando sus frutos y donde todo prometía ser caos y confusión empieza a surgir una luz que arroja cierta coherencia. Me refiero, por supuesto, a las obras escritas a partir de Señas de identidad, pues su estilo y estructura son diametralmente diferentes a las obras de juventud. Mi investigación, en concreto, se ocupa de tres novelas (Señas de identidad, La reivindicación del Conde don Julián y Juan sin Tierra), nombrada comúnmente por la crítica como la "trilogía Álvaro Mendiola". La perspectiva que elegí para hacer el análisis de estas obras me lo sugirió uno de los libros de ensayos del mismo Goytisolo: Crónicas sarracinas.

Me encontraba realmente en un atolladero pues, ante la negativa de afiliarme como fiel devoto de una iglesia-teoría literaria, me sentía obligado a encontrar, en compensación, un tema de investigación común a las tres novelas, sin que eso implicara por un lado, aplicar un sólo método analítico, y por el otro, realizar un trabajo monográfico. Mi reciente relectura de Edipo Rey, así como las palabras de Goytisolo sobre el moro en el referido libro de ensayos me

dieron la clave. Dice Goytisolo del moro: "A menudo será nuestro negativo: proyección de cuanto censuramos en nuestro fuero interno, y objeto por tanto de aborrecimiento y envidia. A veces, también la imagen romántica y atractiva de un imposible ideal. El fenómeno no es obviamente una exclusiva hispana ni siquiera europea. Españoles, europeos y occidentales somos igualmente, en mayor o menor medida, los "moros" de alguien. La construcción del Otro, trátase del bárbaro o el buen salvaje, es fenómeno universal que varía según las coordenadas históricas, culturales y sociales de la comunidad que lo fabrica" ¹. Este texto citado me permitió descubrir, como en un acto mágico, o mejor dicho, epifánico, la relación existente entre la concepción del Otro (en el caso de España, el moro) y su trasunto griego llamado Edipo. Así que, uní la imagen tenida del moro con la figura mítica de Edipo. Esta unión me permitió encontrar la solución (mejor dicho la llave) que me dejara penetrar la abigarrada obra de mi autor.

Descubrí que Edipo encarna esa imagen del Otro, que explica Goytisolo, pero además, descubrí que el protagonista de la trilogía no se comporta como la mayoría de los españoles, sino que se ha alejado del "rebaño" y es una especie de Otro, que hoy yo llamaría moro-Edipo. Así pues, Mendiola asume una gran cantidad de actitudes propias del "extranjero", del Otro: autoexilio, conflicto con la figura paterna, desarraigo, amor por la madre, autodegradación, pérdida de la identidad, etc.

Se dice que cuando hablamos de alguien o de algo, también estamos hablando de nosotros mismo, que de una u otra manera lo que decimos

¹Juan Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, Barcelona, Seix-Barral, 1989, página 8

no solo proyecta el conocimiento de la cosa, sino también el conocimiento de uno mismo. Las palabras citadas arriba de Goytisolo hablan del moro, pero a la vez del mismo Goytisolo: muchas de las conductas de su personaje se corresponden fielmente a las que en la vida real ha hecho el catalán. Así que, de vez en vez cederé a la tentación de comparar las actitudes de Mendiola con las de Goytisolo.

Por otro lado, la presente investigación no pretende ser un estudio comparativo entre Álvaro Mendiola y el Edipo rey de Sófocles. Utilizo, sí, la figura mítica rescatada por el dramaturgo griego, pero trato de ampliar la perspectiva de este personaje incluyendo otros aspectos no considerados en la tragedia. Así, implíco al Edipo de la otra pieza teatral que se conserva de Sófocles sobre el mismo tema, Edipo en Colono, incorporo a su vez otros referentes sobre el mismo personaje y, trato de ampliar la imagen que se tiene de éste y que va más allá del mero dramatis personae. Así pues, la figura de Edipo la utilizo libremente para darle cohesión a mi investigación, aunque no por ello la utilización de esta figura mítica la hago de manera arbitraria, sino que sigo un programa estructurado armónicamente.

La presente investigación está organizada desde un punto de vista (digámoslo así) espacio-temporal. Me represento visualmente a Edipo y Álvaro Mendiola en la siguiente secuencia: lugar de origen—> huida—> residencia en otro lugar—> nueva huida—> llegada a la "frontera"²—> vértigo

² Pongo comillas a la palabra frontera, porque ésta no sólo es un espacio físico, sino una línea imaginaria, anímica y existencial a la que se enfrentan los personajes. Según Eugenio Trías en Los límites del mundo el hombre que está en la frontera él mismo es el límite y eso le da una condición existencial ambigua. Dice: "El fronterizo es de hecho el límite mismo que define y circunscribe los dos

EDIPO EN LA FRONTERA

ante lo inevitable---> cruzar la "frontera"---> internarse en nuevas tierras con temor, pero con decisión de no retornar. El punto central (y piedra angular de las obras en cuestión y la presente tesis) de esta secuencia sería la llegada a la "frontera" y la necesidad de estar de uno y otro lado. Creo que la imagen que prevalece por encima de todos los personajes creados por Juan Goytisolo en sus muy numerosas obras de ficción, es la del hombre desorientado que mira con dudas, angustia y temor para atrás y para adelante. La imagen universal, válida para todos los protagonistas de Juan Goytisolo, es la del hombre que piensa "¿y ahora qué hago?, ¿para dónde me voy?, ¿de qué lado de la "frontera" debo quedarme?"

El desarrollo de los diversos capítulos de esta tesis (y su división, básicamente en dos partes) responde también a esta necesidad y a esta lógica distributiva. La llegada a la "frontera" es a los personajes lo que la trilogía de Mendiola al desarrollo espacial de este trabajo. Es decir, la atención se centra en las tres novelas ya aludidas, pero a medida que "avanzo" en el trabajo de mis capítulos las referencias y conexiones con otras obras de Goytisolo se van desplazando desde las obras de juventud, hasta llegar a los últimos capítulos en que se alude más a sus obras recientes. El hecho de dar un nombre a cada una de las secciones no es un mero gesto puntilloso, es también un guiño con la obra de Cortázar.

Así pues, y siguiendo mi esquema, el primer capítulo trata del origen, es decir, de la identidad de los personajes (Mendiola y Edipo) y de los

mundos" Op. cit., Madrid, Ariel, 1985, página 45.

conflictos que ésta les causa. En el segundo hablo de la huida, tanto de las causas reales como subjetivas que los obligan a escapar. En el tercero explico las consecuencias de vivir en otro lugar, es decir, hablo de la condición de la otredad, de ser extranjero. En el capítulo cuarto hablo de las causas profundas que los obligan a huir por segunda y definitiva vez. Es decir que, los personajes descubren que sus sentimientos están fuertemente marcados (consciente o inconscientemente) por el deseo de la madre, este es el capítulo en el que desarrollo más los aspectos psicoanalíticos. En el quinto capítulo hablo de las consecuencias de la llega a la "frontera", pero en este caso doy un viraje y empiezo a analizar aspectos más "formales" de las tres novelas; es decir, la trilogía de Mendiola es un parteaguas entre las novelas de juventud y las novelas de madurez de Goytisolo, en consecuencia estudio esta "frontera" estilística e inicio la revisión con un estudio del tiempo, los planos y las voces narrativas y los puntos de vista.

En el primer capítulo de la segunda parte ("Del otro lado") hablo del titubeo para adentrarse definitivamente en la nueva tierra. Dicho de otra forma y refiriéndolo a Goytisolo y a Mendiola, analizo los elementos ambivalentes en las tres novelas como formas del titubeo entre el nuevo y el viejo estilo del español. El capítulo dos de esta sección analizo aspectos formales que son consecuencias de esta "nueva vida" en estas "nuevas tierras literarias": el lenguaje como protagonista de la trilogía y el significado que tiene para Mendiola el sexo y la escritura. El último capítulo de la tesis lo dedico a analizar los aspectos referentes a las influencias en el nuevo estilo de Goytisolo, básicamente analizo las influencias de los autores del "Boom", las de Octavio Paz y las de Mijail Bajtin: este aspecto lo puedo referir a mi esquema de trabajo como las últimas consecuencias de haber tomado un nuevo rumbo la vida literaria de Goytisolo al haber deci-

dido quedarse a vivir en esta nueva república de las letras.

Con lo anterior creo que queda claro que el presente estudio no pretende ser una investigación de índole psicológica, sino que eché mano a una gran variedad de metodologías que me permitieran un conocimiento cabal de la trilogía, sin parar mientes en que esto pudiera ser un tanto ecléctico, más aún, como tal se reclama mi investigación.

De hecho el estudio psicoanalítico de las novelas (a pesar de que el título de este trabajo pudiera sugerir otra cosa) lo realizo básicamente en un solo capítulo. Tal libertad de perspectivas analíticas me permitió de vez en vez hacer digresiones sobre algunos filmes con que se relacionaba el tema en cuestión, hecho que espero sea tomado como un afán lúdico, y no como un despropósito. Como a Goytisolo me sucede que una de mis grandes pasiones, junto con la literatura, es la cinematografía.

Al final del trabajo he agregado un apéndice en que hago un breve comentario sobre los dos libros recientemente publicados de Juan Goytisolo y que por haber sido publicados después de la concepción de este esquema de trabajo no pudieron ser integrados a los comentarios, como sí lo hice con el resto de su obra. Sin más preámbulos, espero fervientemente que la lectura de este trabajo no tenga que ser un "cuerpo a cuerpo" como fue para mí el estudio de la obra del escritor español.

El concepto de persona como identidad o búsqueda, es sumamente complejo. A partir ya del Oráculo de Delfos se aconseja al hombre a conocerse a sí mismo. Cada época, cada literatura, varía tal concepción. Y su retórica, la de un yo desplazado, doblado o superpuesto, viene a ser una constante en las letras contemporáneas.

Levi-Strauss

CAPÍTULO 1
DE LA IDENTIDAD

Edipo consulta al oráculo para tratar de indagar quién es en verdad. Desde la perspectiva sartriana podemos decir que ha trascendido su "conciencia de ser" por una "conciencia de ser en el mundo" en la que ya no se satisface la noción de identidad con la simple fórmula de que algo es idéntico a sí mismo; y es que un hombre ebrio le había dicho que no era hijo de Pólibo. La consulta al oráculo no sólo no resuelve la duda del joven príncipe, sino que amarga su corazón con una terrible predicción. Ante el nefasto augurio Edipo huye. Su escapada tiene que ver con el temor de cumplir el funesto presagio, pero también con su deseo de conocer su verdadera identidad: "Pero sin embargo me picaba siempre esa cosa [de ser un hijo adoptivo], pues se me había metido muy dentro y me lastimaba el alma continuamente y más y más se me

Cf. Sartre, Jean Paul, Esquisse pour une théorie des émotions, Paris. Que sais-je?, página 237 y ss.

clavaba en el corazón" ²

Cuando a la idea de identidad, dice Meyerson ³, se le agrega tiempo, el concepto, por decirlo así, se desdobra. Dicho de otra forma, y siguiendo la idea de Sartre: cuando decimos que Álvaro Mendiola es idéntico a sí mismo, no es lo mismo que decir que Álvaro Mendiola a los siete años (léase Caperucito, trasunto infantil de Álvaro en Reivindicación del Conde don Julián) es idéntico a Álvaro Mendiola a los treinta y tres años cuando decide dejar París y emigrar a Tánger. Así pues, la necesidad elemental de cada individuo de ser único y diverso se trasciende cuando la persona adulta es capaz de compararse a sí mismo con todo lo que lo rodea: esta comparación con la realidad externa le permite identificar sus diferencias, pero también sus semejanzas con sus conciudadanos; de tal forma, pues (al cuestionar su identidad), cobra una conciencia de ser en el mundo. Este acto de reflexión, de inmersión en el yo para encontrar el mí⁴, crea una crisis a la que el individuo debe enfrentarse ineludiblemente. Es en esta circunstancia en que nos acabamos de encontrar con Edipo como príncipe de Corinto e hijo de Pólipo.

Así pues, Edipo huye y cuando llega a vivir a la ciudad vecina de Tebas, todo parece caer en el olvido: la fortuna le sonrío. Durante esta temporada deja de preocuparse por saber si es Edipo de Corinto, simplemente

² Sófocles, Edipo rey, Madrid, Cátedra, 1988, página 211

³Cf. Meyerson, R., Identité et réalité, Paris, Gallimard, página 234 y ss.

⁴Cf. Jean Paul Sartre, La transcendance de l'Ego, Paris, Seuil, 1978, página 48 y ss

asume su nueva identidad: él es Edipo de Tebas. Pero su felicidad no ha de ser duradera. La peste desoló la ciudad y la única solución es echar de la misma al asesino del difunto rey Layo. Edipo busca a tal personaje sin saber que es él mismo. Cumple su obligación de gobernante al buscar al asesino, el espejo de la búsqueda sólo reflejará su propio rostro. Tan sólo llegará al encuentro consigo mismo: al descubrimiento de su identidad. Escucha a Tiresias, primero, y a Yocasta después, confesiones que cada vez más le confirman los presagios iniciales del oráculo de Pito: Tiresias le dice que él es el asesino y Yocasta le cuenta cómo el oráculo de Tebas le había vaticinado a Layo un futuro similar al de Edipo, pero en aquél, el protagonista era el asesinado y no el asesino.

Obviamente la angustia de Edipo no radica solamente en el deseo de saber si es Edipo de Tebas o Edipo de Corinto, sino de resolver su propia identidad. Es decir, que el personaje tiene que resolver el conflicto de su identidad personal (yo frente a los corintios y/o tebanos) y su identidad nacional (nosotros -corintios y/o tebanos- frente a los otros -no corintios y/o no tebanos-). Las respuestas obtenidas para estas preguntas sólo le han de confirmar su condición permanente de paria: al final de la tragedia Edipo, ciego, sale de la ciudad para continuar su permanente condición de expatriado, de persona sin identidad. En un primer momento de su vida Edipo es el emigrado porque necesita resolver el enigma de su origen, saber quién es; al final de su tragedia escapa no en busca de su identidad sino huyendo de ella. Una vez resuelta la duda el monarca no puede asumir su terrible condición y prefiere seguir siendo el vagabundo sin identidad y más bien, deseando no crearse una nueva, gesto que se ha de evidenciar en su simbólica ceguera (ésta tiene varios significados que en otro momento trataré. Aquí sólo la menciono en función del sentido de negación de su identidad).

EDIPO EN LA FRONTERA

Para Edipo la ceguera representa, en este plano de la búsqueda de la identidad, una negación de la misma, un deseo de no encontrar, no ver quién es. Verse a sí mismo y a quienes lo rodean implica identificarse e identificar el mundo, mundo que detesta; la primera forma de negar esa identidad la encuentra al privarse de la vista. No ver, las tinieblas de la ceguera significan el vacío, la niebla que es la falta de identidad. Al negar su identidad con este gesto simbólico deja de ser Edipo, y se convierte en otro, en el Otro, es decir, en el extranjero, el extraño -luego volveré al tema de la otredad.

Para Álvaro Mendiola, protagonista de la trilogía de Juan Goytisolo, la búsqueda de la identidad está también relacionada con la huida. En el primer tomo del tríptico, Señas de identidad, el protagonista decide dejar la ciudad de Barcelona al no encontrar nada en ella que le ayude a resolver sus inquietudes. El primer destino del personaje será París, ciudad en la que espera resolver todas sus dudas y en la que confía para reencontrarse. La distancia, incluso, le hace sentir un profundo desprecio por sus paisanos: "Barcelona era entonces una próspera y floreciente ciudad de millón y pico de cadáveres orondos y satisfechos" ³

Este desprecio se expresa exclusivamente con aquellos que se quedaron, con los que no pudieron (o no quisieron), escapar. Sólo le quedaba una ilusión y una identidad con los españoles de antes, con los protagonistas de la Guerra Civil, concretamente con los perdedores. Con el paso del tiempo descubre que poco a poco los lazos de identidad con estas personas, idealizadas, también

³ Juan Goytisolo, Señas de identidad, , Barcelona, Seix-Barral, 1976, página 28

tiende a desaparecer: "pero, a raíz de tu voluntaria expatriación a París y tu existencia errabunda en Europa, la comunión anterior se había desvanecido y, extirpado tú del solar ingrato[...] tu aventura propia y la de tu patria habían tomado rumbos divergentes" ⁶

Para Mendiola regresar a la patria es ajustar cuentas y otra manera de seguir en busca de su identidad --tema principal de esta novela. Para Edipo es un deseo de volver, pero también significa un fuerte temor de recontrarse con su pasado infausto: "Pues no hay otra salida más que ser desterrado, y con mi destierro no estarme permitido ver a los míos ni pisar en mi patria o en caso contrario estoy condenado a unirme en matrimonio con mi madre y matar a mi padre, Pólibo, que me creó y me dio el ser." ⁷

Así pues, para los dos, escapar significó dos cosas: ir en busca de su identidad y negar su pasado; uno descarta de entrada el regreso porque lo considera imposible, para otro la posibilidad del regreso es factible, aunque tarde descubre que también es inútil volver pues sólo interpreta signos nefastos en ese regreso: alienación de su pasado, desprecio del presente, incomprensión por parte de los corintios, sus supuestos paisanos. Edipo ignoraba su origen y por eso va en busca de él; Álvaro Mendiola renuncia al que tiene ⁸ y por eso busca uno nuevo,

⁶ Juan Goytisolo, op. cit., página 159

⁷ Sófocles, op. cit., página 212

⁸ Al renunciar a su patria, su nacionalidad, su cultura, su lengua, etc. Mendiola está haciendo una renuncia tácita de su identidad española, a lo largo de la tesis, desde diferentes ángulos iremos viendo cómo se efectúa eso y cuáles son las consecuencias.

EDIPO EN LA FRONTERA

las dos son formas de una falta de identidad: por desconocimiento o por renuncia. Ambas se convierten en las caras de una misma moneda.

La primera huida les da una momentánea y ficticia identidad. Ambos logran adaptarse a la ciudad que los acoge: el futuro les sonrío. Son bien aceptados por el medio que los rodea: Edipo se convierte en el salvador y rey de la ciudad, Mendiola ingresa a los grupos de resistencia de republicanos en el exilio: ambos, también, conocen y viven con la mujer que habrá de definir y marcar para siempre sus vidas. El fin de la relación de Edipo ya la conocemos, la de Álvaro Mendiola será interrumpida por los encuentros homosexuales clandestinos. Como quiera que fuere, este remanso de paz concluirá precipitada y trágicamente: Edipo huye de Tebas ciego, Álvaro Mendiola huye a Tánger obnubilado por el kif y por un deseo de romper definitivamente con su pasado. A estas alturas de la experiencia de sus vidas ambos han renunciado a aquello que buscaban anhelantes: construirse una nueva identidad. Están dispuestos a enfrentar su condición definitiva de parias, sin identidad nacional o cultural bien definidas. En efecto, en la segunda novela del tríptico, Reivindicación del Conde don Julián, el protagonista ha perdido el deseo de recuperar su identidad española (tema central de Señas de identidad) y desde la otra orilla del estrecho de Gibraltar mira a la, ahora, odiada tierra: "tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti : con los ojos todavía cerrados, en la ubicuidad neblinosa del sueño invisible por tanto y, no obstante, sutilmente insinuada" ⁹ El sentimiento de odio en Edipo por Tebas, su tierra, no será menor. En la tragedia Edipo en Colono el resentimiento del protagonista es igualmente evidente: se sabe y se asume rechazado por su

⁹ Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde don Julián, página 11. El subrayado es mío. México, Joaquín Mortiz, 1976.

EDIPO EN LA FRONTERA

tierra, así que cuando le piden que regrese se niega a hacerlo, prefiere permanecer en Colono, ya que dice a Ismene, su hija, refiriéndose a sí mismo: "Ni el que ha marchado fuera regresará de nuevo alguna vez, justo quienes a mí, su progenitor, ni me mantuvieron ni defendieron cuando era expulsado tan ignominiosamente de la patria sino que, arrojado del hogar, fui por lo que a ellos toca enviado al destierro y expulsado a voz de heraldo" ¹⁰

Ambos personajes, finalmente, renuncian a su patria por un mismo motivo -la incompreensión- pero los resultados y las actitudes que asuman serán opuestos. La renuncia de Edipo será de carácter positivo: se refugia en territorios de la poderosa Atenas y su estancia y ulterior muerte serán benéficas para los atenienses, gracias a la bendiciones que los dioses darán a la ciudad que albergue los restos del funesto rey; en ese sentido, la muerte de Edipo genera vida: pasa de ser de un signo negativo a uno positivo. Por otro lado, Álvaro Mendiola al refugiarse en Tánger permanece en su condición de signo negativo, pues se esconde en el mundo oscuro y temido de los moros ¹¹, de los pueblos árabes. Este paria jura destruir a su detestada madre España. Mendiola no dará nada positivo a su deprimida tierra de adopción sino que la contaminará con su enfermedad sifilítica al copular con los tangerinos e infectarlos. Edipo renuncia a su nacionalidad tebana porque éstos no pudieron tener el don de la compasión; Mendiola, lo hace porque la sociedad española no puede aceptar determinados elementos inherentes a su personalidad: su homosexualidad, su odio por el padre, su desprecio por el régimen franquista y su amor de rico por los desvalidos. Si

¹⁰ Sófocles, Edipo en Colono, Madrid, Cátedra, 1988, página 361

¹¹ El punto de vista, lógicamente, es del protagonista y no mío.

EDIPO EN LA FRONTERA

Mendiola quería preservar su condición de español tenía que renunciar a partes muy íntimas de sus convicciones, es decir, ambos son exigidos para que renuncien a determinadas partes de su identidad personal en función de las necesidades a que obliga una identidad colectiva¹². En ambos es más poderosa su convicción personal que el deseo de pertenencia a su comunidad. En ambos la tragedia radica en que enfrentan sus sentimientos contradictorios de individualidad y colectividad y asumen los primeros como fundamentales, negando o posponiendo las exigencias de la colectividad, incluso a costo de su propia existencia. En el caso de Álvaro Mendiola su autor desarrolla de manera más compleja esta problemática de la identidad pues la respuesta ante el rechazo de su comunidad es más intrincada y contradictoria que la elaborada por el mismo Edipo. Visto a distancia el conflicto, quizá la respuesta más madura y coherente es la del griego que la del español. La personalidad de Mendiola es más adolescente y en el fondo refleja una renuncia no del todo asumida a su españolidad pues su odio y su deseo de regreso vindicativo no es sino la expresión de su amor como un signo invertido¹³. Más aún, Mendiola cuestiona la validez y la profundidad de la identidad española. Para Edipo no hay posibilidad de tal cuestionamiento, da por hecho la validez de tal identidad. Para Álvaro representa un repaso y una fuerte crítica a los valores que tradicionalmente se han considerado como los más profundos de la identidad

¹² Cf. de Lévi-Strauss *La identidad*, Buenos Aires, Eudeba, 1974, libro que reúne las ponencias y discusiones de un coloquio multidisciplinario en torno al tema y del cual proviene el manejo de hago de los conceptos de identidad colectiva frente a identidad individual.

¹³ Más adelante, en el capítulo cuatro, hago algunas consideraciones sobre el sentido que encierra el desprecio por la patria, que no son sino intentos por desprenderse de su amor por ella, y que no encierran sino sus tendencias de amor edípico.

EDIPO EN LA FRONTERA

española, en los cuales descubre que muchos se sustentan en lugares comunes.

El cuestionamiento de la "España Sagrada", de los Autores del '98, de la España fundadora de nacionalidades, de las corridas de toros, de la recia personalidad de los castellanos, etc., se convierten para el personaje en una gran desilusión. Por muchos años había buscado reencontrarse con lo español y al hacerlo descubre que toda esa identidad no es lo que él deseaba para él y que muchos de esos deseos eran producto más de su idealización que de la realidad. Peor aún, la salida en busca de su identidad tuvo un gran costo: la pérdida de la misma: el vivir tantos años fuera de su país le hace descubrir que el tiempo hizo otra persona de él. En Juan sin Tierra, última novela del ciclo, el protagonista afirma:

cuando las voces broncas del país que desprecias ofenden tus oídos, el asombro te invade : qué más quieren de ti? : no has saldado la deuda? : el exilio te ha convertido en un ser distinto, que nada tiene que ver con el que conocieron : su ley ya no es tu ley : su fuero ya no es tu fuero : nadie te espera en Itaca : anónimo como cualquier forastero, visitarás tu propia mansión y te ladrarán los perros¹⁴

Estos personajes, al asumir su condición sin identidad nacional (en Edipo simbolizada en su ceguera y en Álvaro Mendiola en su deseo de destrucción) aceptan ser definitivamente unos parias, no hay vuelta para ellos a su tierra pues ésta ya no existe. En el caso de Sófocles la identidad es sólo uno de los temas

¹⁴ Juan Goytisolo, Juan sin Tierra. Barcelona, Seix-Barral, 1975, página 63

que le preocupan. para Goytisolo se convierte en el centro de toda la trilogía; este tema es el que le da origen a los tres libros; curiosamente, el objetivo del autor fue cambiando lentamente a lo largo de los nueve años que transcurrieron entre la primera y la tercera ¹⁵. En Señas de identidad el interés del protagonista radica exclusivamente en encontrar su identidad: toda la novela es un viaje físico y metafísico. Su filiación existencial, es decir su identidad, la buscará en el pasado: su infancia, la Guerra Civil, la muerte de su madre, su vida de estudiante barcelonés, su encuentro con Dolores, etc., pero también la buscará en sucesivos viajes a lo largo de España y Cuba. En esta misma novela el desaliento es tal, que prepara temáticamente la siguiente: al no haber respuesta a su necesidad de identificarse con algo, Reivindicación del Conde don Julián se convierte en réplica a este vacío: la agresión y el rechazo de la cultura española. Por otro lado, ésta es más que una respuesta a la agresión, también es la ridiculización de los valores culturales y morales de su país. La última de las novelas del ciclo, Juan sin Tierra, se aleja por completo del deseo de encontrar su ser nacional en lo español y cambia de objeto: su percepción de sí mismo no radica en adjudicarse una nacionalidad. Esta novela, obra abierta a muchas otras propuestas ¹⁶, parte de ese deseo primigenio de la búsqueda de sí mismo para concluir que su verdadera razón de ser se encuentra en la escritura, en la creación literaria. Si Reivindicación del Conde don Julián lo conduce por el camino definitivo del desarraigo, Juan

¹⁵ Señas de identidad se publicó por primera vez en 1966 y Juan sin Tierra tuvo su primera edición en 1975.

¹⁶ En la entrevista a Juan Goytisolo hecha por Julio Ortega en Contracorrientes, el autor español afirma que, mientras Reivindicación del Conde don Julián es una novela "cerrada", Juan sin Tierra es una novela "abierta" en cuanto que retoma y rehace una gran cantidad de temas sin darles una solución definitiva. Capítulos adelante volveré a este tema.

sin Tierra concluye con un capítulo revelador de toda su nueva estética: es en realidad un ensayo sobre la novela y el proceso de creación literaria:

eliminar del corpus de la obra novelesca los últimos vestigios de teatralidad : transformarla en discurso sin peripecia alguna : dinamitar la inveterada noción del personaje de hueso y carne : substituyendo la progressio dramática del relato con un conjunto de agrupaciones textuales movidas por fuerza centripeta única : núcleo organizador de la propia escritura, pluma fuente genésica del proceso textual : improvisando la arquitectura del objeto literario no en un tejido de relaciones de orden lógico-temporal sino en un ars combinatoria de elementos (oposiciones, alternancias, juegos simétricos) sobre el blanco rectangular de la página : emulando con la pintura y la poesía en un plano meramente espacial : indiferente a las amenazas expresas o tácitas del comisario gendarme-aduanero disfrazado de crítico : sordo a los cantos de sirena de un instrumental e interesado contenidismo y a los criterios mezquinos de utilidad¹⁷

De hecho la propuesta inicial que da origen a la trilogía, la búsqueda de la identidad, es violentada aun más, pues las últimas líneas de Juan sin Tierra llevan a un camino sin salida: la esterilidad. Al renunciar el protagonista a todo, se da una consecuente transformación de la forma novelística: el protagonista, entre otras cosas que analizaré más adelante, termina hablando en árabe. Llega al extremo de proponer un silencio absoluto, llega, como Edipo, a la muerte, pero no física sino literaria, pues a partir de ese momento nosotros,

¹⁷ Juan Goytisolo, op. cit., página 311

lectores en español, terminamos sin saber de qué está hablando Mendiola.

Es curioso observar cómo la ruptura de Álvaro Mendiola con su cultura es paralela al distanciamiento que tuvo Goytisolo con España. Afortunadamente para éste su ruptura con su pasado lo lleva a un encuentro consigo mismo y con su proceso de creación literaria, y en este sentido la renuncia de signo negativo de Álvaro Mendiola se convierte, para su autor, en una renuncia de signo positivo ya que gracias a ello Juan Goytisolo pudo encontrar su último y definitivo camino para la creación literaria. En el segundo libro de sus memorias, En los reinos de Taifa, nuestro autor afirma que su vida había sido una simulación permanente. Al hacer un repaso de las partes vitales de su personalidad que lo decepcionaban por ocultarlos (el descrédito del socialismo, el tedio de la estética del realismo socialista y su homosexualidad), le permitió liberarse de viejos lastres, pero también le permitió encontrar su propio camino en el plano de la creación literaria:

En lo que a mí concierne, el desfase entre vida y escritura no se resolvió hasta algunos años más tarde [a 1957], cuando el cuerpo a cuerpo con la segunda, exploración de nuevos espacios expresivos y conquista de una autenticidad subjetiva integraron la primera de un vasto conjunto textual, el mundo concebido como un libro sin cesar escrito y reescrito, rebeldía, pugnacidad, exaltación fundidos en vida y grafía conforme me internaba en las delicias, incandescencias, torturas de la composición de Don Julián¹⁴

¹⁴ Juan Goytisolo, En los reinos de Taifa, Barcelona, Seix-Barral, 1986, p. 22

Páginas más adelante el reconocimiento que el autor haga de esta transformación será mucho más evidente. Aclara por qué, en un momento determinado asumió su identidad con hispanoamérica, fenómeno que durará poco tiempo y que posteriormente dejará de forma definitiva. A ello aludimos ya de pasada. En el capítulo dedicado al análisis del significado de la otredad lo analizaré detenidamente. A continuación transcribo el fragmento aquí mencionado:

Al renunciar a los valores subyacentes a mi anterior literatura "comprometida" lo hacia, claro está, con la conciencia de pertenecer no a una cultura débil ni perseguida sino fuerte, vasta, rica y dinámica como lo es la castellana en su doble vertiente de España e Iberoamérica. El acto de desprenderme de una señas de identidad opresivas y estériles abría el camino a un espacio literario plural, sin fronteras: prohibidos por el franquismo, mis libros podían asilarse en México o Buenos Aires. En adelante el idioma y sólo el idioma sería mi patria auténtica¹⁹

Octavio Paz, con esa capacidad que tiene para ser lúcido y oportuno (para bien y para mal), dijo en breve mensaje dirigido a Julián Ríos que la obra y la personalidad de Goytisolo son producto del destino. Como en Edipo, afirmo yo, la búsqueda o la pérdida de la identidad están relacionadas con el destino fatal e ineludible. A final de cuentas, como personaje trágico, Juan Goytisolo, asume la condición de héroe clásico. Al aceptar su destino (es decir, al enfrentarlo, como lo haría un héroe clásico), no lo hace para intentar abolirlo, sino para engran-

¹⁹ Juan Goytisolo, op. cit., página 72

EDIPO EN LA FRONTERA

decerse frente a la desgracia:

Quiero y admiro mucho a Goytisolo. Me parece un ejemplo de valentía y dignidad en nuestro horrible y acomodaticio mundo hispanoamericano. En un mundo en donde la rebeldía intelectual se ha convertido en un disfraz y una profesión lucrativa, Goytisolo nos recuerda que la verdadera rebeldía se llama destino. Quiero decir, algo que, siendo fatal, es libremente aceptado²⁰

²⁰ Julián Ríos, editor, *Juan sin Tierra*, Madrid, Cultura Hispana, 1991, p. 237

Salta, trasciende, desborda, o lo que es lo mismo, se fronterizo, aprende a ser fronterizo: esa obligación náivoca imperativa y categórica abre el terreno de la ética trascendental.

Eugenio Trías

CAPÍTULO 2 DE LA EMIGRACIÓN



Relacionado directamente con el tema del capítulo anterior, incluso, como causa de aquél, surge como inevitable el tema de este segundo capítulo. Si los personajes de Sófocles y Juan Goytisolo tienen como condicionantes de sus vidas la búsqueda de la identidad, ésta estará marcada y unida siempre por la emigración. Como dice Eugenio Trías en el epígrafe, la emigración, la huida a la frontera, está relacionada también con un fenómeno de carácter ético¹. Los personajes huyen de sus patrias como si quisieran huir de sí mismos. Edipo huye de Corinto para no matar a su supuesto padre, posteriormente se refugia en Tebas, ciudad en la que no ha de vivir mucho tiempo pues también de ésta huye al conocer la identidad de sus verdaderos progenitores. Huir, siempre huir, es el destino de Edipo y Mendiola.

¹ Dice Trías que la búsqueda del límite, lo que está más allá de nuestras percepciones, implica una búsqueda de la perfección y que esta nos viene de una orden: "tiene la peculiaridad de presentarse en forma verbal imperativa. Recuérdese el comienzo de la frase categórica imperativa kantiana: 'obra de tal manera que...'. Cf. Los límites del mundo, página 47

EDIPO EN LA FRONTERA

Si el problema de la identidad se expresa casi exclusivamente en la trilogía goytisoliana que nos ocupa, el exilio es un tema básico que permea toda la obra de Juan Goytisolo, desde su primera novela, Juegos de manos, hasta la más reciente de sus obras de ficción, La saga de los Marx. En el caso de la trilogía el tema está formado por cuatro aspectos diferentes, pero fuertemente enlazados: emigración—huida—autoexilio—expulsión, mientras que en Sófocles sólo forma un binomio: huida—expulsión. Aunque los cuatro conceptos parecen sinónimos es evidente que el primero (la emigración), engloba una actitud que se basa en la elección, mientras que los otros tres están más relacionados con una decisión fuera del sujeto pero, principalmente, están vinculados con la noción de castigo, aunque éste pueda surgir de la misma persona. Tal es el caso del autoexilio. En este sentido la emigración estará siempre relacionada con los sentimientos de culpa de los personajes; tanto Mendiola como Edipo se saben y se sienten culpables en algunas etapas de sus vidas errantes. Este fenómeno será explicado por la filosofía desde una perspectiva diferente a la del psicoanálisis (que luego se verá), pero hay en ellos una curiosa y total coincidencia. Dice Eugenio Trías:

Lo peculiar de esa frase es que el sujeto que la enuncia, el yo del "yo te ordeno que..." debe diferenciarse radicalmente de aquel sujeto (yo mismo, si quiere decirse así) a quien va dirigida la orden. Podría decirse que el sujeto que soy, yo mismo, es aquel a quien la orden se dirige. Pero que ese otro aquel que pronuncia la orden. Eso significa que el sujeto está, en el suceso moral, radicalmente escindido y partido entre un Sujeto Ajeno que enuncia la proposición y eso que soy, yo mismo, como receptor de la orden. Pude considerarse ese Otro como Otro-yo, o mejor, como instancia topológica super-yoica

del sujeto²

Si la conciencia de su identidad los lleva a emigrar, será este análisis de su origen lo que haga concluir a Álvaro Mendiola que la única solución era soltar las amarras en ese ya lejano tiempo de adolescencia: "habías logrado cortar a tiempo las amarras sin conseguir por eso liberarte del todo. Familia, clase social, comunidad, tierra: tu vida no podía ser otra cosa (lo supiste luego) que un lento y difícil camino de ruptura y desposesión"³ Este balance que hace Mendiola en uno de sus regresos a Barcelona le permite descubrir que su ilusión juvenil de emigrar no resolverá definitivamente su conflicto, como en un principio él lo había pensado, sino que era una larga cadena de decepciones y frustraciones en que iniciaba su camino de emigrado y apátrida. Incapaz de responderse la pregunta de que a qué se debía la causa de este gran desapego por su gente y su tierra, intenta contestarse buscando en su origen. En una especie de buceo en el pasado, que devino con los años en una búsqueda genésica en la escritura, Mendiola se pregunta en qué antepasado se originó ese desamor e indiferencia por sus raíces:

La rebeldía atesorada día a día contra el destino que generosamente te brindaran por obra de una eyaculación torpe buscaba entonces su explicación y sus raíces en el aborrecido árbol genealógico. No era posible, te decías, que un sentimiento tan vivo e intenso, una anomalía tan honda e insondable pudiera surgir de la nada y medrara enteramente en el aire, como una orquidea aerícola. Un miembro anónimo de tu linaje los había experimentado tal vez antes que tú, te los había transmitido intactos a

²Eugenio Trefas, Op. cit., página 47

³Juan Goytisolo, Señas de identidad, página 55

costa de negros años de compromiso y disimulo. Lo que en ti maduraba y daba fruto alguno lo sintió germinar dentro de sí atemorizado, como un cáncer que aumenta y se fortifica en medio de la ceguera e ignorancia de los otros. Aquel impulso, oscuro y juntamente luminoso, lo había ocultado quizá como una gracia, quizá como una vergüenza, sacrificando en cualquier caso su verdad imperativa a la aprobación necia e inconsistente del clan'

En la medida que el personaje emigra y no encuentra la solución a su condición de otredad³; es decir, cuando es incapaz de responderse la pregunta de por qué es diferente, vuelve los ojos a su origen familiar e interroga a todos aquellos personajes en los que él cree poder encontrar un parentesco, un signo de identidad que lo asemeje, lo aproxime y lo haga sentirse menos desvalido y menos diferente que los demás. Esta condición personal (que él califica de impulso oscuro y luminoso, cáncer que aumenta) cambia el perfil original que tiene el sentido de su vida en París y, poco a poco, su concepto de emigración se transforma en un deseo de huida, en otras palabras, el personaje empieza a ser presa de sus sentimientos de culpa⁴.

³Juan Goytisolo, *Op. cit.*, páginas 54 y 55

⁴En el próximo capítulo hago una revisión del sentido de la otredad en la trilogía de Mendiola

⁵Los sentimientos de culpa, en este caso, están relacionados con el deseo de la madre. Páginas adelante, en este mismo capítulo, y en el 4 de esta primera parte analizo este aspecto.

EDIPO EN LA FRONTERA

Huye el que teme por su seguridad, por miedo de perder su integridad física o moral o psicológica, pero también huye el culpable para eludir a sus acusadores y opresores. Mendiola huye porque se siente acusado y oprimido: acusado por ese entorno, aunque no sabe bien a bien cuál es su culpa. También huye porque asume esa acusación y, a final de cuentas, se reconoce como culpable. Si observamos el caso de Edipo, es similar en la medida que acepta una acusación no formulada del todo con claridad y, por otro lado, acepta la culpabilidad sin cuestionarla. Cuando el oráculo le dice que habrá de matar a su padre acepta el vaticinio como un hecho consumado y deja la casa del padre adoptivo. Cuando, ya en Tebas, se descubre que su esposa es su propia madre, antes de que nadie formulara acusación alguna, él se convierte en su más implacable juez y se autocastiga sacándose los ojos y desterrándose. En este sentido la huida en los dos personajes es producto de una culpabilidad asumida y de un gesto de autocastigo. Inicialmente en Álvaro Mendiola la acusación no es del todo clara, lo hemos visto en la cita anterior; incluso, trata de depositar esta culpa no en él sino en un antepasado oscuro y desconocido. A medida que avanza la novela se evidencia ante los ojos de Álvaro Mendiola que el conflicto y el sentimiento de culpa se centra en su pugna ideológica con el gobierno franquista. De este enfrentamiento surge el otro rostro de la condición errante del personaje: el autoexilio.

Si las causas del exilio son claras y siempre están relacionadas con los conflictos políticos, las del autoexilio son menos diáfanas; no obstante, una gran cantidad de causas de éste segundo también están relacionadas con los problemas políticos. El hecho de que Álvaro Mendiola pudiera regresar a España de visita demuestra que el personaje se alejó de su país también por otros motivos que no son imputables a los problemas con el franquismo. Las persecuciones

EDIPO EN LA FRONTERA

policíacas, la confiscación de la película que filmaba y el encarcelamiento de sus amigos habría que interpretarlos no sólo como fenómenos originados en un enfrentamiento con la autoridad, sino también como la lucha contra lo que ésta representaba, es decir, con la imagen paterna que encierra toda imagen de poder. El personaje acepta su autoexilio y decide separarse definitivamente de la patria: "todo ha sido inútil [el regreso a Barcelona para filmar la película]/ oh patria/ mi nacimiento entre los tuyos y el hondo amor que/ sin pedirlo tú/ durante años obstinadamente te he ofrendado/ separémonos como buenos amigos puesto que aun es tiempo nada nos une ya"⁷. El personaje entiende que este exilio autoimpuesto es el pago que tiene que hacer por haberse enfrentado a ese padre devorador de sus hijos. Como le sucedió al mismo Cronos con su hijo Zeus, Mendiola, espera un día poder regresar y castigar al padre devorador y liberar a la amada madre:

*no te empecines más márchate fuera
mira hacia otros horizontes danos a todos la espalda
olvidate de nosotros y te olvidaremos
tu pasión fue un error
reparalo[...]
pero no
su victoria no es tal
y si un destino acerbo para ti como para los otros te
lleva no queriéndolo tú
antes de ver restaurada la vida del país y de sus hombres
deja constancia al menos de este tiempo⁸*

⁷Juan Goytisolo, Idem, página 420

⁸Juan Goytisolo, Idem, página 422

EDIPO EN LA FRONTERA

Decía que la condición errante en Edipo está relacionada con la huida y la expulsión, no así con la emigración y el autoexilio. Como podemos observar, en el personaje griego los dos aspectos ausentes son aquellos que se relacionaban con la elección de dejar la tierra patria. Para Edipo salir de Corinto o de Tebas fue siempre un gesto de agresión directa pues se le obligó a emigrar, en cambio, en el caso de Álvaro Mendiola podemos notar cómo, en diferentes momentos, la elección forma parte de su condición de trasterrado. Cuando al final de los años de Edipo se le ofrece regresar a Tebas él expresa claramente cómo fue que siempre se le obligó a salir de su patria:

*La ciudad empezó a pensar en expulsarme del país por la fuerza tras tanto tiempo, mientras que los que eran sus propios hijos y que podían ayudar a su padre, éstos no quisieron ejercer su influencia sino que, por una simple palabra [que no se pronuncia, pues de haber hecho sus hijos la menor insinuación se habría impedido el destierro de Edipo], desterrado al extranjero por su culpa he vagado siempre de mendigo**

Como se puede observar el sentido de autoexilio no sólo no se da en Edipo, sino que las causas y el enfrentamiento ulterior están constituidos desde el otro extremo de la perspectiva. Es decir, mientras que la emigración de Álvaro Mendiola se puede explicar desde la óptica del enfrentamiento hijo-padre, el de Edipo conlleva, en la etapa final de su vida, el enfrentamiento padre-hijo. En Edipo en Colono, páginas más adelante del fragmento ahora citado, el anciano rey culpa expresamente de la expulsión a sus hijos, dice a Polinice: "Fuiste tú mi

*Sófocles, Edipo en Colono, página 364, la acotación entre corchetes es una nota de pie de página del traductor.

asesino. Pues tú hiciste que alimentara mi vida con estos trabajos, tú fuiste quien me echó sin consideración, y por ti ando errante y mendigo a otros el sustento de cada día"¹⁰. Aunque el problema tratado por los autores es visto desde los dos ángulos extremos del conflicto, el asunto es el mismo. Ambos autores retoman el viejo y mítico tema de la incompreensión entre padre e hijos. Sófocles trata el problema en dos ocasiones: cuando Edipo es joven y se ve obligado a matar a su padre,¹¹ y cuando Polinice y Teocles son acusados de causar las desgracias de su encanecido padre. Juan Goytisolo trata el problema cuando presenta a la figura paterna como opresora del hijo, personificada en el gobierno franquista y cuando Álvaro Mendiola expresa su desprecio por su padre y su origen familiar:

El padre de Alvaro figuraba en todas ellas [las fotografías] desdeñoso y lejano[...] presintiendo tal vez -se decía Alvaro- el vengativo pelotón de campesinos alzados y los fusiles bruscos que debían tronchar su vida. Un sentimiento oscuro, de íntima y gozosa profanación, acompañaba el lento desfilar de aquella procesión[...] Era el cementerio de los tuyos y, siendo mozo, habías ido a visitarlo en compañía de los tíos, el día del entierro de tu madre y en los aniversarios de su muerte, secretamente fascinado por el subsuelo de aquel panteón en el que tenías reservado un lugar desde el instante mismo en que naciste, sabiendo ya a tus dieciséis años

¹⁰ Sófocles, *Idem*, página 390

¹¹ Me adelantaré un poco al tema del capítulo 4 dedicado al Complejo de Edipo. Es necesario aclarar que en el enfrentamiento entre Edipo y Layo subyace la rivalidad del hijo y del padre. En *Edipo rey*, por causas que explicaré en su momento, se ha ocultado el origen del problema y sólo se le presenta como un hecho aleatorio.

que de no cortar a tiempo las amarras, restituirias en el a la tierra los elementos dispersos de tu cuerpo en obscena simbiosis con los demás miembros de tu estirpe¹⁷

Esta última cita me da pie para comentar el cuarto y último aspecto de la condición errante del personaje de Juan Goytisolo: la expulsión. Como queda clarificado en esta cita, el personaje tiene tal desprecio por su familia que, desde la adolescencia tenía pensado dejar España y no volver, para así evitar que sus huesos se mezclaran con los huesos de sus familiares. Como hemos señalado también, la emigración de Álvaro Mendiola está fuertemente vinculada a sentimientos de culpa, situación que se manifiesta inconscientemente en el personaje porque se siente culpable de haber enfrentado a su padre, personificado en Franco, y su ulterior desprecio por la debilidad del primero ante la muerte de su propia esposa. Asimismo, existen otras dos causas en que se origina este sentimiento de culpa, uno lo vincula nuevamente con Edipo: el deseo de su madre. El otro es atribuible a su difícilmente silenciada tendencia homosexual.

En la cita anterior podemos notar que el protagonista trata de silenciar su deseo por la madre. En esta cita, como en otros muchos fragmentos de las tres novelas podemos notar que, a pesar del personaje, este deseo de la madre se expresa de manera simbólica. Por ejemplo, el personaje tiene una gran fascinación por el panteón, al que acude para visitar los restos de su madre, pero a la vez no desea que los restos de él terminen en ese mismo lugar. Como dijimos, no lo desea porque desprecia a su familia, pero también por que no quiere ocupar ese espacio reservado para él. Llenar esa tumba significa, simbólicamente, yacer

¹⁷ Juan Goytisolo, Op. cit., páginas 65 y 66

junto a su madre en el mismo lugar, y ante tal posibilidad se aterra y su respuesta sólo puede ser un gesto de autocensura, pues, concluir su vida ahí, yacer con su madre en el panteón lo califica como un acto obsceno: "los elementos dispersos de tu cuerpo en obscena simbiosis con los demás miembros de tu estirpe". Unir los elementos de su cuerpo a los demás miembros de la familia, incluida por supuesto la madre, sólo puede ser calificado por Mendiola con este término moral.

Si a través de esta cita podemos leer entre líneas el deseo por la madre, la rivalidad y el desprecio por el padre cobran un nuevo significado. Respecto de la homosexualidad, las alusiones veladas a ésta son mucho más constantes. Durante su infancia, cuenta Álvaro Mendiola, tuvo un amigo adulto con el que paseaba por los campos y con el que se iba a dormir por las noches, escapándose de su habitación. Aparte de la fascinación por la personalidad fuerte y viril de su amigo, el niño tenía un gran interés por una pistola que siempre llevaba Jerónimo, que así se llamaba el campesino, a la cintura y con la cual de vez en vez lo dejaba jugar con ella. Eran los años de la guerra, el trabajo de su amigo consistía en cuidar a la familia de posibles atracos; en una ocasión el amigo salió de su cabaña y no regresó:

Fue a comienzos de octubre -lo recordabas bien: en víspera de reanudarse las clases y tornar la familia a Barcelona- la noche en que lo esperaste en vano y él no regresó. Volviste a tu habitación aterido, con una ansiedad y un tormento que no reconocerías sino mucho más tarde, enamorado ya de Dolores¹³

¹³ Juan Goytisolo, *Idem*, página 46

El tema del amigo adulto, al que rodea un halo de fascinación y símbolos fálicos será constante en la trilogía de Mendiola, por ejemplo, en Reivindicación del Conde don Julián Alvarito conoce un moro en los suburbios de Barcelona que tiene una serpiente a la cual rinde devoto culto el encantado niño. Posteriormente volveré sobre este asunto.

Reunidas las puntas de la madeja el panorama se clarifica. Se descubre que la causa por la cual los personajes de Juan Goytisolo emigran está fuertemente marcados por los sentimientos de culpa. Dice Trías: "El fenómeno moral radical se recibe o se padece en el sujeto en forma de sentimiento y conciencia de culpa"¹⁴. El personaje se ve y reconoce diferente del resto de la comunidad y ante tal diferencia se adelanta al juicio que de él puedan hacer y él mismo decreta la expulsión de la comunidad. Si observamos el caso de Edipo el fenómeno es similar. Cuando el rey de Tebas descubre que su esposa también es su madre, su primer impulso es matarla y matarse. Poco después se entera que su madre está muerta. Con dos alfileres del vestido de Yocasta se vacía las cuencas de los ojos. Inmediatamente decide irse de Tebas en un gesto que adelanta la decisión del oráculo: la expulsión.

Edipo: Arrójame de este país cuanto antes a un lugar donde no se me ha de ver dirigir la palabra a ningún mortal.

Creón: Es una tarea que hubiera acometido, estáte seguro de ello, que la hubiera acometido, si no hubiera considerado conveniente antes preguntar al dios qué se debe

¹⁴ Eugenio Trías, Op. cit., página 47

*hacer*¹⁵

Como vemos, la expulsión es la faceta más dramática y desoladora de la emigración en los dos personajes. Ambos logran entrever en su subconsciente que son diferentes y odiosos al resto de la comunidad y ante tal perspectiva asumen el castigo que se les daría y aceptan la expulsión tanto como un hecho impuesto desde fuera de sus personas, pero también como un castigo autoimpuesto.

*años atrás, en los limbos de tu vasto destierro, habías considerado el alejamiento como el peor de los castigos : compensación mental, neurosis caracterizada : arduo y difícil proceso de sublimación : luego, el extrañamiento, el desamor, la indiferencia : la separación no te bastaba si no podías medirla*¹⁶

Así se expresa el personaje de Goytisolo en el segundo tomo del tríptico. Si la separación, es decir, la expulsión no fue castigo suficiente y el personaje siente que sus coterráneos desean humillarlo más y más, la respuesta defensiva no se hará esperar. Ambos, Edipo y Álvaro Mendiola, responden con un fuerte odio y una decisión inamovible: no perdonar a su tierra y no regresar nunca a ella. Respecto de Edipo nos enteramos que su decisión se llega a cumplir: al final de la segunda tragedia muere en Colono, mientras que en la trilogía de Mendiola el personaje no muere, pero en más de una ocasión expresa su deseo de no morir en su tierra: "el espectáculo fantasmal de la sala común anticipaba a tus

¹⁵ Sófocles, Edipo Rey, página 235

¹⁶ Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde don Julián, página 14

ojos la suerte que el destino justiciero te reservaba: morir lejos de tu país”¹⁷

En el capítulo anterior señalé que el origen de la trilogía goytisoliana lo podíamos encontrar, básicamente, en el deseo del personaje de encontrar una identidad. Este tema no fue tratado en extenso en otras novelas, tanto anteriores como posteriores. El tema de la emigración, por lo contrario, ha sido un tema de profunda raíz en la temática de Juan Goytisolo; varias novelas asumen el tema como una variante de la forma en como la encontramos en la trilogía, es decir, los personajes emigran en busca de su identidad, pero también podemos notar que el tema es tratado con diferentes matices y por causas y motivaciones también diversas. Una de las más reiteradas variantes es la de los viajes vacacionales o la de recorridos mezcla de viajes de placer y de búsqueda existencial; se diría que, es lo que dentro del cine se suele llamar "road picture".

En la novela Duelo en el Paraíso el personaje principal, el niño Abel Sorzano, encierra en germen una gran cantidad de actitudes que Juan Goytisolo posteriormente desarrollará en Álvaro Mendiola. El niño tiene que emigrar porque ha quedado huérfano. Pasa a vivir a una finca campestre llamada El Paraíso donde acompaña a una alienada tía y a su sirvienta. Como en Señas de identidad la figura materna ha desaparecido víctima de la Guerra Civil. El personaje tiene que vivir en otro lugar por causas ajenas a su deseo pues la guerra lo ha desplazado; por otro lado, el niño tiene una fuerte tendencia a buscar la amistad de los adultos. Si existen los sentimientos de culpa, éstos no están asociados del todo con la emigración, pero sí con una consecuencia de ella: Abel

¹⁷ Juan Goytisolo, Señas de identidad, página 366

se convierte en la víctima de sus nuevos amigos, niños también desplazados por la guerra, que tras juegos violentos lo asesinan. Como señala Linda Gould en su libro La destrucción creadora, los sentimientos de culpa y autocastigo son una constante en las novelas de Goytisolo: "Más feroz que la matanza cruel de David en Juegos de manos, de Abel en Duelo en el Paraíso, y de la autotortura impuesta sobre Mendiola por su propio verdugo interior, esta sección [la dedicada en Reivindicación del Conde don Julián a la venganza del apátrida don Julián] parece respirar el eco del Marqués de Sade"¹⁴. Yo agregaría que estos sentimientos de autoflagelación, también, están relacionados íntimamente con la condición de emigrantes de los personajes de Juan Goytisolo. La diferencia básica entre Abel y Álvaro radica en que la catarsis en la novela de Abel Sorzano llega al extremo de la autoinmolación y, en consecuencia, expresa una asunción total de la culpa, mientras que en Álvaro Mendiola no se llega a la muerte y sí a un deseo de venganza en contra de su patria, tema principal de la segunda novela del tríptico que nos ocupa: Reivindicación del Conde don Julián.

En la novela El circo, tercer libro de ficción de nuestro autor, el tema de la emigración y la inmolación de la víctima, asociada al viajero sin raíces, vuelve a aparecer. Utha, pintor excéntrico de un pequeño pueblo es culpado de un robo y un crimen que no cometió. Como sucede con Abel Sorzano, la muerte del protagonista se debe a la pasión y la estupidez de los paisanos del "cordero" sacrificado. Si el tema de la emigración es un accidente en Duelo en el Paraíso, en esta tercera novela la emigración es una de las causas directas de la muerte de Utha. De hecho la inculpación que recibe el pintor es, en realidad, el pretexto que

¹⁴ Linda Gould Levine, Juan Goytisolo: la destrucción creadora, página 221

busca el pueblo para poder ajusticiar al desarraigado y excéntrico personaje pueblerino. Su condición de ser diferente al resto del pueblo es la causa principal de su muerte. Como en Señas de identidad y Reivindicación del Conde don Julián, el protagonista asume una culpa que no tiene y, dándose por perdido acepta el sacrificio. En las últimas páginas de El circo queda evidenciado esto último: el personaje huye por entre los matorrales para tratar de escapar de sus enfurecidos paisanos, que lo creen culpable. Entre los perseguidores se encuentra un niño que, con su sombrero y sus dos pistolas al estilo tejano, participa de la persecución. Pancho, el niño, lo encuentra primero y tienen este revelador diálogo respecto de este afán de autoculparse:

Inmediatamente, los gritos de los perseguidores se acrecentaron. Los faros del auto les habían puesto sobre la pista. Varias voces se elevaron a la vez dándole el alto. Alguien disparó al aire con una carabina.

El recuerdo comenzaba a abrirse paso en su mente enfebrecida. Todo era un error. Don Julio estaba muerto cuando él llegó. Pese a sus amenazas, a la sangre que manchaba sus manos, no era un asesino.

Su frente se había empapado en sudor. Las sienes le punzaban. Lleno de angustia se volvió a mirar hacia atrás.

Necesitaba una tregua. El tiempo de reflexionar unos segundo.

--Corre --acució a su lado el niño.

Bajo las anchas alas de su sombrero, Pancho era un geniecillo maléfico.

--No he sido yo --balbuceó Utha-. No lo he matado yo...

El chiquillo disparaba sin cesar, lanzando gritos de alegría.

EDIPO EN LA FRONTERA

--No vale, no vale... haz zido tú... Tú mismo lo haz dicho.

Utha inclinó la cabeza, derrotado. Sus últimas esperanzas se derrumbaban de un golpe.

--Si, yo mismo te lo he dicho¹⁹

En La isla, octavo libro publicado por Juan Goytisolo, el motivo de la emigración y el desarraigo se convierte en la preocupación central de la obra. Aunque ambientada en lugares y con personajes diferentes a los de las novelas anteriores, el tema deviene obsesión pues a partir de entonces tomará forma definitiva y se convertirá en motivo único en torno del cual construirá la gran mayoría de sus obras, sean estas de ficción o ensayísticas.

En esta novela Juan Goytisolo mezcla las dos variantes del desarraigo antes aludidas: los personajes viajan porque emigran o porque se quieren desentender de sí mismos, pretextando un viaje de placeres. Ambientada en los años cincuenta, relata un período vacacional de dos semanas que realiza la narradora, Claudia, en Torremolinos y sus alrededores.

Claudia es la guapa esposa de Rafael que, hastiada de un matrimonio anodinamente burgués, trata de darle sentido a sus vidas a través de un ritmo de vida que desgaste el tiempo frenéticamente en sus pieles, vía alcohol y aventuras extramaritales.

Ella está aburrída de ese mundo de francachelas pero, a pesar

¹⁹ Juan Goytisolo, El circo, Barcelona, página 243

de ello, se evidencia una satisfacción en la vida que lleva. Poco a poco, a lo largo de borracheras y amorfos ocasionales, conocemos la trama: Rafael y Claudia, enamorados y revolucionarios se casan, tratan de luchar contra el mundo burgués e injusto que les presenta el franquismo, pero pronto sucumben a ese "discreto encanto de la burguesía". Confusos, emigran a Francia y allá su matrimonio termina por deshacerse. Si la insatisfacción con el franquismo los obliga a huir a Francia, la nostalgia y el deseo de reencontrarse con su tierra los obliga a vacacionar en su propio país. Si el distanciamiento de su patria del protagonista de la trilogía de Mendiola se debe a sus sentimientos de culpa y de rechazo por causas ya explicadas, en los personajes de Claudia y Rafael podemos notar situaciones similares pero por motivos diferentes. Emigran a Francia por ser opositores al régimen franquista, pero también porque sienten un profundo vacío existencial que acaso llenen haciendo una nueva vida en un país extranjero.

La medicina no da resultado pues al tiempo de vivir en Francia el vacío existencial es reforzado por la nostalgia de la patria. Pueden regresar a ella de visita; una vez instalados acá sus conflictos conyugales continúan, poco a poco descubren que el problema no estaba en España o Francia sino en ellos mismos. Como Álvaro Mendiola, reconocen en sus personas el origen de la problemática y no en su país. En un tono totalmente ideologizado, muy dentro de la técnica del neorealismo y del realismo socialista, el autor atribuye a la condición burguesa de los personajes el origen del conflicto personal y de su vacía existencia. Esta novela fue publicada por vez primera en 1961, es decir cinco años antes de Señas de identidad. En el lapso de esos cinco años el autor fue derivando la temática de la emigración por causas externas (la sociedad burguesa que hace desarraigados a los marginados por la pobreza o a los ricos por su ociosidad) a

EDIPO EN LA FRONTERA

causas más personales, de índole intimista y existencial. En novelas como La resaca la tendencia ideologizante que explica las causas de la emigración son todavía muy marcadas (esta fue su quinta novela, publicada por primera vez en 1958). Antonio, protagonista del relato, intenta colarse de polizón en un barco hacia América, pero su viaje se frustra. La decepción de un amigo que lo traiciona, así como su condición de niño marginal de La Barceloneta lo llevan a la irremediable muerte sin lograr su objetivo de escapar. El sentido trágico de la vida de los personajes se desplaza, desde el hecho fortuito de la muerte (Abel Sorzano) hasta llegar a una razón concreta: La injusticia del régimen franquista (Antonio). Sólo a partir de obras posteriores como Fin de fiesta, Para vivir aquí y Fiestas (publicadas entre 1962 y 1965) los hechos aleatorios y sociales son sustituidos por los problemas de personalidades complejas existencialmente hablando, un tanto en el estilo de los atormentados personajes de Dostoievsky.

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta (1959 y 1962) Juan Goytisolo publicó dos libros de crónicas de viajes que son piedra angular en el edificio que es el corpus de su obra literaria, tanto de ficción como analítica. De hecho, por sí mismos, son un puente entre uno y otro género. Me refiero a los libros Campos de Níjar y La Chanca.

En el primer relato, Goytisolo "toca fondo" respecto de la pretensión que tiene el escritor español de "decantar" y "purificar" su estilo narrativo. La obra se desarrolla como lo haría una road picture. Este viaje nos plantea una simplificación extrema del relato, por una parte; a la vez que une, habilidosamente, el género de ficción y el testimonio, por la otra.

EDIPO EN LA FRONTERA

Campos de Níjar es un libro donde Goytisolo rompe con dos formalidades fundamentales del género novelístico. Se sugiere que es un testimonio verídico, una especie de diario de viajes, y por lo tanto no es ficción, sino crónica. A esto se agrega que todo elemento fantasioso, poético y anecdótico está ausente, en ese sentido pareciera que no tiene más interés que el testimonial, y no así el literario. Es evidente que a estas alturas de su quehacer literario el escritor español se había alejado cada vez más de la retórica poetizante de sus primeras novelas y de los juegos temporales de alternancia y superposición de hechos y anécdotas, hasta despojar totalmente su prosa de la retórica al uso. Este fue el camino hacia donde lo condujo el neorealismo.

Campos de Níjar nos recuerda inevitablemente una de las mejores películas sobre el tema del viajero sin destino: Paris, Texas de Wim Wenders. Tanto para uno como para otro protagonista viajar implica ir en busca de sí mismo, pero esa búsqueda no se encuentra ni en uno mismo ni en las otras personas, sino en la internación en un mundo sombrío y desolado como el estado anímico que los agobia. Errar por los campos de Níjar o por los de Paris (Texas) es ir en busca de una purificación a ese especie de "infierno" desértico que son estas tierras desoladas y yermas. Es un acto de búsqueda, pero también de expiación. Huir, siempre huir; buscar, siempre buscar son las maldiciones que han recibido los personajes, judíos errantes, de Juan Goytisolo.

Al final del relato el personaje reconoce explícitamente la existencia de un estado anímico depresivo que se resuelve en un llanto, aparentemente inmotivado, y que simboliza su búsqueda y su deseo de escapar de esa maldición que es la expulsión. Traspasar la frontera crea un sentimiento

ontológicamente trágico, pues dejar la identidad propia es una forma de ingresar en el sinmundo: "Es, pues, una ontología trágica y dualista, en la cual se abre un doble ámbito en donde se aloja el mundo y el sinmundo, doble espacio que se diferencia y articula en el extremo: esos dos ámbitos sólo se rozan en la frontera" ²⁰. Si la reacción del personaje anónimo de Campos de Níjar es llorar, la de Álvaro Mendiola es la ira y el enfrentamiento. Ambas actitudes reflejan el estado de aceptación de la culpa. El personaje de la crónica llega al final de sus tres días de "descenso al infierno" y, ahora, una vez ajustadas las cuentas consigo mismo, dice: "Paralelamente sentía dentro de mí una saciedad extrema -la conciencia de haber llegado al límite- como una cuerda que se rompe por haberla estirado demasiado" ²¹.

Esta búsqueda de purificación es a todos los niveles, tanto de fondo como de forma. Es de fondo pues el personaje es un vagabundo que quiere encontrar la perfección de la sencillez y la simplicidad, y eso no se lo da la cultura y la comodidad burguesa de su vida en París, sino los míseros cortijos de Almería; claramente lo expresa cuando dice: "Por eso me gusta Almería. Porque no tiene Giralda ni Alhambra. Porque no intenta cubrirse con ropajes ni adornos. Porque es una tierra desnuda, verdadera..." ²² Así el personaje pasa de una emigración inicial de París, al sur de España. La huida a Francia no le resolvió, como a Álvaro Mendiola, sus problemas de identidad. En el próximo capítulo analizaré detenidamente las diferentes etapas de la búsqueda de la identidad (ser andaluz,

²⁰ Eugenio Trrás, Op. cit., página 204

²¹ Juan Goytisolo, Campos de Níjar, Barcelona, Seix-Barral, 1968, Página 132

²² Juan Goytisolo, Op. cit., página 137

moro, cubano, etc.) y del sentido que encierra la emigración.

La segunda crónica de viajes, La Chanca, también es protagonizada por un emigrado español que vive en París y decide pasar unos días en los suburbios almerienses de La Chanca. Aunque las connotaciones sociales y políticas son más evidentes que en la crónica anterior, los orígenes de la emigración así como las causas de ésta se aproximan más a Señas de identidad. En este segundo libro de crónicas las causas de la emigración del protagonista ya están claramente identificadas con el enfrentamiento con la figura paterna que representa el franquismo. Incluso, conceptualmente el problema de la respuesta al padre opresor se plantea de manera similar a como se hace en Juan sin Tierra o Reivindicación del Conde don Julián. Como ya aludí páginas atrás, la única identidad que le queda al personaje de la trilogía que nos ocupa, es la lengua, tanto en el sentido de no callarse como en el aspecto de hacer ficticio el mundo que físicamente no puede cambiar.

Por otro lado, La Chanca, como Campos de Níjar, tiene un intertexto con otra película; relación en que el azar tiene menos que ver con el asunto²³, como sí está presente entre Paris, Texas y Campos de Níjar. Me refiero al documental de Luis Buñuel Las Hurdes "Tierra sin pan". Tanto Buñuel como Goytisolo se propusieron realizar una crónica de viaje testimonial sobre la condición marginal de una comunidad española. En ambos discursos -el

²³ Juan Goytisolo comentó a Julio Ortega su gran cercanía estética y moral con la obra cinematográfica de Luis Buñuel, en Disidencias, así que no es extraño el hecho que al escribir esta crónica estuviera pensando en el filme del aragonés. Cf. Disidencias páginas 324 y 325.

cinematográfico y el literario- está presente una estética dominada por el verismo y la necesidad de dar testimonio de la situación de atraso de estos dos lugares. No es aquí el lugar apropiado para señalar el amplio repertorio de puntos de contacto entre una y otra obra, simplemente lo aludo.

Para los personajes que habitan La Chanca, como para Álvaro Mendiola, la única arma de defensa frente al padre opresor es la lengua: hablar, dar testimonio de la opresión. Ahora bien, la situación de los marginados almerienses es más patética que la de Mendiola pues a ellos el franquismo ha logrado arrancarles esta última arma de defensa. "Quisiera que alguien me aclarara este misterio... Las palabras en las que uno creía han perdido su significado... Uno las escucha todos los días y no las reconoce ya. Antes, las palabras significaban alguna cosa... había palabras buenas y palabras malas... Uno sabía a que atenerse... Ahora, no. Uno las lee y no sabe qué quién decía..."²⁴ Afirma ante el narrador visitante un cantinero de La Chanca.

Otro paralelismo entre la trilogía de Álvaro Mendiola y La Chanca lo encontramos en ese homosexualismo velado al que ya aludimos. En esta crónica el narrador conoce una especie de Jerónimo que lo alberga en su humilde choza y le comparte su cama.

-Vitorino -dije-. ¿Me oyes?

-Sí -repuso.

-Almería ha perdido el sol. Ha perdido el aire.

-Sí

-No quiero verla nunca más... Hay que conseguir que él

²⁴ Juan Goytisolo, La Chanca, Barcelona, Seix-Barral, 1981, página 90

vuelva, ¿comprendes?

Vitorino comprendía y me ayudó a meter en la cama. Se había sentado a mi lado y me miraba con una expresión vecina al amor.

-Duerme -dijo.²⁵

Posterior a la trilogía de Mendiola, Juan Goytisolo ha publicado cuatro libros más de ficción: Makbara, Paisajes después de la batalla, Las virtudes del pájaro solitario y La saga de los Marx. En ellos el tema de la emigración y el desarraigo ha sido constante, aunque con algunas otras variantes respecto del enfoque dado en la trilogía. De hecho Paisajes después de la batalla repite en mucho la forma que le da a la emigración en Reivindicación del Conde don Julián, es decir, es el tema del apátrida que quiere destruir a la cultura que lo alberga, aunque con otras formas e implicaciones; por ejemplo, la cultura a destruir no es la española, sino la francesa, y el agresor no es, como se esperaba, un francés sino un magrebí.

Como se ha podido observar, gracias al repaso que he hecho a las obras anteriores a la trilogía, el problema de la emigración en Goytisolo no sólo puede ser analizado desde un punto de vista psicologista que arroje luz sobre las causas que obligan a Mendiola a emigrar, sino que también puede ser analizado desde una perspectiva filosófica.

Así pues, el exilio (Edipo) y el autoexilio (Mendiola) de los personajes está marcado por fuertes tendencias existencialistas. Es decir, que la

²⁵ Juan Goytisolo, Op. cit., página 93

EDIPO EN LA FRONTERA

permanencia en la patria o no, está relacionada inevitablemente con una actitud que puede ser explicable a partir de las ideas filosóficas que el existencialismo ha desarrollado: la condición escindida del ser humano. Quienes logran llegar a la frontera, aquellos que se atreven a mirar e ir más allá de las fronteras, se convierten en seres anómalos, en nuestros propios referentes de nuestros límites, es decir, son nuestra propia frontera: la piedra miliaria que nos dice dónde está el límite del mundo. Son divinos y malditos: ángeles y monstruos.

El fronterizo es, en puridad, la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante). El fronterizo es de hecho el límite mismo que define y circunscribe los dos mundo. No habita plenamente "este mundo" como por ejemplo el animal o la planta... Su casa se halla siempre referida a la intemperie... El fronterizo se diferencia también del ángel o del arcángel, es decir, de los seres que, a modo de figuras alegóricas o míticas, supuestamente habitan "el otro mundo". Su carácter centáurico radica en ser el límite, carne del límite, con un pie implantado dentro y otro fuera²⁶

Sólo quiero, para concluir el capítulo presente, puntualizar un aspecto que se desprende del tema del desarraigo y del odio a la figura paterna opresora y que se conecta con el tema del próximo capítulo.

Como ya expliqué, la expulsión del protagonista trae como consecuencia el odio y el no perdón a la tierra ingrata que le da origen, este

²⁶ Eugenio Trías, Op. cit., página 45

EDIPO EN LA FRONTERA

último sentimiento se expresa en el deseo de morir, es decir, quedar eternamente en otras tierras que, generosas, reciban al paria. El deseo de permanecer en las tierra de adopción es tan fuerte, así como la necesidad de asimilarse a la otra cultura y perder los rasgos de la personalidad propia, que este cambio implica una transformación total, es decir, el emigrado desea ser el otro, el extranjero. El paria asume una especie de travestismo en que ya no es él sino el otro, no es el yo sino el tú. A continuación hablaré sobre el tema de la otredad.

Ser todo yo, es ser todos los demás.¹⁰
todo o nada!

UDALIBO

CAPÍTULO 3 DE LA OTREDAD

La capacidad que tiene el hombre de distinguir entre su persona y la de su semejante, el otro, es muy antigua, dice Laín Entralgo que "Virtualmente al menos, el problema del otro nace a la historia con la vigencia social del cristianismo"¹, pero es hasta Descartes que hay una verdadera problematización y un intento de conocimiento a fondo del otro. No es aquí el lugar para repasar las diferentes formas en como la filosofía, la sociología y la psicología, por sólo mencionar estas doctrinas, se ha intentado conocer a fondo la conciencia que tiene el hombre del otro². El hecho es que desde sus primeras novelas Juan Goytisolo muestra un interés creciente sobre el asunto, pero es en la trilogía de Mendiola, y básicamente a partir del segundo tomo, que el tema cobra total relevancia. En un momento determinado Mendiola decide conscientemente ser el otro. Mendiola no es catalán, puesto que sucesiva-

¹Pedro Laín Entralgo, Teoría y realidad del otro, Madrid, Alianza, 1983, página 24.

²Remito al lector al amplio y pormenorizado estudio que Laín Entralgo ha hecho sobre el tema en el libro antes citado.

mente asume la personalidad de su abuelo cubano, (el desconocido que huyó), la del paria andaluz y la del moro marginado.

Para que Mendiola encuentre su razón de ser necesita dejar a la persona que es, y esto tiene un costo muy alto: perderse en la nada, aniquilarse a sí mismo. "Horro de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo, dúctil, maleable, sin patria, sin hogar, sin amigos, puro presente incierto, nacido a tus treinta y dos años"³ A pesar de eso, el personaje está dispuesto a pagar ese precio; incluso, existe cierta satisfacción en cambiar de identidad, pues implica indirectamente una gesto de venganza, quizá de cobro despechado al sentirse negado, o por lo menos, ignorado por la propia comunidad:

*completado el ciclo de evolución biológica que convierte a la larva en insecto de apariencia regalada y vistosa, ajena y vuelta de espaldas a sus turbios orígenes como batracio a cuya transmutación sucesiva, espectacular no acompaña ni sigue ningún apotegma moral como Proteo, Frégoli o travesti que opera a la vista de un público simultáneamente burlón y burlado[...]
apostasias, transgresiones, destierro te han extrañado para siempre de la fauna nativa y las fórmulas de urbanidad que ocasionalmente cruzas con ella son algo tan mecánico y huero como la sonrisa desvaída de la abuela⁴*

Así pues, ante la negación de su yo Mendiola tiene que inventarse un otro que le suplante. Según Dilthey la invención

³ Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, página 367

⁴ Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*, página 318

*del otro se da por una necesidad de autocomprension "nos comprendemos a nosotros mismos y comprendemos a los otros en cuanto trasponemos nuestra vida vivenciada a todo género de expresiones del propio y del ajeno vivir"*⁵

Como el mismo personaje lo reconoce, el proceso de transformación que sufre es una especie de metamorfosis que poco a poco irá dejando su persona en la del otro. Esta metamorfosis llegará a ser, según sus propias palabras, un fenómeno de travestismo, no sólo con respecto de su identidad nacional, sino también con respecto de la sexual. Un primer paso que da el protagonista de Juan Goytisolo hacia ese cambio está directamente relacionado con el tema del capítulo precedente: la emigración. Una primera y primitiva forma de ser el otro radica en vivir fuera de la patria. El tema de la emigración aparece, como ya lo vimos, desde las primeras novelas de Goytisolo. Es oportuno señalar que este proceso de transformación estuvo marcado tanto por gestos de autoapreciación como de depreciación de los protagonistas de las primeras novelas. El personaje se identifica con lo europeo: lo desarrollado, lo occidental, en oposición, en las novelas posteriores, con lo devaluado peninsular y africano. Los protagonistas de las primeras novelas emigran siempre a Francia, lo mismo hace Álvaro Mendiola en Señas de identidad. Cuando Álvaro Mendiola llega a París sólo desea sumergirse en ese mundo y apropiarse de todo lo francés, incluso olvidar lo poco que conoce de la cultura y la literatura de España. Fenómeno similar al que le sucede al mismo Goytisolo, pues en su autobiografía afirma que no leía literatura en lengua española.

Mi estancia física en España, salvo dos escapadas

⁵ Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, página 236. Citado por Laín Entralgo. Op. cit. página 131

parisienses, se prolongarían hasta el cincuenta y seis. Sin embargo, mi vida intelectual, y no sólo mis fantasías, empezaban a desenvolverse fuera de ella. Abandonando las traducciones importadas de Buenos Aires, leía exclusivamente en francés tanto la obra de Proust, Stendhal o Laclos como los autores venidos de otros ámbitos. Este filtro me alejaría durante años de la poesía y novelas escritas en mi lengua con consecuencias fáciles de calcular.⁶

Como vemos, el deseo de ser el otro termina por resolverse en una búsqueda. Con el paso del tiempo el otro que se desea ser ya no está en Francia: el deslumbramiento inicial había pasado. Con Mendiola la situación es exactamente igual, en Señas de identidad, una vez llegado a París, se dedica exclusivamente a asimilarse lo más pronto posible a la cultura francesa. Dice Álvaro de Dolores y de sí mismo:

Diez años atrás, algún tiempo antes de amaros, habíais abandonado vuestras familias con el propósito de viajar y conocer una vida distinta de la del núcleo español en que os educaron [...] Cuando saliste al fin (adelantándose unos años a la ola de pioneros y conquistadores émulos de Magallanes, Cortés y Pizarro), el descubri-

⁶Juan Goytisolo, Coto vedado, Barcelona, Seix-Barral, 1988, página 198

⁷ En su libro de memorias Coto vedado Juan Goytisolo revela esa desilusión del deslumbramiento inicial: "La metrópoli armoniosa, cosmopolita, elegante que me deslumbrara en mi primera visita -la famosa segunda patria de todos los artistas, cantada tanto por la 'generación perdida' como por sus discípulos latinoamericanos-, perdería poco a poco su seducción primitiva ante un ámbito urbano bastardo y alógeno" (página 243)

EDIPO EN LA FRONTERA

miento y exploración del mundo nuevo (el Quartier Latin y Saint-Germain, el cine soviético y la literatura prohibida en España) te aturdieron de salvaje y densa felicidad.*

Con Mendiola también se da una similar desilusión y, por lo ello, el personaje retorna a sus raíces pero, se va al otro extremo: a la parte devaluada de la otredad española. Ser el otro no radica en ser un afrancesado, sino en ser el marginado español: el andaluz. Así pues, al no poder resolver su deseo de ser el extranjero francés, se refugia en ser el extranjero en su propia tierra: el desheredado, el español secularmente olvidado.

Juan Goytisolo ubica con mucha claridad la época en que la atracción del norte devino atracción del sur¹ y, como en otros casos, ese hecho autobiográfico queda registrado en muchas de sus novelas. Veamos otro ejemplo: en su infancia Álvaro Mendiola había tenido una actitud de rechazo a los andaluces. Siendo niño, los adultos lo habían atemorizado hablándole de la crueldad de los sureños franquistas contra los catalanes republicanos:

-¿Has visto, César?

-No.

-El andaluz

-¿Qué?

-La manera como nos ha saludado en el camino...

-¿Qué sabes tú, mujer?

-Tengo buen olfato. En su mirada hay un brillo de

¹Juan Goytisolo, Op. cit., páginas 316 y 317

²Cf Manuel Ruiz Lagos, La atracción del sur.

*desafío... Estoy segura que está con los maquis.
La palabra rodó en tu existencia inmóvil, redonda y dura
como una piedra, levantando a su paso un alud de
emociones[...] El asesino tantas veces temido, ¿podía ser
él? El verdugo que, llegada la hora, te ejecutaría
friamente?*¹⁰

La pregunta obligada aquí sería por qué cambia de objeto de forma tan radical Álvaro Mendiola. Según el filósofo alemán Teodoro Lipps todo proceso de conocimiento, de autoconocimiento, pasa a su vez por un proceso de conocer la vida consciente ajena, a ello le llama introyección simpática o impatía.¹¹ Así pues, todo conocimiento del yo puede llegar a ser autobjetivado o impatizado, si este sentimiento es de signo positivo se arriba a la simpática, si es negativo a la antipatía. Dicho de otro forma, la impatía u objetivación de sentimientos de Alvaro Mendiola se aproximan a los oprimidos, a los marginados, pues él mismo se siente un ser marginado. Pero volvamos al repaso que hacía de las diferentes formas de identificación de Mendiola.

Con el paso de los años Mendiola descubre que existe otro rostro de los andaluces y que no son exactamente lo que la sociedad conservadora le había hecho sentir. A raíz de este descubrimiento la actitud del protagonista de la trilogía cambiará radicalmente.

En efecto, en los tres libros que conforman la serie "Álvaro

¹⁰ Juan Goytisolo. *Señas de identidad*. página 44

CE. Laín Entralgo. *Op. cit.*, página 139

Mendiola" se nota cómo su protagonista transita de un desconocimiento, incluso, un miedo en la infancia, de los andaluces, a una total identificación con ellos:

Álvaro había conocido todos los altibajos de una pasión efímera y devorante, sucesivamente, los había admirado, querido, idealizado, aburrido, despreciado, evitado; había entablado emocionada conversación con ellos en bares sórdidos o compartimentos de ferrocarril de segunda clase, había fotografiado sus inhóspitos barracones y dormitorios colectivos, los había invitado a su estudio con el propósito de calar más íntimamente en su vida y apreciar mejor sus problemas, dificultades y esperanzas antes de emprender el rodaje del frustrado documental¹²

Pero la identificación de Mendiola con el otro tendrá un cambio importante al pasar de la primera a la segunda novela del tríptico. Su identificación será ahora con los árabes y no con los pobres sureños españoles. La respuesta a este posible cambio de objeto de identidad en Mendiola quizá se encuentre en los cambios tenidos por su propio autor.

Como se ha podido notar, el paralelismo entre la biografía de Goytisolo y la de su personaje Mendiola es muy grande, por lo tanto revisando lo dicho por Goytisolo en sus dos libros de memorias, podemos encontrar una respuesta al por qué de este cambio. Cuando Juan Goytisolo recorre los pueblos andaluces, redescubre el origen y el sustrato moro de toda la cultura andaluza.

¹² Juan Goytisolo, *Idem*, páginas 240 y 241.

Producto de este descubrimiento, de este deseo de asimilarse en la identidad del perdedor, es su amor incondicional por la cultura árabe; principalmente por el moro (como antepasado de los andaluces) y por el magrebí (como imagen moderna de los árabes perdedores frente a España).

El primer libro en que un personaje se apropia totalmente de la personalidad del otro es Reivindicación del Conde don Julián. En la obra anterior Mendiola se identifica, es solidario, con los andaluces y sus problemas, pero no se da una unión entre el yo y el tú. En cambio, en esta segunda, el personaje cambia totalmente, pues decide vestirse, hablar y pensar como un árabe. Es este el primer libro de Goytisolo en que su protagonista se transforma en el otro.

En libros anteriores como los ya mencionados, Señas de identidad o Campos de Níjar, el protagonista siente una gran simpatía por estos oprimidos. De hecho, en Campos de Níjar (como ya vimos, por otras causas, en el capítulo anterior) se da el primer paso evolutivo de esta idea de la mimesis en el marginado. En aquel libro el cambio se da en un nivel totalmente epidérmico: por un día el personaje come, bebe y sufre lo mismo y al igual que los habitantes del caserío de Níjar. Años después en Señas de identidad se dará el mismo fenómeno, recuérdese que según la anécdota de esta novela el personaje viaja a España para filmar un documental sobre los andaluces que emigran a Francia. Es decir, que Mendiola se convierte en portavoz de los desamparados, ante la imposibilidad de transformarse físicamente en uno de ellos.

En Reivindicación del Conde don Julián la transformación en

el otro se da por fin y se realiza en cuatro aspectos diferentes. El primero se refiere al hecho mismo de que la novela se escenifica en una ciudad magrebi, concretamente en la ciudad marroquí de Tánger, exprotectorado español. Desde la otra orilla, convertida ahora por Mendiola en una división no sólo física sino también metafísica, el protagonista observa su tierra, la que, madre ingrata, (le espetará) no supo cuidarlo y protegerlo.

El primer paso de la transformación consiste en dejar España, Francia y todo lo que represente lo europeo. El personaje está rodeado, en el maloliente cuarto del hotelucho tangerino, por unos mapas y por algunos trebejos:

un apurado y febril inventario de tus pertenencias y bienes : dos sillas, un armario empotrado, una mesita de noche, una estufa de gas : un mapa del Imperio Jerifiano escala I/I 000 000, impreso en Hallwag, Berna, Suiza : un grabado en colores con diferentes especies de hojas : envainadora (trigo), entera (alforjón), dentada (ortiga), digitada (castaño de Indias), verticilada (rubia) : en el respaldo de la silla : la chaqueta de pana, un pantalón de tergal, una camisa de cuadros, un suéter de lana arrugado : al pie los zapatos, un calcetín hecho una bola, otro tendido horizontalmente, un pañuelo sucio, unos calzoncillos : en la mesita : la lámpara, un cenicero lleno de colillas, un cuaderno rojo con las cuatro tablas dibujadas detrás¹³

Si el mar se le ha convertido en una frontera metafísica, los

¹³ Juan Goytisolo. Reivindicación del Conde don Julián. página 14

cachivaches que lo acompañan no son menos una metáfora de su vacío existencial. Todo ese conjunto abigarrado de objetos inútiles es una representación de la identidad que le ha dejado España. A partir de esta estancia en Tánger empezará su lenta asimilación a la cultura que ahora lo aloja. Por la mañana el personaje se levanta y en lugar de vestirse al estilo occidental toma unas ropas de árabe: "atigrado en una chilaba alistada y con las gufas de los mostachos en punta : sin contar el libro del altivo, jerifalte Poeta que, despreciando la mentida nube, a luz más cierta sube : los cautelosos pies abrigados en las babuchas" ¹⁴

Según Laín Entralgo, es Unamuno quien mejor expresa el proceso del otro como invención del yo. Que es finalmente lo que hará Mendiola a lo largo de las dos novelas finales del tríptico: inventarse un otro para introyectarse en el yo. Dice Unamuno "El Universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, quiero ser yo y sin dejar de serlo ser además lo otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme en lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo" ¹⁵ Según Unamuno esta forma de sentir procede de la conciencia de finitud, es una expresión del choque con todo lo que limita al yo y resiste, en fin como una expresión del dolor. Esta expresión de dolor es más metafísica de física, no el dolor de chocar contra un muro, o el dolor producido por la pérdida de un ser querido, sino el dolor de nuestra real y personal finitud en el espacio, en el tiempo y en la capacidad de ser y poseer. Ahora bien esta capacidad, esta necesidad de ser y poseer lo otro esta limitada por su impatía y de ahí que sólo se desee poseer

¹⁴ Juan Goytisolo. Op. cit., página 15

¹⁵ Unamuno. Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, capítulo III, citado por Laín Entralgo, página 147

al otro marginal, al moro, al esclavo cubano, al andaluz pobre, etc.

Así pues Álvaro Mendiola se ha transformado en don Julián y acompañado de un ubicuo e invisible Tarik, atravesará la Gebel-Tarik, Gibraltar. y por segunda ocasión éste destruirá y asolará las tierras de cristianos, con la complacida colaboración de Mendiola-Julián. Al matar a sus paisanos, cree Mendiola, mata su propia identidad, necesitaba destruir todo elemento que lo identificara para empezar a crearse esta nueva personalidad que se había elegido. Por otro lado, el proceso de destrucción cubre dos aspectos, uno externo y otro interno. Primero tiene que destruir todo lo que exteriormente lo identifica como español, es decir, su personalidad colectiva: su yo externo español. "Madrasta inmunda, país de siervos y señores : adiós tricornios de charol, y tú, pueblo que lo soportas : tal vez el mar del Estrecho me libere de tus guardianes[...] beduínos de pura sangre cubrirán algún día toda la espaciosa y triste España acogidos por un denso concierto de ayes"¹⁶

Una vez enajenada la parte externa del yo, el proceso consistirá en destruir todos los elementos que conforman su yo interior. Es decir, el proceso de travestismo psicológico requiere de una terrible y desolladora actitud: miedos, pasiones, gustos, placeres, recuerdos, etc. serán pasados por el tamiz de la dura crítica con el implacable afán de no dejar nada, de hacer de su persona un odre vacío en el cual verter lo árabe: lo limpio, pulcro, sano, recto, válido, etc. Elementos de un meliorismo obtenido a fuerza de negar lo occidental. Dicho en otras palabras, el yo narrador es consciente de la visión decadente y devaluada que

¹⁶ Juan Goytisolo, Idem, página 16

se tiene del mundo árabe, pero en un afán de llevar la contraria glorifica y exalta lo que es visto negativamente, es pues, una manera de invertir los signos, nuevamente.

La actitud de tocar fondo, de sumergirse en ese gesto de ignición-purificación al que el yo narrador se somete queda claramente expresado en la escena más terrible e impactante de toda la novela: cuando Alvarito-Julián es sometido y sodomizado por el vigilante de una obra de construcción:

lo descolgarás de la pared y lo obligarás a arrodillarse desnudo e implorar el perdón de la culebra : que enérgica, abundantemente soltará su rubio desdén fluido antes de levantar tú el vergajo y cruzarle la espalda tres veces : marcas tenaces, escuetas, paralelas, símbolos de la nueva y aceptada situación : vínculo singular el vuestro : cruel y lúcido : más denso cuanto más demorado : y, con fingida piedad, lo atraerás junto a ti y enjugarás suavemente sus lágrimas¹⁷

Esta cita es aparentemente contradictoria pues, parece que el narrador, Álvaro Mendiola, es el vigilante y no el niño sodomizado ¹⁸. Este hecho me permite introducir el cuarto y último aspecto en el que se concretiza la transformación de Álvaro en el otro. Según explica Linda Gould Levine, el yo narrador en esta novela se desplaza de uno a otro personaje, como en un juego de

¹⁷ Juan Goytisolo, *Idem*, página 223

¹⁸ No hay que olvidar que en las tres novelas Goytisolo utiliza la vos en segunda persona para narrar casi todos los acontecimientos. En todos los casos ésta es un sustituto de la voz del protagonista, es decir de la primera persona. En capítulo aparte analizaré estos juegos formales de las voces narrativas.

espejos ya que un personaje puede ser a la vez Álvaro Mendiola, don Álvaro Peranzules, Tarik, etc. "en este sentido las últimas páginas de Reivindicación del Conde don Julián constituyen una compleja "galería de espejos" literarios, en la cual la violación del niño imaginario y su alter ego castizo, Alvarito Peranzules, por parte del traidor Julián, refleja y sugiere el conflicto principal de los textos anteriormente citados"¹⁹ Este fenómeno de desdoblamiento, de ubicuidad, de la voz narrativa se debe a que el paso final de dejar de ser el yo para ser el otro se ha dado y formalmente el escritor lo representa como esa capacidad ubicua de la voz narrativa. Es decir, en un momento determinado el protagonista dejó de ser Álvaro Mendiola, perdió por completo su identidad y pasó a ser un nuevo don Julián, el vengador de los árabes derrotados por los Reyes Católicos. En ese sentido, uno y otro personaje pueden hablar a la vez y sustituir la voz del narrador o, por lo menos, esa es la sensación que el autor quiere dejar en el lector. Digamos que formalmente el hecho de dejar de ser yo y convertirse en tú, implica para Juan Goytisolo un don de la ubicuidad de la voz narrativa, que no sólo se expresa en que una voz pueda hablar por más de un personaje, sino en el hecho de que la mayor parte de la trilogía está narrada en segunda persona. El fenómeno de los aspectos formales de la creación literaria en Juan Goytisolo originadas en esta suplantación del yo por el tú lo analizaré detenidamente en el capítulo cinco de esta primera parte.

Recapitulando, hasta ahora he señalado cómo el paso del yo al tú implicó primero una búsqueda en lo francés, después en lo andaluz y posterior-

¹⁹ Linda Gould Levine, La destrucción creadora, página 203

mente en lo árabe²⁰. Este último encuentro no le dio a los personajes de Juan Goytisolo una respuesta definitiva a la búsqueda de su identidad en el otro pues ellos buscarán en otras dos rostros de su personalidad la faz de la otredad.

La transformación del yo en el otro tienes dos aspectos²¹: uno interno y otro externo. El yo externo es todo aquello que incluye lo histórico y lo social. Por ello es que la transformación de Mendiola en el otro, en cuanto a su parte externa se depositó en un transformarse en el extranjero, en el extraño: lo francés, lo árabe; pero, en este intento de reencuentro también se buscará hacia la parte interna del yo. Mendiola indagará hacia dentro de su familia y de su identidad española, para tratar de encontrar una forma de la otredad que lo satisfaga. Esta intromisión en su pasado lo lleva al encuentro con un antepasado que vivió en Cuba, propietario de una hacienda cañera y dueño de numerosos esclavos. Como la vocación del yo narrador estuvo siempre al lado de los marginales, la simpatía por lo cubano se concretizó, más que en su bisabuelo terrateniente, en sus esclavos negros.

Lo anterior parece decirnos que la transformación del yo en el otro, de Mendiola, sólo cubre aspectos formales, externos, y no cambios profundos,

²⁰ Fenómeno que se repetirá a partir de esta novela en el resto de la obra de ficción de Goytisolo, pues en Juan sin Tierra, Makbara, Paisajes después de la batalla, así como libros de ensayos como El problema de Sáhara y Crónicas sarracina, el tema de lo árabe y su cultura ocuparán un lugar importante en las preocupaciones goytisolianas.

²¹ Cf. de Antonio Carreño, "Unamuno: la búsqueda mítica del otro" en La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea, en particular página 49 y ss.

pues esta intromisión en su pasado sólo le da formas externas del yo (aspectos históricos de su identidad). Más adelante veremos como este fenómeno sólo es aparente pues en realidad el yo interno de Mendiola sí logra transformarse en el otro y ser a la vez yo y tú. Por ahora continuaré explicadno estos aspecto externos de la transformación del yo en el otro.

En la tercera parte del tríptico que nos ocupa el tema de Cuba y lo cubano detenta un lugar primordial. Es verdad que el tema de la cultura árabe tiene un papel importante, pero, el hecho de que Juan sin Tierra sea un recorrido imaginario por varias ciudades del cercano oriente (Estambul, Fez, Tánger, etc.), no niega la importancia del tema cubano.

Si en Señas de identidad el autor hace un repaso de la vida de Álvaro Mendiola, partiendo de su infancia y pasando por su adolescencia su juventud y su madurez, este tercer tomo, Juan sin Tierra, realiza una revisión similar pero parte de la prehistoria misma de Álvaro: su origen cubano, como descendiente de un propietario de esclavos.

ningún otro elemento de la habitación podrá escoltar tus pasos en el arduo camino de tu retorno al gene, al pecado de origen con que te han abrumado : y perdido en la vasta extensión del batey, de espaldas a la rumbera gorda, deberás apelar aún al destello intermitente, casi moribundo de los clisés lejanos mientras discurre, como una sombra, ante el trapiche y el secadero, los almacenes y la casa de purga: por los meandros volubles de la memoria, buscando los barracones de la dotación : mucho antes de tu abortado nacimiento, una centuria y pico atrás, invisible y ubicuo ahora, pero presto todavía a

*encarnar y, liberado del estigma de la piel, a empezar el ciclo de nuevo*²²

Encerrado en su habitación, como en el hotelucho de Tánger, rodeado de fotografías, un disco de música cubana, que luce en su portada una generosa mulata, y demás papeles de la administración del ingenio cañero del siglo pasado, el personaje se apropia de la personalidad del bisabuelo, según la imagina, y en proceso de desdoblamiento similar al de Reivindicación del Conde don Julián, ya explicado, se convierte en un otro múltiple: es el bisabuelo, el padre y él mismo. El proceso de desdoblamiento queda más explícito aquí por la misma voz narrativa que afirma:

*Despedirás al mozo de las toallas y te aproximarás a Yemayá : sin mostrar repugnancia del incesto ni huir a la copa de la palmera[...] el brinco de la alimaña no se hará esperar y, aunque la guarida es estrecha, empujarás con todo el ardor de tu sangre, resuelto a obtener la victoria : la vedada posesión materna se llevará a cabo en la más peregrina de las posturas[...] proseguirás tus incursiones audaces mientras el otro tú aguarda la inmediata creación de su cuerpo : inmaterial aún, pero presintiendo ya la vecindad del ser y su futuro, deslumbrante sino : el sombrío y violento animal se ha aposentado del todo y asistirás gozoso a sus embestidas*²³

²² Juan Goytisolo, Juan sin Tierra, página 15

²³ Juan Goytisolo, Op. cit., páginas 56 y 57

Como en Reivindicación del Conde don Julián, el proceso de transformarse en el otro obliga al narrador a contar su historia en segunda persona. A raíz de esto, posee cierta ubicuidad pues es simultáneamente protagonista y personajes secundarios. Como podemos notar la actitud del protagonista es la misma que la de Tristram Shandy, de Laurence Sterne, ya que es testigo, desde el vientre materno, de los acontecimientos exteriores; ciertamente el recurso de Juan Goytisolo va más allá que el de Sterne puesto que en el caso que nos ocupa, el objetivo del autor no se encamina exclusivamente al juego con las estructuras narrativas, sino que hay una causa de fondo que explica la causa por la cual echa mano de este recurso narrativo. Tal gesto deja a Juan Goytisolo más cerca de Marie Bonaparte²⁴ que del británico, de Sigmund Freud que de Carlos Fuentes.

Como ya afirmé, la mimesis del personaje va más allá que del simple hecho de convertirse en su bisabuelo. Por arte de la solidaridad, Mendiola se transforma, también, en varios personajes de la santería y del mundo de los negros esclavos que poblaron por la fuerza la isla. Así pues, en la persona de Álvaro Mendiola encontramos sintetizados a los protagonistas del complejo mundo social, religioso y racial que se reunía en el ingenio azucarero.

La transformación en el otro conlleva una degradación, o mejor dicho, una animalización, pues los sentimientos, actitudes y gestos del nuevo

²⁴ En un ensayo sorprendente sobre la psicología de Edgar Allan Poe, la Bonaparte analiza a éste a través del cuento "El pozo y el péndulo". La psicoanalista concluye que, como el protagonista de la trilogía, el personaje ve desde el seno materno cómo sus padres hacen el amor. En el próximo capítulo hablaré sobre las principales temáticas psicológicas que le preocupan a Goytisolo.

Álvaro Mendiola coinciden con los de los simios. En la película *Ciao macho* de Marco Ferreri, sucede algo similar, el personaje se siente identificado con los simios. Gérard Lafayette, protagonista de la película, al igual que Álvaro Mendiola, sufre un proceso de despersonalización y de pérdida de la identidad que lo lleva al aislamiento e incluso, a la pérdida del habla. Si Gérard "toca fondo" al enmudecer y sus "signos vitales" se reducen a sólo mirar abstraído a los simios, Mendiola va más allá de esta reacción y en un gesto de agresión, a sí mismo y a su doble, los simios, invade la jaula de los gorilas y fornicación con la llamada por él Queen-Kong:

internándote audazmente en la jaula, le ofrecerás un puñado de cacahuètes : el crédulo orangután los atrapa con ademán confiado y, aprovechando su ocupación momentánea, la pillarás por sorpresa : acercarás los labios a los pezones, los amasarás con los dedos y absorberás el líquido espeso que brota con fuerza y a sacudidas, amargo y abrasador como un géiser[...] tu recia, inflexible virtud tantea ya las honduras de la entrepierna, junto a la hircina guarida y sus secretas anfractuosidades : esplendente reencarnación de Changó, poseerás a la impoluta Madre Común en la más peregrina postura²⁵

Si la conclusión de Ferreri frente a su personaje es optimista ²⁶

²⁵ Juan Goytisolo. *Idem*, página 117

²⁶ El tema del simio y lo humano ha sido tratado con frecuencia por Ferreri. Aunque Lafayette recupera el habla en una segunda película (éste, también, protagoniza una trilogía) la aparición, justificada o no, de los cuadrumanos es

la de Goytisolo no lo es pues la novela concluye cuando el personaje, totalmente enajenado de la cultura española, se prepara para realizar la venganza prometida en el segundo tomo del tríptico. De esta forma Álvaro Mendiola "ha tocado fondo" en su proceso de conversión en el otro, es decir, su proceso de alienación, de hacerse ajeno a lo español lo ha llevado a convertirse en un árabe. En ese temido y aborrecido árabe que la cultura popular española ha depositado en el moro, al cual se refiere Goytisolo en un ensayo ya citado en la introducción de este trabajo. Así pues, Álvaro Mendiola es a la vez que Álvaro, don Julián, el abuelo, Alvarito, Tarik, don Álvaro Peranzúlez, etc. Con ello está satisfaciendo el conflicto existencial planteado por Unamuno y citado páginas atrás. Como vemos este aspecto de la creación literaria de Goytisolo plantea, ahora, un conflicto metafísico; en capítulos posteriores veremos cómo este problema también tiene implicaciones psicológicas y estilísticas.

Por otro lado, uno más de los grandes paralelismos entre Mendiola y Goytisolo está relacionado con la transformación en el otro. Pero, muy diferente es la transformación del escritor catalán, pues su cambio en el otro no radica en la transformación de su identidad nacional española por una árabe, sino que su transformación tiene que ver con su forma de creación literaria.

En efecto, Goytisolo, a partir de Reivindicación del Conde don Julián, se convirtió en otro escritor. Los cambios en su estética del realismo socialista eran ya muy profundos en la novela anterior, pero a partir de ésta la ruptura es total. El encuentro que tenga el lector con su nueva identidad literaria

constante en sus películas.

será totalmente evidente hasta en el segundo tomo de la trilogía, de ahí que muchos críticos afirmen que Señas de identidad no es el primer volumen de la transformación estilística de Juan Goytisolo, sino el parteaguas entre un estilo y otro, entre una estética y otra. En efecto, aunque la primera de las novelas que estudiamos tiene en germen muchos de los cambios de estilo de Juan Goytisolo, éstos sólo serán evidentes a partir de Reivindicación del Conde don Julián, novela que sin obras como Tres tristes tigres o autores como Cortázar o Fuentes sería impensable²⁷. El mismo Juan Goytisolo reconoce la influencia recibida de los escritores hispanoamericanos y al final del libro incluye un agradecimiento a éstos. Así pues, quiero dedicar esta segunda parte de este capítulo a comentar algunos otros aspectos relacionados con la otredad, pero en este caso no relacionada con la otredad en Mendiola, sino en Goytisolo. El hecho de que el autor deposite en la literatura su identidad queda explícito en varias de sus obras. En el segundo tomo de sus memorias afirma abiertamente que su patria auténtica es la lengua misma²⁸. No insistiré aquí en las consecuencias estilísticas que conllevó el haber depositado la identidad en la escritura. Concluiré este capítulo de la búsqueda de la identidad en el otro, con un repaso sobre el significado que cobra para la obra de Goytisolo el hecho de que se pueda incluir a la trilogía (así como a otros títulos) dentro de las novelas de viajes.

²⁷ En el capítulo tres de la segunda parte analizo detalladamente estas transformaciones y en concreto la influencia de los autores del "Boom". Confróntese.

²⁸ Cf. del primer capítulo de esta tesis la página 25

* * *

Piénsese que la inmensa mayoría de este tipo de obras -y sus autores- comparten con el escritor español una mismo gesto inevitable: un deseo de evasión de lo propio para encontrarse en el ser extraño. El extranjero se les presenta como el propio rostro, pero visto a través del espejo que son las otras culturas. En efecto, el problema de la otredad está directamente relacionado, y de él deriva, el tema de la frontera y de las culturas fronterizas. España es una cultura de frontera.²⁹

En el capítulo anterior señalaba que Juan Goytisolo inició su afición por escribir libros de viajes a fines de la década de los cincuenta, y principios de los sesenta. Si existencial y estéticamente la trilogía prosigue una actitud, en evolución, de nuestro autor, esta prosecución no lo es menos a nivel temático. Dicho de otra forma, la trilogía de Mendiola prorroga, desde diferentes perspectivas, su gusto por los libros de viajes. De hecho, puedo afirmar que tanto aquellos dos libros de viajes³⁰, como los tres de Álvaro Mendiola forman un continuum estético y temático, ya que los cinco títulos (a los que podríamos agregar hasta dos posteriores)³¹ se caracterizan por tomar el tema del viaje para expresar un conflicto existencial. En ellos, la visión del viaje se superpone al yo

²⁹ Me refiero en este caso, al fenómeno físico; es decir, sociológico. Cf. la nota uno del capítulo uno de la segunda parte, página 146

³⁰ Me refiero lógicamente a La Chanca y Campos de Níjar ya que Pueblo en marcha, aunque todo mundo lo considera también como un libro de viajes, es más un testimonio ideológico-político. Es decir, a Juan Goytisolo le importa más el fenómeno político que observa, así como dar testimonio de él, que el hecho mismo de la crónica de viajes.

³¹ Me refiero a Makbara y a Paisajes después de la batalla

como una metáfora de los conflictos existenciales de ese yo narrador. Por otro lado, los libros aludidos mezclan los elementos de la ficción y la crónica de tal manera que ambos planos narrativos se amalgaman formando un todo homogéneo.

Los libros de viajes constituyen, por sí mismos, una de las tradiciones literarias más antiguas, sobre todo en occidente. Es fácil detectar cómo el origen de la prosa de ficción, que hoy llamamos novela, tiene sus raíces en estos viajes reales o fantásticos. De tal manera, podemos decir que Homero con La Iliada, pero sobre todo con La Odisea, inaugura este gusto de ficcionalizar los viajes y las aventuras.

No tiene caso ahora hacer un repaso cronológico de cómo este gusto por las aventuras y su escritura se ha desarrollado; es innecesario hablar de Herodoto, Marco Polo, Colón, Díaz del Castillo, o señalar a los contemporáneos como D.H. Lawrence, Hemingway o Bowles. Lo cierto es que esta tradición en occidente está permeada por dos actitudes claramente detectables. Por un lado tenemos que el viaje implica una liberación de ataduras personales o sociales, o como lo diría un gran viajero, Humboldt, es un deseo de escapar de "lo insulso del país propio". En este aspecto, tanto para los autores modernos como para los contemporáneos, significa, sobre todo, una escapatoria de índole sexual; el caso de Juan Goytisolo no es la excepción. Por el otro lado, la segunda actitud -el aspecto más importante para este capítulo-, está relacionada con el deseo del conocimiento de sí mismo a través del conocimiento del otro, del extranjero, del exótico, del extraño.

Es en este aspecto donde se enlazan las obras de nuestro autor

con el tema de la frontera y las culturas de frontera. tema que mencionaré nuevamente capítulos adelante. Por ahora digo que el conocimiento del yo, y la proyección del yo en la otredad están vinculados con el tema de las crónicas de viaje que devinieron novelas. Es evidente que, en la tradición literaria occidental, la ficción evolucionó de ciertas formas de las crónicas de viajes y que, incluso, las superó, al mezclar éstas en los libros de viajes³⁷. Por otra parte, la prosa de ficción suplió a la crónica pues se maneja con mayor libertad para estructurar sus historias; por demás está decir que los viajes ficticios son mejor recibidos por los lectores que los textos que pretenden ser estrictamente verídicos. La verdad es que, toda la fascinación que secularmente ha tenido el hombre por lo exótico está fuertemente enraizada en su cerebro, en su "memoria genética" como la llama Freud, pues de una u otra forma enfrentarse al extraño implica conocerse a sí mismo; el tener un punto de comparación le permite al sujeto una introspección para un conocimiento de sí mismo y de sus carencias. Nostromo de J. Conrad, por ejemplo, es la combinación de experiencias personales y lecturas. Unos días en la costa venezolana y años de lectura, más una íntima amistad con Cunningham Graham lo condujeron a inventar Costaguana y a introducir una serie de personajes que adoptan posiciones distintas frente a experiencias formativas cruciales como extranjería, avaricia, revolución, poder, amor. Conrad ha escrito, en Nostromo, un ensayo en forma narrativa, un libro de viajes que especula sobre aspectos de doble fondo tales como su propia carencia de la esencia inglesa. La

³⁷ Es claro que muchos cronistas, como el barón de Humboldt, siempre se rigieron por el deseo de la verosimilitud pero que nunca dejaron de estar seducidos por los hechos sobrenaturales, que recopilaban ávidamente, y escribían en sus libros. Pienso por ejemplo en los padres que amamantaban a sus hijos o los "cuentos de frailes" que refiere en su Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente.

lista se puede alargar con los viajes que realizan los personajes de Lawrence, Green, Lowry, Norman Lewis, etc. por América Latina, o los de Hemingway y Bowles por Africa, por tan sólo mencionar angloparlantes.

El caso de Juan Goytisolo es idéntico a este tipo de viajeros, incluso lo es hasta en detalles insignificantes que, evidencian formas de proceder similares. Que los personajes de nuestro autor viajen en busca de su identidad creo que ya quedó demostrado, ahora lo que quiero es ver cómo hay una curiosa similitud entre su proceder y los de Paul Bowles en The sheltering sky.

Se ha dicho con frecuencia, y el mismo Juan Goytisolo lo reconoce, que una de las influencias fundamentales en su escritura han sido entre otros, los autores norteamericanos de principios de siglo, en particular los de La Generación Perdida³³, después de la revisión que he hecho sobre autores que han escrito crónicas noveladas, mejor aún: memoria-crónica-novela, salta a la vista que tiene también una gran influencia de los autores norteamericanos de mediados de siglo, en particular de aquellos que se ha asociado con la llamada generación Beat, ya que todos ellos comparten ese gusto desesperado por los viajes a países exóticos así como una gran personalidad conflictiva fuertemente marcada por el movimiento existencialista de Sartre. Si la frontera exótica para la cultura norteamericana es México -Para Kerouac en On the road, cruzar el río Grande "la frontera mágica" es cruzar a la prohibida tierra prometida-, no lo será menos la costa africana del mediterráneo para Juan Goytisolo.

³³ En su libro de memorias En los reinos de Taifa. Goytisolo dice: "mi obra mostraba la influencia de Gide, Malraux, Faulkner y los jóvenes novelistas sureños" (página 21)

Es evidente que existe un fuerte hilo conductor entre la generación de Miller y Ginsberg, incluso se puede afirmar que de una u otra forma la generación de Miller fue un modelo que retomaron con frecuencia. La gran coincidencia en aspectos como el desapego de los valores sociales norteamericanos, la visión crítica de su país, la vida de parias y emigrantes, el enfoque existencial -un tanto filosófico-, la preocupación por el destino del hombre, etc. emparenta fuertemente estas dos generaciones.

En sentido estricto Paul Bowles no pertenece a la generación de Kerouac y Ginsberg ³⁴, pero comparte con ésta una gran cantidad de elementos, desde la época creativa (escriben, Bowles y Kerouac, sus novelas más famosas en 1949), hasta la actitud ante la vida y los viajes; Bowles -como Kerouac y el mismo Goytisolo-, ha sido un viajero incansable y de sus experiencias de viajes ha extraído una gran cantidad de elementos para escribir sus crónicas-novelas de viajes; tal es el caso, también, de Up above the world que se desarrolla en Guatemala. Goytisolo comenta por ejemplo que Reivindicación del Conde don Julián, en su primera versión, la escribió de una tirada en un viaje que realizó a Tánger ³⁵.

La similitud existente entre Reivindicación del Conde don Julián con El cielo protector es tan frecuente que, el origen de la novela de Goytisolo se encuentra -y si no, merecería encontrarse- en la novela del

³⁴ Para el tema de Bowles y la generación de Kerouac confróntese las páginas 131 a 134 y s. de La literatura norteamericana en el siglo XX de H. Straumann

³⁵ Cf. "De Don Julián a Makbara una posible lectura orientalista" en Crónicas sarracinas, página 27 y s.

norteamericano. Por ejemplo, en una ciudad del norte de Africa, donde se habla, aparte del árabe, tanto en español como en francés, se desarrollan las dos novelas. Los protagonistas son extranjeros aventureros y, las dos novelas inician cuando los personajes, desde su habitación del hotel miran la ciudad: "Se despertó, abrió los ojos. La habitación le decía poco; había estado demasiado sumergido en la nada, de la que acababa de emerger[...] Del otro lado de la ventana habría aire, tejados, la ciudad, el mar. El viento vespertino le refrescaría la cara y en ese momento reaparecería el sueño"³⁶. El personaje de Bowles, como Álvaro Mendiola, se acompaña de mapas que más que hacer en ellos un búsqueda física, realizan una búsqueda metafórica de sí mismos: "Su mujer observaba, divertida y exasperada, sus meticulosos movimientos; los mapas le aburrían y él estaba siempre consultándolos"³⁷. Port y Álvaro tienen gustos por viajar siempre, tanto uno como otro lo hacen sin rumbo fijo ni objetivo aparente, vagabundean por todos lados en esa búsqueda del yo interior³⁸: "él era un viajero. Explicaba que la diferencia [con los turistas] residía, en parte, en el tiempo. El viajero, que no pertenece más a un lugar que al siguiente, se desplaza con lentitud durante años de un punto a otro de la tierra"³⁹ Tanto uno como otro (y en general esta generación) hacen un cuestionamiento explícito de su propia cultura: "otra importante diferencia entre el turista y el viajero es que el primero acepta su propia civilización sin cuestionarla; no así el viajero, que la compara con las otras y rechaza los aspectos que

* Paul Bowles, El cielo protector, Mexico, Aguilar, 1993, p. 17 y 18

³⁷ Paul Bowles, Op. cit., página 19

³⁸ Ya mencioné en otra parte este aspecto, que lo asemeja con el protagonista de Paris, Texas.

³⁹ Paul Bowles. Idem, página 19

no le gustan" ⁴⁰ Los parentescos son tales, que hasta en detalles secundarios, como el del mapa, se asemejan. Otros hechos secundarios en que se unen son, por ejemplo, que vayan a la pobre biblioteca de la ciudad, la presencia molesta de los insectos que son despachurrados e incluso, una desilusión de su pasada ideología de izquierda: "Durante años había tenido, entre otras, la superstición de que la realidad y el conocimiento verdadero podían descubrirse hablando con las clases trabajadoras[...] solía descubrirse en actitud de espera, con la infundada fe en que de esas bocas aún podían brotar las perlas de la sabiduría" ⁴¹

Con lo anterior no quiero decir que la novela de Goytisolo repita la de Bowles, sino que la actitud existencial que tuvieron los autores norteamericanos de mediados de siglo, es retomada por el mismo Goytisolo en los años sesenta y setenta. Éste recibe con ella una gran influencia, que como podemos notar, el mismo Goytisolo reconoce en el fragmento de sus memorias citado páginas atrás. Ciertamente la novela de Bowles no es de carácter más introspectivo que la de Goytisolo. La angustia existencial y la búsqueda de sí mismo en el otro se resuelve, entre otras cosas, en un miedo ante el vacío y ante la nada después de la muerte, representados en un "cielo protector". Éste cubre a los hombres de ese tremendo hoyo existencial que es el infinito vacío. En el caso de Mendiola ya hemos visto que sus preocupaciones de identidad se resuelven en un deseo de destruir España y lo español.

Existe otra coincidencia, quizá la menos afortunada para los

⁴⁰ Paul Bowles. Idem, página 19

⁴¹ Paul Bowles, idem, página 28

dos, entre Bowles y Goytisolo: su lejanía y su poca capacidad de comprensión del pueblo y la cultura árabe. En efecto, tanto uno como otro nos muestran a un pueblo magrebí alienado por su pobreza y por la visión tan plana que dan de él. En el caso de Juan Goytisolo, Carmen Sotomayor ha hecho un amplio estudio sobre estos aspectos, y otros, relacionados con el mundo oriental retratado por Goytisolo a lo largo de su obra.

En su afán de conocerse a sí mismos, y a la cultura de la cual son originarios, los personajes dejan una visión casi escenográfica del mundo árabe. Afirma Carmen Sotomayor: "En la visión del mundo islámico que nos ofrece en la trilogía de Mendiola, Goytisolo está más interesado en atacar aquellos aspectos del mundo occidental (y en particular de España), que repudia, que en presentarnos una imagen personal del mundo árabe"⁴² Otro tanto se puede suscribir respecto de Bowles, ya que la imagen degradada de los árabes es constante. Ésta que no sólo refleja el racismo de la masse media norteamericana, sino las pocas oportunidades que se da el autor por penetrar de verdad la cultura del magreb. Cuando mucho, los árabes, en estas novelas son catalizadores de sus deseos, pulsiones o temores, pero nunca agentes activos en el desarrollo de la historia. La percepción que tiene la esposa de Port, de un camellero que prácticamente la acababa de violar, es la siguiente: "Después reconoció su impotencia y la aceptó. En seguida sólo tuvo conciencia de los labios del hombre, del aliento que salía de ellos, delicado y fresco como una mañana primaveral de la infancia"⁴³. La imagen acartonada y ridícula que presenta Juan Goytisolo de

⁴² Carmen Sotomayor, Una lectura orientalista de Juan Goytisolo, página 100

⁴³ Paul Bowles, op. cit., página 295

sus personajes árabes es explicado por Sotomayor con las siguientes palabras:

*Los marroquies que discuten frente al alucinado narrador de Reivindicación del Conde don Julián se caracterizan por una nota de irrealidad. Son seres esperpénticos, que se ajustan al mundo imaginario de Julián[...] Al final de la novela los tangerinos son simples "espectros"(302). Los árabes invasores son "la africana hueste voladora" (258), y en la escena de los baños públicos "la morisca asamblea" se metamorfosea en "una viscosa fauna submarina, dúctil e inquietante: rostros globosos, brazos como pulpos..." (156)*⁴⁴

Por su lado, en la novela del norteamericano se puede citar, entre otras muchas, la descripción de la bailarina de un prostíbulo a quien, rijoso, Port intentará contratar:

*bailaba una muchacha, si es que sus movimientos podía calificarse de danza. Sostenía con las manos, detrás de la cabeza, una caña y se limitaba a mover el grácil cuello y los hombros. Los movimientos, graciosos y de una impudicia rayana en la comicidad, eran una traducción perfecta, en términos visuales, de la estridencia y el salvajismo de la música*⁴⁵

Así podríamos seguir dando ejemplos hasta la saciedad, pero lo que sí es más importante destacar es que, a pesar de esta pobre óptica del mundo

⁴⁴ Carmen Sotomayor, Op. cit., página 101

⁴⁵ Paul Bowles, op. cit., página 150

exótico, los protagonistas de las novelas se convierten en seres más vivos fuera de su país. Si bien el mundo caótico y primitivo al que ingresan los seduce y se quieren asimilar a él, lo cierto es que reconocen en él una fuerte dosis de destrucción que los atemoriza y los atrae a la vez con una combinada fuerza centrífuga y centrípeta.

Lo anterior me da pie para regresar a la primera de las actitudes que comentaba en páginas anteriores. Como consecuencia de la búsqueda del yo en los viajes, el viajero se enfrenta a una liberación, principalmente sexual, que le permite soltar las amarras de sus convencionalismos. Aunque esta actitud es un aspecto distinto del de la búsqueda del yo, no deja de ser cierto que también cubre un aspecto de la misma problemática. Es decir que, cuando los personajes se enfrentan a su propia sexualidad y la liberan de sus tabúes, lo que están haciendo es reencontrarse también en sus propios deseos sexuales: verse, reconocerse y aceptarse en ellos.

En la novela de D.H. Lawrence, Kate se somete a la encarnación de Quetzalcóatl. En la novela de viaje de Isabel Strachey Summer in Buenos Aires, una niñera originaria de los alrededores de Londres descubre su cuerpo desnudo y la pasión con un "latin lover". En Tango, la novela de Alan Judd, un obeso librero arroja su ser inglés y se queda en un desordenado Montevideo con una puta como novia. Los tres protagonistas de El cielo protector aprovechan toda oportunidad que tienen para hacer rápida y pasajeras conquistas amorosas, incluso Kit, la esposa de Port, llegó a ser la quinta esposa de un sudanés incontinente. Mendiola-Don Julián asume sus deseos homosexuales y copula en la calle con un pordiosero. Ahora bien, la parte destructiva de este mundo está

EDIPO EN LA FRONTERA

relacionada también con el encuentro del yo consigo mismo. Es decir, en la medida que los personajes se liberan, caminan sin quererlo ni saberlo, hacia su propia destrucción, como ya lo decía en la primera página de este capítulo; al romper con todas las barreras que se autoimponen quedan en un espacio vacío que, como dirá Bataille, apela al deseo de muerte: matar o suicidarse.

Figuraciones, pesadillas, desdoblamientos: impresiones de asistir impotente a los manejos y ardidés de un personaje que asume tus apariencias, actúa en tu nombre, lleva tus documentos, estampa tu firma, vestido y calzado como tú, identificado contigo por tus vecinos, inquilino de tu propio apartamento.

Juan Goytisolo

CAPÍTULO 4 DE LO EDÍPICO

Tratar de hacer una interpretación psicoanalítica de obras literarias enfrenta al crítico a no pocos problemas. Problemas de suyo sumamente complejos, y de no menor compleja resolución. Una de las principales dificultades que hay que asumir consiste en la autocrítica en cuanto a la capacidad personal para enfrentar un tema, el psicoanálisis, en el cual se reconoce de antemano muchas lagunas. Por otro lado, me enfrento al grave conflicto de tener que distinguir entre hacer un análisis de la obra y no de su autor. No obstante, es inevitable no abordar el tema ya que los elementos psicoanalíticos son de gran importancia para el conocimiento y comprensión de la obra de Juan Goytisolo. Así que, asumido de una vez lo espinoso del camino, intentaré internarme en él para tratar de sacar algo en claro.

El hecho de haber privilegiado el tema del complejo de Edipo no se debe sólo a la causa de ser coherente con mi esquema de trabajo, sino que encierra en sí mismo todas las posibles variantes de los tópicos psicológicos que le importan de manera preponderante a Juan Goytisolo. No es este el lugar

apropiado para exponer detalladamente qué se entiende por complejo de Edipo según la teoría freudiana del mismo; dado el caso, remito al lector a los principales trabajos que el neurólogo austriaco escribió sobre el tema¹. Me limito pues, a destacar los aspectos que de dicho complejo me importan más para mi tema.

I. La lucha contra el padre

Cuando comparamos las dos tragedias de Sófocles con la trilogía de Juan Goytisolo, se evidencia que son dos las actitudes en que se asemejan: la rivalidad con el padre y el amor por su madre. En Álvaro Mendiola se expresa como una rivalidad velada contra el padre y un deseo de la madre indirectamente satisfecho. Ambos satisfacen su deseo de forma "clandestina". Lo logran de tal forma que la censura moral, el super yo, no los puede culpar: Edipo, porque ignoraba que era su madre con quien se había casado, Mendiola porque no copula con ella, pero sí con quien la representa en su inconsciente. Ambos reaccionan tardíamente a favor de la censura moral. Primero dirigiendo ésta a la madre: Edipo intenta asesinarla, Mendiola la injuria y la prostituye. Después, la censura la dirigen a sí mismos: Edipo se saca los ojos y se destierra, Mendiola sintiéndose indigno frente a ella y desterrándose también.

La rivalidad que mantienen con sus padres se expresa de manera indirecta pues en ellos ha actuado la censura moral. En Edipo rey, Sófocles zanja el problema de la rivalidad trasladando al mundo de lo consciente el deseo inconsciente de Edipo, pero buscando otras causas por las cuales matar al padre.

¹Cf., principalmente, El yo y el ello, Tres ensayos para una teoría sexual, Psicología de las masas y análisis del yo y "La disolución del complejo de Edipo".

A través de este pretexto, el personaje tiene una causa que justifique el asesinato, quedando indemne su conciencia moral; incluso trata de ponerse a salvo de la más mínima acusación pues, dice, él fue el agredido:

Y tanto el guía como el propio viejo intentaron por la fuerza echarme del camino. Entonces yo lo golpeo con toda mi furia al que intentaba desviarme, al conductor. Y el viejo, acechándome, cuando observa que estoy sobrepasando el carruaje, me alcanzó de lleno la cabeza con dos golpes. Te aseguro que no sólo actuó de igual manera, sino que en un instante cae al punto boca arriba rodando desde la caja del carro tras haber sido golpeado con el bastón por esta mi mano, y mato a todos sin excepción²

El caso de Álvaro Mendiola es similar en cuanto que la rivalidad contra el padre se expresa de manera indirecta, aunque por diferentes vías. La primera forma, la más elemental, se expresa como un sentimiento inverso al de hostilidad, es decir como sentimientos de compasión. Álvaro Mendiola tiene compasión mezclada con pena por ver las miserias que vive su padre, después de que su madre (la de Álvaro) ha muerto. Gesto que oculta, indudablemente, un sentimiento de prepotencia, pues en él sólo se refleja la imagen que de sí mismo tiene: un ser superior a su padre, capaz, incluso, en su magnanimidad, de tenerle compasión al supuesto rival vencido. "El padre de Álvaro figuraba en todas ellas [las fotografías] desdeñoso y lejano, como fijo en el dolorido recuerdo de la esposa muerta"³ Con el paso del tiempo la compasión hacia su padre se transforma en

²Sófocles, *Edipo rey*, página 212

³ Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, páginas 64 y 65

sentimiento de hostilidad más evidente, en la medida en que hace culpable al padre de la muerte de la madre; entonces, el personaje no tiene empacho en referirse en términos desdeñosos hacia su padre y los demás miembros de la familia paterna: "Parasitaria casta", "aborrecido árbol genealógico", "último brote del árbol condenado y enfermo" ⁴. A medida que los sentimientos de hostilidad hacia el padre se van acentuando, también se acentúa el desplazamiento hacia formas más lejanas de la figura paterna. Del padre pasa a los tíos y finalmente a la figura paterna por antonomasia: la del dictador.

En la medida en que la figura del padre se descompone en otras figuras, es decir, en la medida en que se aleja del personaje en que tiene origen la ira y el encono, son más violentos y evidentes los ataques. Como sabemos, en la trilogía de Álvaro Mendiola uno de los temas es el de la lucha contra el dictador, así como el sufrimiento impuesto contra el protagonista por aquél al obligarlo a huir de la patria ⁵. Así pues, la compasión por su padre, el desprecio por la parentela paterna y la lucha contra el franquismo son una misma forma de los sentimientos edípicos de Álvaro Mendiola.

Los sentimientos de hostilidad de ambos personajes hacia el padre, quedan ocultos, y otro tanto sucederá con los sentimientos incestuosos. Edipo, como ya sabemos, oculta su deseo de la madre en la medida en que "ignora" que

⁴ Juan Goytisolo, op. cit., respectivamente, páginas 75, 55 y 49

⁵ No se puede explicar de otra forma la obsesiva lucha de Juan Goytisolo contra el franquismo, no hay obra de él que directa o indirectamente no lo aluda. No es de extrañar que, cuando Franco murió, él escribiera su famoso artículo "In memoriam F.F.B." cuyo título es psicológicamente significativo.

su madre es tal. Una vez informado de su auténtica identidad, Edipo se dirige a la recámara a la que se ha retirado Yocasta y trata de asesinarla. Al descubrirla muerta el dolor se apodera de él y en un gesto de ira contra sí mismo, se vacía las cuencas de los ojos.

En el caso de Álvaro Mendiola el fenómeno del incesto queda, inicialmente, del todo oculto a causa de la acción encubridora del inconsciente del personaje. Las evidencias de tales cargas edípicas son expresadas a través de "recuerdos encubridores" o de metáforas, equivalentes al sueño, en las que a través del análisis podemos descubrir esos deseos incestuosos. Por otro lado, hay una clara división de actitud del yo narrador de uno a otro libro. Mientras que en el primer tomo las pulsiones al incesto son inconscientes, en los dos posteriores, el narrador enfrenta sus propios deseos de la madre y los expresa de una forma peculiar. Es decir, que el psicoanálisis en estas dos novelas pierde su función reveladora, incluso se le subvierte dicha función y sólo forma parte del corpus teórico del autor con base en el cual construye sus libros. Comentaré más esto en páginas posteriores.

En Señas de identidad el protagonista hace reflexiones sobre sí y su familia en los que notamos tales cargas libidinales, así como su inmediata censura. Un caso ya lo citamos en el capítulo dos cuando hablaba de las consecuencias anímicas, en Álvaro, de la expulsión⁶. En la medida que el protagonista califica el yacer de sus huesos entre los de sus familia, incluida su madre, como obsceno, refleja esa fuerte censura al deseo oculto de la madre. El

⁶ Cf. capítulo dos de esta tesis, página 36 y s.

personaje puede intentar ocultar sus sentimientos incestuosos, pero no oculta los sentimientos de culpa que tienen origen en tales tenencias libidinales. Cuando Álvaro Mendiola se lamenta de la indiferencia de su tierra por su amor: "el hondo amor que/ sin pedirlo tú / durante años obstinadamente te he ofrendado"⁷; cuando dice que su autoexilio es un destierro: "vasto destierro"⁸; cuando lamenta amargamente su derrota ante el franquismo y el triunfo de éste sobre la "patria-madre": "Pero no/ su victoria no es tal"⁹, lo que está haciendo el personaje es asumir con claridad sus sentimientos de culpa ante el deseo de su madre. Aclara Baudouin que cuando los sentimientos edípicos son sometidos a una fuerte represión, la reacción del sujeto es la contraria a la deseada: huye de la madre, en lugar de buscarla:

este último sentimiento parece haber sido objeto de una represión muy violenta, que lo transformó casi en su contrario, en una "huida de la madre". Esta huida se manifiesta directamente en la vida de Byron e indirectamente por ciertos rasgos de su carácter: así, la sed inextinguible de viajes (huida del país natal= huida de la madre), que se presenta en él como un verdadero síntoma neurótico¹⁰

⁷ Juan Goytisolo, Señas de identidad, página 420

⁸ Juan Goytisolo, op cit., página 14. Por otro lado, es de notar que este "destierro" es producto no de su lucha contra el franquismo ya que Álvaro Mendiola nunca tuvo problemas directos con el franquismo pues siempre se le permitió regresar a España libremente. Así pues el destierro no le viene del exterior sino de su fuero interno.

⁹ Juan Goytisolo. Idem, página 41

¹⁰ Charles Baudouin, op. cit., página 67

Como podemos notar, los mecanismos psicológicos funcionaron de la misma forma en Byron como en Mendiola, pues sus vidas se han caracterizado por un deseo nunca saciado de viajar.

En los años transcurridos entre Señas de identidad y Reivindicación del Conde don Julián la estética de Juan Goytisolo tuvo grandes transformaciones que se reflejaron, tanto en su concepción del arte de novelar, como en sus temas. La prosa del catalán se hace muy culta y rebuscada, experimental y teorizante, fantástica y abigarrada, en fin, sufre una gran transformación. Entre las muchas teorías que utiliza Juan Goytisolo para escribir sus novelas está la del psicoanálisis. Goytisolo no sólo incluye como parte del corpus novelesco las teorías de Bajtin, los formalistas rusos, el nouveau roman, Levi-Straus, sino de Freud, Jung y otros más. Producto de este abigarramiento estético son las obras escritas a partir de Reivindicación del Conde don Julián, que notoriamente están permeadas por las propuestas teóricas de estas escuelas. Obvio es que nuestro autor no se limitó a aplicar mecánicamente los postulados teóricos, sino que los reinterpreta, modifica y juega con ellos.

Por ejemplo, Juan Goytisolo ha decidido jugar con todos los elementos que conformaban su estética anterior, como lo es el lenguaje realista, la linealidad temporal de las historias, la sintaxis y la puntuación. Así pues no es de extrañar que también juegue tanto con la estética del realismo socialista como con otras teorías literarias como la del psicoanálisis o la del estructuralismo. Es decir, que no sólo las aprovecha para construir sus novelas, sino que las convierte en temas de su trilogía y, como le sucede al lenguaje o a la sintaxis, las subvierte, transforma, violenta y caricaturiza. Como Cervantes en Don Quijote, hace un

homenaje y una parodia de las novelas de caballería, nuestro autor utiliza y subvierte el psicoanálisis.

Digamos pues, que Juan Goytisolo, por su propio camino arriba al mismo puerto que llegaron los surrealistas. Frente a la prosa realista inicial opone una prosa fantástica, abigarrada y contradictoria que más tiene en común con el mundo de los sueños que con el de la vigilia, por tal causa el autor no se tiene que preocupar por explicar racionalmente la conducta de sus personajes. Si en los sueños podemos aceptar sin que nos parezca contradictorio, por ejemplo, estar en una calle que en el mundo de la realidad no pertenece a la ciudad donde la estamos soñando, así mismo no es problema para el personaje de Goytisolo ser el hijo que ve al padre hacer el amor con la madre y ser a la vez él mismo el padre que está copulando con ella, o bien, que ese ser femenino sea a la vez una mujer y una simio¹¹. así pues, podemos ver cómo estos recursos le permiten a Juan Goytisolo transitar de un discurso realista a uno absurdo sin mayor dificultad.

En el caso del psicoanálisis, el autor hace un gran manejo de los temas psicoanalíticos, pero en vez de utilizarlos para construir sus personajes, desnuda los elementos constitutivos de estas teorías y las exhibe a los ojos del lector. El mensaje, aunque perturbador, no deja de ser significativo. Goytisolo logra que sus personajes vivan síndromes, neurosis, deseos, sueños, angustias, complejos, etc., pero con clara conciencia de que lo que están haciendo es la cristalización de un sueño, de un deseo reprimido. Es decir, los personajes de Juan Goytisolo, a partir de estas dos novelas, no distinguen entre el mundo de la

¹¹ Cf. la cita de tal caso en las páginas 86 y 87, así como la interpretación hecha ahí mismo.

realidad y el mundo mental interior. Pensar una cosa es suficiente para que el personaje la actúe, más aún, los sentimientos contradictorios, tan cotidianos en todos nosotros, se realizan simultánea y no excluyentemente.

Así pues, el deseo de la madre en Reivindicación del Conde don Julián se expresa, primero, como un sentimiento contradictorio: amor-odio, cercanía-lejanía. En esta ocasión, como en los sentimientos de rivalidad con la figura paterna, los deseos son trasladados a una figura sustituta de la madre: la patria. Incluso, el autor progresa al pasar de una posición de amor patriótico-materno, como en la citas que ya vimos, a una posición de lucha y rencor con la patria. De esa manera se evidencia que por muchos aspectos Reivindicación del Conde don Julián es una lógica y natural continuación de Señas de identidad, pues aunque se note en ellas profundas diferencias, en el fondo tiene muchos puntos de continuidad con la primera.

En el primer tomo concluye la historia cuando el hijo despedido se aleja resignado ante la inevitable separación de la patria-madre. Acepta su derrota y la imposibilidad de la relación. En el segundo tomo el personaje expresa el desprecio por esa madre que no supo comprenderlo, amarlo y, generosa, corresponderle su pasión. Señas de identidad concluye con frases como: "oh patria/ mi nacimiento entre los tuyos y el hondo amor que/ sin pedirlo tú/ durante años obstinadamente te he ofendido" "separémonos como buenos amigos puesto que aún es tiempo" "nada nos une ya sino tu bella lengua mancillada hoy". Incluso, también se expresa ya ese despecho en algunas otras líneas, que vendrán a ser el preámbulo que prepara toda la segunda novela: "aléjate de tu grey tu desvío te honra/ cuanto te separa de ellos cultívalo/ lo que les molesta en ti

glorificalo/ negación estricta absoluta de su orden eso eres tú"¹². Podemos decir con seguridad que este párrafo transcrito es un excelente resumen del segundo tomo de la trilogía, incluido en el primero. Una vez reconocida la derrota, vendrá después el doloroso reproche despedido. Incluso, en este mismo primer tomo se anuncia el contenido, la temática y la intención del tercero, lo cual le da unidad a esta aparente dislocada trilogía novelística. Hay frases en estas páginas finales que anuncian claramente Juan sin Tierra: "alma de Ochún santifícame/ cuerpo de Changó sálvame/ sangre de las reglas de Yemayá embriágame... mejor vivir entre extranjeros que se expresan en idioma extraño para ti que en medio de paisanos que diariamente prostituyen el tuyo propio"... sexo violento y suntuosos de Changó reconfórtame/ materna Yemayá acógeme/ dentro de tu útero escóndeme/ no permitas que me arranquen a ti"¹³. Como se nota, pues, desde el primer tomo queda planteado claramente el objetivo y contenido de los otros dos.

Cuando encontramos en Reivindicación del Conde don Julián ese fuerte desprecio por lo español y España, queda claramente evidenciado que en el trasfondo de todo ello se puede leer ese amor edípico despedido:

la patria es la madre de todos los vicios : y lo más expeditivo y eficaz para curarse de ella consiste en venderla, en traicionarla : venderla? : por un plato de lentejas o por un Perú, por mucho o por nada : a quién?: al mejor postor : o entregarla, regalo envenenado, a quien nada sabe ni quiere saber de ella"

¹² Juan Goytisolo, op. cit., página 417 y s.

¹³ Juan Goytisolo, idem, páginas 416 a 421

¹⁴ Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde don Julián, página 134

El símbolo materno tiene una posterior transformación en la que se concretiza más aún su condición de ser un sustituto femenino, muy evidente, de la figura materna: la reina Isabel la Católica. Hacia la mitad de la novela se presenta a la reina como el símbolo de España y lo español más profundo y significativo. Es el símbolo más sagrado de la identidad española, pero también es la imagen más cercana de la madre a la que desea poseer:

la madre poseía esa hermosura suave y transparente que es gala y casi patrimonio de las bellezas castellanas : un rostro ovalado y perfecto, y unos ojos pensativos y melancólicos : ya de mayor, doña Isabel la Católica vestía siempre de señora antigua, en lo que tiene de respetuoso y noble tal apreciación¹⁵

En una correspondencia totalmente lógica, desde el punto de vista psicológico, aunque discursivamente incoherente, el personaje Álvaro-Julián sufre un proceso de empequeñecimiento (líneas adelante del anterior fragmento citado) y, así, satisface los sentimientos que en la infancia fueron censurados por el olvido: "Alvarito era, entonces, fino delgado, con unos ojos grandes, brillantes, curiosos : decidido y siempre bien dispuesto a cumplir los deberes por penosos que fueran" ¹⁶. Es decir que, psicológicamente hablando, cuando una persona asume conductas edípicas, lo que hace es tener una regresión infantil en la que trata de satisfacer los deseos de su madre; en cambio, en esta novela el personaje no tiene la regresión mental sino que en un momento determinado deja de ser el adulto para convertirse en el niño que regresa al seno materno para refugiarse en él y,

¹⁵ Juan Goytisolo, op. cit., página 113

¹⁶ Juan Goytisolo, idem, página 114

líneas más adelante, vuelve a ser el adulto que desde las primeras páginas de la novela camina por las calles de Tánger. Así pues, el personaje logra refugiarse en el seno materno de su madre Isabel, y satisface así la plegaria-oración del final de Señas de identidad:

agarrándole de la cabeza con una mano y levantándose la falda con la otra : obligado (él?) a penetrar en el virgiliano antro : dejando atrás monte de Venus, labios, himen, clitoris y orificio vaginal para internarse en la oblicua garganta abierta en la excavación pelviana y recorrer minuciosamente las caras anteriores y posteriores y sus dos bordes y extremidades : antes de cruzar el istmo del útero y adentrarse en una dilatada cavidad en forma de pera... un núcleo central y de una parte periférica consistente y blanca : ahogándose, ahogándose/ lo viste bien?/ sí!/ sabes cómo se llama?/ no/ pues ve y pregúntaselo a tu madre!/ cacheteándose las caderas de risa mientras (él?) corre a todo escape sobre la improvisada pasadera de tablas¹⁷

Por la reacción del personaje se evidencia que, a pesar de la sublimación del deseo edípico, no deja de haber en él una reacción de censura pues el niño-Álvaro-Julián sale huyendo del encuentro con la tan deseada madre. La obsesión, más que preocupación por el tema, será tal que en el tercer tomo de la trilogía el personaje busca nuevamente el encuentro genital con su madre.

¹⁷ Juan Goytisolo, *idem.*, página 100. El tema, por obvias razones se convierte en obsesión. A lo largo de la novela el "viaje al centro del útero" será retomado en diferentes ocasiones. En algunas este "viajero" será acompañado por turistas. A este viaje se le llama paseo por el coño. Se habla de ello en diferentes tonos y superposiciones temáticas en las páginas 166, 168, 170 y s.

Ciertamente su actitud tendrá una nueva evolución y, por primera vez, logrará despojarse de los sentimientos de culpa ante el encuentro con la madre. Por otro lado, y de manera paralela, se da una transformación de la relación con la figura paterna.

En la medida que en "términos reales" el personaje puede poseer a la madre, y no sólo eso, sino que logra deshacerse de sus reacciones culpígenas, la fuerte rivalidad con el padre decrece. En cuanto que el padre ya no es un obstáculo, la causa de su enfrentamiento desaparece; por eso es que el tema de su lucha contra el franquismo se desvanece casi por completo en Juan sin Tierra, mientras que en Reivindicación del Conde don Julián como el personaje no ha terminado por asimilar y reconocer su deseo por la madre, la lucha contra la dictadura es fuerte. Incluso, es el único de los tres libros en que su ataque a Franco, y todo lo que él representa, es directo y evidente: en la primera parte, como ya vimos, la lucha contra el franquismo ocupa un espacio con la compasión y desprecio por el padre, en el tercer tomo (por su lado) el tema se olvida casi por completo.

Es conveniente aclarar que esta lucha contra la figura paterna sigue estando velada (en Reivindicación del Conde don Julián), por un doble paño: por una lado no es el padre sino Franco, por el otro no se dice el nombre de Franco, sino que se le inventan varios y multicolores nombres: Séneca, Lagartijo, Figurón, etc. Otra de las formas en como el personaje resuelve el problema de la rivalidad con el padre, en el tercer volumen, es asumiendo él mismo la figura del padre.

Dicho de otra manera, el personaje logra reemplazar al padre: él mismo es el padre. En efecto, Álvaro Mendiola se transforma en su padre y así resuelve dos problemas: concluir la lucha contra él (evitándose los sentimientos de culpa) y poseer a la madre sin tener que verse castigado por los sentimientos de autocensura, por un lado, y por el otro, ya no oculta su deseo por la madre en figuras abstractas como patria, reina Isabel, etc. El personaje no necesita de recursos formales para explicar su ubicuidad y su simultánea personalidad de padre e hijo. No usa, por ejemplo, las comillas o las letras itálicas para marcar los niveles narrativos, sino que todo se escribe de continuo porque tanto uno como otro, es decir, adulto e infante son una sola persona: Álvaro Mendiola. Más aún, el grado de complejidad es mayor puesto que hay una voz narrativa extradiegética en segunda persona que no es sino la misma voz de Álvaro que se ve a sí mismo. Veamos el ejemplo que citamos en el capítulo tres:

Despedirás al mozo de las toallas y te aproximarás a Yemayá : sin mostrar repugnancia del incesto ni huir a la copa de la palmera[...] el brinco de la alimaña no se hará esperar y, aunque la guarida es estrecha, empujarás con todo el ardor de tu sangre, resuelto a obtener la victoria : la vedada posesión materna se llevará a cabo en la más peregrina de las posturas[...] proseguirás tus incursiones audaces mientras el otro tú aguarda la inmediata creación de su cuerpo : inmaterial aún, pero presintiendo ya la vecindad del ser y su futuro, deslumbrante sino : el sombrío y violento animal se ha aposentado del todo y asistirás gozoso a sus embestidas¹⁸

¹⁸ Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*, páginas 56 y 57

Es evidente que este texto aparentemente confuso e inextricable es de una claridad incontrovertible después de lo explicado. También muestra cómo ese sentimiento edípico duramente reprimido en las dos primeras partes de la trilogía, se asuma con total conciencia. Podemos decir que Juan Goytisolo desarma al psicoanálisis de su función interpretativa. El protagonista se adelanta al psicoanálisis uniendo y exponiendo los cabos sueltos que normalmente éste uniría. Así pues, lo que la destacada psicóloga Marie Bonaparte con un esfuerzo notable, logra revelar sobre la psicología de los personajes de Poe, es mostrado también por Goytisolo a través de sus propios personajes, permitiéndoles vivir sus más íntimos e inconscientes deseos, a mi parecer ésta es una manera de burlarse del psicoanálisis.

Es decir, que en un lenguaje realista, como es el que utiliza Juan Goytisolo en sus primeras novelas, el personaje literario no puede expresar abiertamente su deseo por la madre, sino que los ocultará a través de gestos encubridores o sublimaciones que sólo a través de una interpretación psicoanalítica se puede revelar; en cambio, en esta tercera novela de la trilogía no es necesario ninguna interpretación para saber que el hijo desea a la madre, sino que se dice abiertamente, y no sólo eso, sino que la posee.

Por eso es que a partir de esta trilogía, pero principalmente de este tercer volumen, Juan Goytisolo desarma al psicoanálisis de su función interpretativa. Por otro lado, si el conocimiento del psicoanálisis le sirvió a Juan Goytisolo para escribir sus primeras novelas y a través de éste tratar de darle cierta profundidad anímica a sus personajes, ahora este conocimiento es violentado, subvertido y burlado puesto que ya no será necesario que sea utilizado por el

crítico para entender los motivos de sus personajes.

Con su nuevo estilo Juan Goytisolo no sólo agradece a su lector sino a sus hipotéticos estudiosos o críticos; en esta actitud podemos leer entre líneas algo así como: "sí tú, crítico, crees poder conocer a mis personajes e interpretarlos, pues date cuenta de que yo también los conozco. No necesito que utilices a Freud, yo mismo te lo muestro". Así pues, a partir de esta novela muy otro será el camino que habrá de buscarse para entender las novelas de Juan Goytisolo.

Por lo pronto continuaré con el trabajo de la Bonaparte que había prometido comentar. En el ensayo titulado "Interpretación psicoanalítica de los cuentos de Edgar Allan Poe",¹⁹ una sección es dedicada a la interpretación del "The Pit and the Pendulum", en el que la afamada discípula de Sigmund Freud descubre una clara tendencia edípica en el personaje que protagoniza la siniestra historia. En ella, el padre castrador y opresivo es representado por la inquisición española, quien agradece e intenta obligar a salir al protagonista del seno materno en el que se encuentra. El cuento tiene dos etapas, según señala Marie Bonaparte: "El pozo y el péndulo", como nuestros sueños o fantasías, es una especie de canción en dos partes"; la primera corresponde al momento en que el personaje es agredido por el inmenso péndulo que intenta castrarlo, cuando él se encuentra dentro del seno materno. En muchos casos, continúa Marie Bonaparte, se dan personajes que fantasean con el espectáculo de haber visto, desde el seno materno, a sus padres haciendo el amor. Un personaje en tales circunstancias de observador

¹⁹ Marie Bonaparte, "Interpretación psicoanalítica de los cuentos de Edgar Allan Poe" en Psicoanálisis y literatura, antología de H.M. Ruitenbeek.

tiende a identificarse con una u otra de las figuras que participan en el acto amoroso. En el ejemplo citado de Juan Goytisolo, podemos notar pues, cómo el protagonista, Álvaro Mendiola, se identifica con la figura paterna en la medida que es el espectador infantil satisfecho, y a la vez, el protagonista de la cópula. Pero, en esta satisfacción infantil es donde reside, precisamente, tanto el sentimiento edípico de origen homosexual, como tantas veces lo ha remarcado el psicoanálisis.²⁰

La fantasía del péndulo, en el cuento de Poe, que amenaza partir el corazón del prisionero, encierra no sólo los temores de castración claramente representados en el terror que le causa al personaje la posibilidad de que la cuchilla le atravesase el corazón, sino que también, implica una actitud pasiva de espera de ese péndulo-pene, que en un momento dado, después de alcanzar a la madre, también lo alcanzará a él:

La naturaleza homosexual de la fantasía del péndulo está suficientemente clara: el péndulo reemplaza aquí al pene del padre y sus movimientos en el coito. Simultáneamente con la madre, el niño que está dentro de su cuerpo es penetrado -o lo será- por el pene del padre, y dada su bisexualidad, puede identificarse a si mismo con la madre

²⁰ Tanto Freud, en los estudios ya mencionados, como Baudouin y la misma Bonaparte coinciden en señalar que muchas tendencias edípicas encierran con frecuencia tendencias de homosexualidad no resueltas. George Devereux afirma que "Lo importante de todas estas consideraciones es el hecho de que nuestras fuentes informativas subrayan, sobre todo, el elemento homosexual en la causa de la muerte de Layo, y presentan el incesto con Yocasta tan sólo como una reflexión posterior[...] El cohabitar con Yocasta debe considerarse primeramente como acto homosexual, y sólo epifenomenalmente como acto heterosexual" Confróntese el ensayo "Por qué Edipo mató a Layo", de George Devereux, páginas 253, 254 y s.

*y, en su imaginación, posee el pene del padre a la manera de la madre*²¹

Esto explica, psicológicamente hablando, por qué el personaje de Juan Goytisolo también se transforma en Yemayá. Por otro lado, como ya habrá notado el lector, existe a primera vista una diferencia profunda entre el caso del protagonista de Poe con respecto del de Juan Goytisolo, pero tal diferencia no es real. Es irrecusable que el prisionero de la inquisición tiene un profundo miedo ante el péndulo amenazante, mientras que Álvaro en realidad disfruta de este encuentro. En el caso de Poe el temor es explicado por Marie Bonaparte a través de la actitud misma del autor, es decir, el autor bostoniano siempre censuró sus sentimientos edípicos de permanecer en el seno materno, así como sus deseos homosexuales hacia sus amigos, e incluso las tendencias sado-masoquistas frente a sus enemigos:

*las dos formas de satisfacción erótica que habría aceptado el inconsciente de Poe -de alguien, como él inhibido por la angustia de la castración, y de su marcada bisexualidad- estaban, cada una cargadas de angustia, en rigor, angustia de castración. Por lo tanto, la aparente invención de "El pozo y el péndulo" tan sólo registra, fiel y biográficamente, las oscilaciones bisexuales de Poe entre sus tendencias masculinas y femeninas, tendencias que siempre hallaron, como obstáculo insuperable, la amenaza de la castración"*²²

²¹ Marie Bonaparte. idem. página 152

²² Marie Bonaparte. idem. página 155

De lo dicho hasta aquí se desprende que al complejo de Edipo está fuertemente vinculado un sentimiento de castración que, junto con el deseo de la madre, constituye uno de los grandes tabúes del hombre. Así como existe la tendencia a trasladar la rivalidad con el padre a otras figuras, también se da la tendencia a suplantar esa rivalidad padre-hijo a través del mito de la mutilación del héroe. Según Otto Rank y Herbert Silberer²³, citados por Baudouin, la rivalidad edípica se presenta desde el mito griego de Cronos, devorador de sus hijos, pasando por el de Pélope y Osiris. En este último queda totalmente evidenciado ese temor a la castración que, en este caso se asocia también con la antropofagia. Explica Baudouin:

La historia de Pélope hecho pedazos se conforma, en efecto, con un motivo frecuente en el mito cuya expresión más conocida es la historia de Osiris: los pedazos del cuerpo de Pélope, como los del cuerpo de Osiris, serán reunidos y animados con una nueva vida. Pero en ambos casos, falta uno de los pedazos. En el de Pélope es un omóplato: en el de Osiris (donde el disfraz es aún menos acentuado), es el falo mismo. Lo que relaciona muy directamente este motivo del cuerpo hecho pedazos con el motivo original de la castración.²⁴

Goytisolo ha recurrido, a través de su personaje, como los grandes creadores de mitos, a un proceso de ocultamiento que va, desde la transmisión de la rivalidad hacia otras figuras, pasando por el tema del

²³ H. Silberer, Das Zertückelungsmotiv im Mythos y O. Rank, Der Mythos von der Geburt des Helden, en Baudouin, op. cit., páginas 296 y 294 respectivamente.

²⁴ Charles Baudouin, op. cit., página 35

desmembramiento y llegando a la sustitución de la figura paterna y materna por otros personajes. En efecto, la mitología también se ha valido de un disfraz que consiste en dividir a un personaje en varias figuras.

Así el padre puede ser fraccionado en tres personajes. Uno, el padre pobre, el que más se aproxima al padre real; el segundo al padre noble o divino, representa al padre perfecto y omnisciente tal como existe en la imaginación de los niños, y al cual habrá que renunciar un día; por último el "padre terrible" que amenaza y castiga al niño es personificado por el tirano perseguidor. También la madre puede ser fragmentada; aparece alternativamente como madre, hermana, nodriza o bestia nutridora²⁵

La anterior cita clarifica, entre otras cosas, por qué en Juan sin Tierra la figura materna es encarnada, a la vez, por la virgen, la esposa del hacendado, Yemayá y Queen-Kong. Tema similar al tratado por Juan Goytisolo en esta novela es el utilizado por Peter Greenaway, autor y director de la película El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante. A diferencia de la novela del español, el filme está narrado desde la óptica femenina y es, aunque totalmente velado, el mismo tema del complejo de Edipo. De hecho el título da cuenta de esta fragmentación de una figura, la paterna, y cómo es ésta asumida por la esposa del ladrón, evidente Electra. Georgina se enfrenta a la figura de su padre desde tres ópticas. Su padre noble es Richard, el cocinero que le permite y ayuda a satisfacer sus deseos; el amante, Michael, representa al padre pobre, real, que no censura pero tampoco magnifica, y el ladrón, Albert, simboliza al padre malo y castrador.

²⁵ Charles Baudouin, *idem.*, página 37

Este último personaje encarna tan bien su papel que el tema de la antropofagia se presenta con toda su carga simbólica. Albert Spica tiene que tragarse a su propio "hijo", obligado por Georgina, que como héroe clásico, asume la venganza del héroe muerto, el amante. Para Peter Greenaway, como para Goytisolo, se da una develación del sentido profundo del mito que existe en sus obras, aunque lo hacen por vías diferentes. Juan Goytisolo lo hace, como ya dijimos, a través de "desnudar" la técnica narrativa que sustenta su relato; en el caso de Greenaway el sentido queda revelado a través de la profunda violencia temática y visual. Cuando se prepara el guiso con el cadáver de Michael, y Albert se ve obligado a tragarlo, queda en el público un desagradable gesto que no es simplemente una reacción contra la antropofagia, sino una evidencia en nuestro fuero interno del sentido profundo: el padre devorando al hijo. Nuestro Edipo, aunque vengado por Georgina, se conmueve al verse de tal manera devorado por un padre que se cobra con nuestra carne el haber deseado a su esposa, nuestra misma madre. Este final del filme es más terrible aún, porque el padre malo asume su papel con total claridad, pero a la vez, con horror del crimen que comete: tener que tragarse a su propio hijo.²⁶

En el caso de Álvaro Mendiola, por otra parte, hemos visto cómo la censura tanto a sus sentimientos edípicos como a los homosexuales fue ejercida con cierta rigidez al no permitirse expresarla de forma abierta tanto en

²⁶ No se me escapa que esta película encierra, también, una actitud un tanto puritana y mojigata. Es un especie de alegato en contra del placer de la comida. Pobre respuesta, ciertamente, al bellísimo filme danés que hace un excelente elogio de los placeres de la comida, El festín de Babet. Pero como no es el tema que me ocupa tendré, a mi pesar, que soslayarlo.

Señas de identidad²⁷ como en Reivindicación del Conde don Julián. En la tercera parte de este ciclo novelesco el autor asume la libertad de sus personajes y les permite realizar, como ya expliqué, todos sus deseos y fantasías, sin tener que valerse, digámoslo así, de metáforas literarias o "cuentos encubridores" como lo hace Poe.

Concluyo: respecto de los sentimientos edípicos en las tres novelas, puedo afirmar que el yo narrador tiene una clara evolución que va desde la represión de estos sentimientos hasta la asunción, e incluso, la exhibición de tales tendencias libidinales. Esa evolución de los sentimientos edípicos nos conduce inevitablemente a otros dos aspectos fundamentales: por un lado la cuestión de la homosexualidad, y por otro lado la evolución del complejo de Edipo hacia una actitud o complejo narcisista. Toda esta revisión del complejo de Edipo se justifica no para explicar la homosexualidad de los protagonistas de Juan Goytisolo, que en novelas posteriores a la trilogía será asumida; sino para comprender la mecánica y la evolución tan drástica en el estilo de nuestro autor. Volveré sobre esto en la segunda parte de la tesis, aplicando lo aquí repasado.

²⁷ Es curioso observar como, desde sus primeras obras, Juan Goytisolo había aludido a una especie de criptohomosexualidad en sus personajes y que en Señas de identidad el narrador utiliza términos que tratan de hacer surgir el tema. No será sino hasta 1985, cuando se publica la primera parte de sus memorias, Coto vedado, en que nuestro autor habla de forma clara de sus preferencias sexuales. Como vemos, nuevamente se da un paralelismo entre Álvaro Mendiola y Juan Goytisolo.

II. El héroe y su doble

Si en el tercer tomo de la trilogía el personaje asume sus deseos edípicos, podemos notar que aceptarlos implica la develación de otro tema fundamental de él derivado: la actitud "onanista", es decir autocomplaciente, autoobservadora que asumirá el protagonista: mejor dicho, que el personaje descubre a la vez su nueva sexualidad y su nueva estética literaria²⁴. Esto lo conduce por el camino de un complejo narcisista que embrionariamente era ya evidente en obras anteriores, pero que sólo en este tercer tomo se trata con total claridad.

La cita, páginas atrás, de Juan sin Tierra me permite iniciar la explicación de esta transición del complejo de Edipo hacia una actitud autoobservadora. Álvaro Mendiola, deca, mira complacido a su padre hacer el amor a su madre, pero también hay una complacencia en mirarse a sí mismo haciéndole el amor a su madre Yemayá. En efecto, el complejo de Edipo puede desplazar progresivamente su potencial sobre lo que Baudouin llama complejo narcisista²⁵. La primera expresión de este complejo lo podemos ubicar en el deseo del regreso

²⁴ A estas alturas de la trilogía (tomo tres) las subversiones al género novlesco hecho por Goytisolo ha llegado a una total transformación de sus libros. Por ejemplo, el personaje, que en el primer tomo era cineasta, ahora se comporta como escritor, pues sus reflexiones y hechos están en torno de esta actividad. Incluso Goytisolo no tiene ningún inconveniente en mezclar sus actividades con las de su personaje o atribuir a Mendiola cosas que en la realidad hace él. Por otro lado, fragmentos enteros de sus novelas son publicados como ensayos literarios y viceversa.

²⁵ A ello habría que agregar que tanto Freud como otros estudiosos del psicoanálisis en el arte han señalado que la creación artística contiene amplios aspectos "regresivos" y narcisistas. Cf. parte I, capítulo II de Psicoanálisis del arte.

al seno materno. El narcisismo se expresa como una forma de amor a sí mismo, que no egoísmo, en la cual el sujeto se hace objeto de sus propias cargas libidinales. El narcisismo implica la imposibilidad de amar verdaderamente y de salir de sí mismo. Baudouin expresa esta idea con una pregunta retórica: "¿Cantarían los poetas al amor con los acentos que les conocemos si pudieran amar verdadera y plenamente? Es una nostalgia del amor, un irrealizable deseo de evasión"³⁰. Al darse esa imposibilidad de amar, el yo se repliega con gestos de regresión que se expresan, entre otras cosas como el deseo del retorno al seno de la madre. Así pues, el narcisismo de los personajes de Juan Goytisolo se expresa primero, como una forma edípica (que también se había expresado en obras anteriores), de manera velada; como una forma de aprecio y desprecio. Es decir, las tendencias narcisistas en las obras de Goytisolo estaban presentes desde sus primeras obras y se expresaron inicialmente como una forma contradictoria de aprecio-desprecio. Explica Baudouin, refiriéndose a sentimientos similares en las obras de Tolstoi que:

Se puede ir más lejos, y en los gritos a la vez penosos y agradables ver una figura del narcisismo ambivalente que es muy característico de Tolstoi: él se ama y detesta a la vez alternativamente; sin transición, se admira o se hunde de humillación, como el último de los culpables. Es una situación que en los últimos términos de la psicología freudiana se podría expresar diciendo que la libido vacila entre el "yo" mismo y "el ideal del yo". Cuando se fija en el yo resulta de ello una exaltación feliz de éste; cuando se dirige al "ideal el yo" el yo, consciente de la distancia que lo separa de su ideal, se desprecia

³⁰ Charles Baudouin, op. cit. página 83

y *abruma*³¹

Por lo visto, podemos conectar fácil y rápidamente el tema del narcisismo en la obra de Juan Goytisolo con el tema ya estudiado de los sentimientos de culpa del personaje, sentimientos que siempre estarán presentes tanto en su forma de culpabilidad como de autodesprecio, pienso no sólo en los dos primeros tomos de la trilogía que me ocupa, sino también en obras como La isla, Para vivir aquí, La resaca. El personaje se autodesprecia cuando, por ejemplo en La resaca, roba dinero para escapar a América, pero es traicionado por su amigo; como pago a esa culpa el niño se entrega sexualmente a la mujer a la que le robó. Como ya he explicado, estas actitudes son de una expresión "subterránea". A partir de Juan sin Tierra la expresión de este autodesprecio será mucho más evidente, así como su transición inmediata hacia su autovaloración. Las formas más destacadas de esta apreciación las podemos tener en el placer y la satisfacción que siente el personaje al hacerle el amor a Yemayá, pero justo en ello mismo experimenta la autodevaluación, porque al exhibirse se culpa y se desprecia por satisfacer esos deseos. A partir de Juan sin Tierra los personajes gozan con mostrar sus carencias, sus "desviaciones" y sus miserias, tanto físicas como morales; luego volveré sobre el tema de la exhibición y sus consecuencias. Sólo agregaré que este fenómeno de reivindicación de la "anormalidad" de los protagonistas y la exhibición culpígena está muy presente en toda la obra posterior a Juan sin Tierra. Este fenómeno lo podemos fácilmente rastrear en Makbara y Paisajes después de la batalla.

Todas las formas del narcisismo conducen siempre al

³¹ Charles Baudouin, *idem*, página 84

aislamiento y, en consecuencia, obligan al yo a derivar hacia la búsqueda del **Doppelgänger**. Esta visión tiene muchas variaciones que van desde la creación puramente imaginaria hasta la misma alucinación. Aquí tenemos pues, una respuesta coherente y estructural del porqué el desdoblamiento de los personajes de Juan Goytisolo y su actuar simultáneo. Desde Reivindicación del Conde don Julián hasta su más reciente novela, La saga de los Marx, Juan Goytisolo ha planteado una simultaneidad y ubicuidad de sus personajes que, en el campo de la psicología, puede ser claramente explicado a través del tema del doble, independientemente de las razones estéticas y literarias que mueven al autor a crear así a sus personajes -razones también válidas, por supuesto. En el próximo capítulo analizaré estos aspectos.

Juan sin Tierra inicia precisamente con este tema del doble y, como en Señas de identidad, se introducen temas que usará en otras novelas. Claramente podemos mostrar cómo, el tema de Las virtudes del pájaro solitario es introducido en estas primeras líneas. El tema del **Doppelgänger** se presenta como antítesis de una visión espiritualista del desdoblamiento y la reivindicación, en consecuencia, de un otro yo material y carnal que se mira así mismo: ³²

según los gurús indostánicos, en la fase superior de la meditación, el cuerpo humano, purgado de apetitos y anhelos, se abandona con deleite a una existencia etérea, horra de pasiones y achaques, atenta sólo al manso

³² Una de las formas básicas en que se representa la observación del yo es a través de los espejos, tema recurrente en toda la obra de Juan Goytisolo. El tema del espejo y su relación con la formación del yo fue estudiado por Lacan en su ensayo "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en Escritos I, cf.

EDIPO EN LA FRONTERA

discurrir de un tiempo sin fronteras, alado y leve como esas avcillas vagabundas aparentemente sujetas a la suave y melodiosa inspiración de una invisible brisa, musicalmente absortas en la remota contemplación del mar : los estímulos y aguijones sensuales no hacen ya mella en él e, inmerso en la languidez bienhechora de un presente eterno, desdeña, altivo, la irrisoria esclavitud de los placeres, puro esbelto y sutil, ingrávido, con la delicada fluidez de las nubes que al atardecer auspician la majestad de los paisajes otoñales, lejos del tráfaço febril, del mundanal ruido... mas el que te observa en el ángulo de la mesa, desde la cubierta coloreada del high fidelity parece proclamar con violencia, casi a gritos, que nunca, pero nunca alcanzará, aun en el caso improbable de proponérselo, la fase superior de la meditación trascendental, los austeros aunque inefables goces de la vida beata y contemplativa : ni anacoreta ni faquir ni bramán : cuerpo tan sólo : despliegue de materia : hijo de la tierra y a la tierra unido¹¹

Así pues, el yo narrador reclama, desde la primera página, la existencia de un otro yo, pero no etéreo al estilo hindú, sino material, con el cual conversará, existirá. Un otro yo que no es otra cosa que su idealización, su yo ideal; es decir, su padre. Con él hace el amor a través de su madre, como ya indiqué. La existencia del doble transita desde un otro yo puramente imaginario hasta los extremos de la alucinación persecutoria. Este aspecto alucinatorio es mucho más fuerte y evidente en las dos novelas de Juan Goytisolo posteriores a

¹¹ Juan Goytisolo, Juan sin Tierra, página 11

la trilogía: Makbara y Paisajes después de la batalla. En la primera, toda la historia se nos cuenta como un viaje alucinante ³⁴ hacia el interior de un yo narrador ubicuo y hacia un exterior indefinido -ubicuo de alguna forma-, en que la principal característica de éste es su condición andrógina: nunca se sabe si es hombre o mujer, mujer o travesti. Este personaje tiene también su doble, El Paria, su otro yo, su amante; en fin, como él, es inubicable e indefinible. Esta presencia alucinante de los personajes y su doble en Makbara, se presentan junto con otras variantes estructurales del mismo tema del doble. Es decir, la dualidad que implica el **doppelgänger** se prolonga hacia aspectos formales de la creación literaria: identidad y travestismo; heterosexualidad y homosexualidad; limpieza y suciedad; retención de heces y eyaculación seminal, etc. En la segunda parte de la tesis regresaré a analizar esta constante en la obra de Juan Goytisolo a partir del análisis bajtiano, y por consecuencia, independientemente de las implicaciones psicoanalíticas aquí comentadas.

Es en Makbara donde concluyen los elementos alucinatorios y horroríficos que se habían hecho presentes desde Reivindicación del Conde don Julián. La dislocación del texto, la simultaneidad de voces, el monólogo interior, etc, logran darle este aspecto prácticamente demencial al texto. Ángel encuentra a Paria y en público, al centro de la mirada de los ojos y las cámaras de los turistas, posee a su amante (¿a sí mismo?). Mientras reflexiona sobre su situación, el público se asombra de su descomunal pene:

³⁴ La creación del doble está favorecido, afirma Baudouin, por la acción estimulante, entre otras, de los psicotrópicos. Así vemos como la presencia de Tarik es siempre precedida por el kif fumado por Mendiola. Está de más aclarar que la primera obra de Goytisolo en la que aparece un doble del yo narrador es precisamente ésta. Álvaro es a la vez don Julián o Tarik, sin transiciones.

de su figura arqueada , espalda quemada por el sol, cráneo cubierto con pobre turbante, calzón negligente-mente ceñido a los muslos : vana tentativa de ocultar a los otros el rico, señero regalo que Dios te ha dado : as de bastos sombrío y pulsante, motivo involuntario de escarnio, envidia, estupefacción[...] trabajar, seguir penando, bregar con los pellejos inmersos en el agua inmunda, reposar la mirada en la sombra engañosa de la mezquita, percibir en sordina los comentarios y explicaciones del guía a los turistas encaramados en la muralla : cerrar los ojos, escapar, huir, anulado el infierno, el mundo ajeno, no prestar atención a sus cámaras, ignorarlas como me ignoran ellos¹⁵

En Paisajes después de la batalla y Las virtudes del pájaro solitario, el elemento alucinatorio cede su lugar a unas formas menos dantescas, pero no por ello menos complejas, estructuralmente hablando, de la representación del doble. Las primeras páginas de Paisajes después de la batalla son muy claras en cuanto a la intención de presentar un yo narrador ubicuo, que en un momento dado se desplaza, o bien, se transforma en otro yo de Juan Goytisolo: "El autor agradece a los corresponsales anónimos de **Liberation** su participación involuntaria en la obra; a su presunto homónimo, el remoto e invisible escritor "Juan Goytisolo", la reproducción de sus dudosas fantasías" ¹⁶. Esta cita evidencia que el grado de asunción del doble es a tal extremo que ya no parte de que existe "otro" igual que él, sino que el auténtico es el otro y no el "yo" mismo. Por otro

¹⁵ Juan Goytisolo, Makbara, páginas 69 y 70

¹⁶ Juan Goytisolo, Paisajes después de la batalla, página 7

lado, la duplicidad no se da solo en los personajes sino en el mismo autor, al incluirse como personaje el mismo Juan Goytisolo. El juego de las relaciones existentes entre el héroe-amanuense y el escritor del libro (complicadas con la intervención de un homónimo colaborador de el diario El país), replantea también el problema de la autoría del texto y las conexiones de éste con el lector. Implica una visión calidoscópica. Como la técnica cubista para narrar, la óptica del narrador se diluye en varias formas distintas de perspectivas y puntos de vista también diferentes.

La existencia de un otro yo del protagonista de Las virtudes del pájaro solitario se da, básicamente, en dos momentos históricos y en una sola voz narrativa. El narrador vive esos dos momentos históricos distantes, pero es uno sólo, es una técnica que algo debe a la concepción que desarrolla Cortázar en su cuento "La noche boca arriba". Como se puede observar, el recurso del **Doppelgänger** es el mismo, lo que ha hecho el autor es verlo desde un espejo que lo refleje y así invertirlo.

Aunque los resultados son menos dantescos, como ya dije, la perspectiva y la sensación que deja en el lector esta forma ritual de escribir de Juan Goytisolo, sigue siendo alucinante. No me atrevería a afirmar que esta forma de creación conducirá (o por lo menos, será un síntoma), de la demencia de Juan Goytisolo, que tan fríamente señala Baudouin respecto de otros escritores que se dejaron ir por esa pendiente:

Los escritores y poetas que han tratado este tema no lo escogieron por cierto arbitrariamente; fueron impulsados por su inclinación íntima; el narcisismo es en general aparente en su carácter y en su vida; y causa sorpresa

observar que algunos de ellos han presentado verdaderas alucinaciones (Poe, Hoffmann, Maupassant), síntomas más o menos marcados de desdoblamiento de la personalidad (Heine, Mousset), y que la mayor parte han ido a dar a una neurosis grave o asimismo a la demencia (Poe, Hoffmann, Maupassant, Lenau, Heine, Dostoiewsky)."

Pero así como los gestos narcisistas han sido una grave pendiente hacia la locura para algunos escritores, no es menos cierto que estas formas regresivas de la conducta son un paso, inevitable, de toda forma artística. El mismo Freud reconocía que el arte por esencia está constituido con sentimientos afectivos regresivos del artista.³⁷ Por su parte Baudouin afirma que "Podemos representarnos sin esfuerzo que cierto movimiento de regresión sea condición previa del arte. A tales sollicitaciones de la vida, el artista reacciona con una creación de su imaginación, en vez de reaccionar con un acto exterior"³⁸

III. El héroe que se autoobserva

Como señalé páginas atrás, la actitud onanista del narrador, en cuanto a que es autocomplaciente, conlleva también una actitud, aparte de

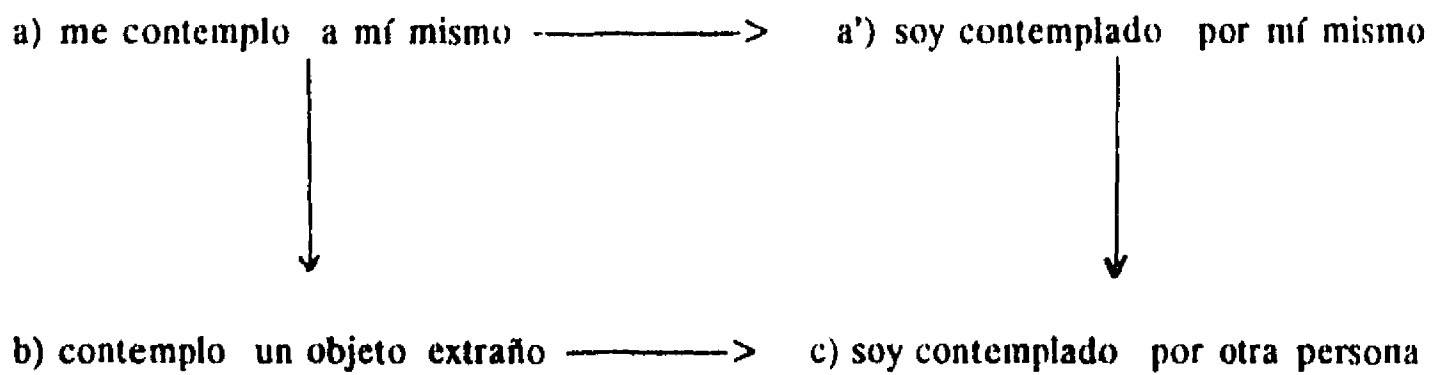
³⁷ Charles Baudouin, op. cit., página 88

³⁸ Cf. Sigmund Freud, Lecciones introductorias al psicoanálisis, páginas 2334 y s.

³⁹ Charles Baudouin, idem, página 90

narcisista, exhibicionista, puesto que, quien se ama y se admira ama también que lo admiren.

La preocupación de Álvaro Mendiola de ser auténtico, de decir las cosas claras, encierra entonces un sentimiento exhibicionista. En la medida que Álvaro muestra lo que sucede en su patria, se muestra a sí mismo. De hecho, Señas de identidad más que mostrar lo que sucede en España, supuesta principal preocupación de la voz narrativa, da cuenta de lo que le sucede al narrador. Dice Álvaro al final de la novela "deja constancia al menos de este tiempo, no olvides cuanto ocurrió en él no te calles" ⁴⁰. Todo complejo narcisista, dice Freud, parte del siguiente esquema exhibicionista:



El observarse a sí mismo desde una posición interna o "externa", (a, a') es la forma tradicional del narcisismo, la observación hacia afuera, en la que se excluye el yo (b, c), implica una actitud pasiva frente al mundo y poco usual, prácticamente inexistente en la trilogía que nos ocupa. La columna de la izquierda (a, b) corresponde al elemento del goce visual, más común de la literatura descriptiva y no narrativa, como lo es la de Juan Goytisolo. Finalmente

⁴⁰ Juan Goytisolo, Señas de identidad, página 422

está la columna de la derecha (a', c) que implica un componente exhibicionista. Por lo tanto, puedo resumir que los elementos narcisistas en la trilogía correspondían a las coordenadas "a, a" y "a', c". Este narcisismo de índole exhibicionista es explícito en la medida que observamos el punto de vista y la actitud de Álvaro Mendiola ante el mundo y lo que narra. En Reivindicación del Conde don Julián la actitud del narrador es mirarse y mostrarse ante el lector, mostrarse de tal manera intensa, que el yo narrador transita rápidamente de una visión de aprecio a una de autocastigo. Se trata del mismo desprecio al que transitaba rápidamente Tolstoi y que menciona Baudouin en el libro ya mencionado.⁴¹ De hecho, el elemento "soy contemplado por otra persona" tiene una función preponderante tanto en Reivindicación del Conde don Julián como en Juan sin Tierra. Es conveniente señalar que en toda manifestación artística, así como en todo artista, existe un principio del placer que es la exhibición. Todo expresión artística conlleva un deseo íntimo de mostrarse.

El complejo espectacular suele acompañarse de varias ramificaciones. Una de las más importantes está constituida por un deseo no sólo de ver, sino de saber. Esta sed de conocimiento tiene su origen en la curiosidad sexual de la tierna criatura⁴². Cuando el niño reprime, una vez descubierta la actividad sexual de los adultos, su deseo de informarse respecto de lo que sucede con éstos, lo expresa como una necesidad de conocimiento. Son muchos los ejemplos de artistas que son a la vez grandes conocedores de muchas y diversas ciencias, tanto humanísticas como exactas; el caso ya aludido de Leonardo es muy

⁴¹ Cf. Charles Baudouin op. cit., página 21 y 22

⁴² Cf. de Sigmund Freud "Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci", página 1588 y s.

claro. Sin pretender hacer una comparación entre la labor de Leonardo y la de Juan Goytisolo, me parece que la actitud de este último ante el conocimiento es similar a la del humanista italiano, ya que nuestro autor ha trabajado sobre temas y tópicos muy diversos, desde las culturas orientales, hasta la política, el arte, la sociedad, la literatura, las lenguas; así como las consideradas dentro de las artes visuales: pintura, cine, televisión.

Esta revisión a grandes rasgos de la actitud "edípica" en la trilogía de Álvaro Mendiola nos permite concluir, inicialmente, que la personalidad intrincada del personaje de Juan Goytisolo transita a través de una maraña de complejos que van desde el más elemental sentimiento edípico, hasta pasar por una serie de sentimientos que podemos calificar como complejos narcisistas y exhibicionistas, lo cual no quiere decir que la obra de Juan Goytisolo esté construida bajo la férula de una enmarañada red de sentimientos, traumas, complejos y neurosis, y la existencia de la misma esté determinada por estas tendencias. Mejor me gustaría que quedara asentado que este repaso nos sirve para demostrar la gran complejidad psicológica de los personajes concebidos por Goytisolo y que mi estudio viene a demostrar que dicha complejidad está conectada, ahora sí, con una intrincada red, pero no sólo de conflictos psicológicos, sino de correspondencias léxicas, narratológicas, estructurales, biográficas, conceptuales y estéticas y que, todo ello, permite analizar la obra del catalán desde cualquier punto de vista. Esto es prueba de la gran riqueza polisémica de las novelas que nos ocupan.

CAPÍTULO 5
DE LA FRONTERA

En el capítulo tres decía que el proceso de transformación de Mendiola en el otro tenía un paralelismo. En efecto, Juan Goytisolo tiene también una transformación en otro, pero ese cambio no se refiere a la identidad nacional, sino a un cambio en su estética. Para Mendiola ser el otro, el moro, implica llegar a una "frontera" de su existencia, para Goytisolo sucede otro tanto. La trilogía significa una frontera en su estilo: a partir de Reivindicación del Conde don Julián su ruptura con el realismo socialista es total. Este capítulo lo dedicaré a revisar algunos elementos formales de las estructuras de las tres novelas que me ocupan.

A partir de Señas de identidad, el autor español se ha negado a volver al uso convencional de la voces narrativas. Como sus personajes, el narrador de la trilogía es un ser ubicuo que tan rápidamente cambia de punto de vista¹ como de voz intradiegética o extradiegética. Otro tanto sucede con la

¹Los diferentes aspectos analizados en este capítulo tienen como base el libro La novela de Oullet y Bourneuf, principalmente. Cf. el capítulo 2, de la página 89 a la 114 para el tema del punto de vista.

estructura temporal: se pierden tanto la identidad (espacio) como el momento (tiempo) de estos personajes. Empecemos pues, por el problema del tiempo en la trilogía de Mendiola.

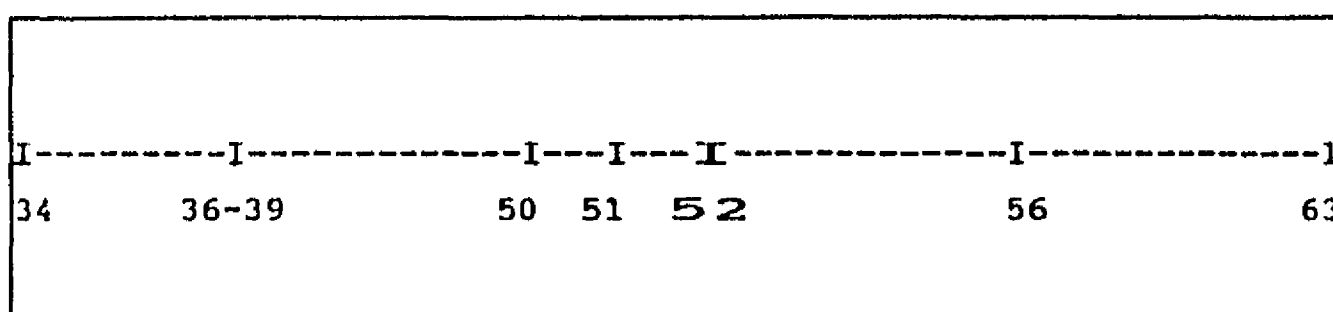
El tiempo en Señas de identidad se presenta como una tenaza que, poco a poco, va cerrándose en torno de los acontecimientos hasta que los hace confluír en un sólo momento. Éstos se escapan de este punto muerto de aprisionamiento, hacia el presente, y estallan desmembrados. La historia se desarrolla en un lapso muy corto de tiempo. Todo acontece en una tarde de verano de 1963 y concluye una o dos horas después. La primera referencia al tiempo la hace desde las primeras páginas: "El reló marcaba las siete menos diez. Sobre la mesa de mármol había una botella de vino y en la galería sonaban majestuosos y graves, los primeros compases del Requiem de Mozart"². A lo largo de toda la novela se hacen constantes alusiones a cuatro elementos relacionados con esta marca temporal: el vino, Mozart, la tarde y la presencia de Dolores. Unas páginas antes de finalizar la novela se hace la última alusión temporal: "los acordes severos del Requiem, en el color rosa y acariciante de la nueva marca del vino... Dolores había terminado a su vez la lectura y su mirada se cruzaba con la tuya, todavía intacta y azul, mientras los objetos se disolvían lentamente en el rojo agresivo de la tarde"³. Como podemos ver, se plantea una estructura circular de tiempo. En ella, los acontecimientos son recreados a través de recuerdos rescatados del olvido por medio de fotografías y otros papeles familiares que Álvaro Mendiola se encuentra en la casa paterna de Barcelona.

² Juan Goytisolo, Señas de identidad, página 13

³ Juan Goytisolo, op. cit., página 396

EDIPO EN LA FRONTERA

La novela se divide en ocho capítulos, cada uno de ellos mantiene relativa autonomía del resto y en sí mismo forma un círculo temporal autónomo. Son pues, como ocho círculos concéntricos que, cada vez se van cerrando en torno de la fecha de 1952, año en que se inicia la pérdida de la identidad de Álvaro Mendiola, pues es cuando se va a radicar a París. Son varias las fechas en que se dividen los acontecimientos que se narran, la más remota es la de 1934, año en el que hubo una matanza de campesinos en el pueblo de Yeste, la más reciente es la del presente, 1963, ocasión en la que Mendiola deja París para veranear en Barcelona. Otras fechas en torno a las cuales se construye la historia son 1936-39, 1950, 1951, 1956.



Son siete las escalas temporales de Señas de identidad

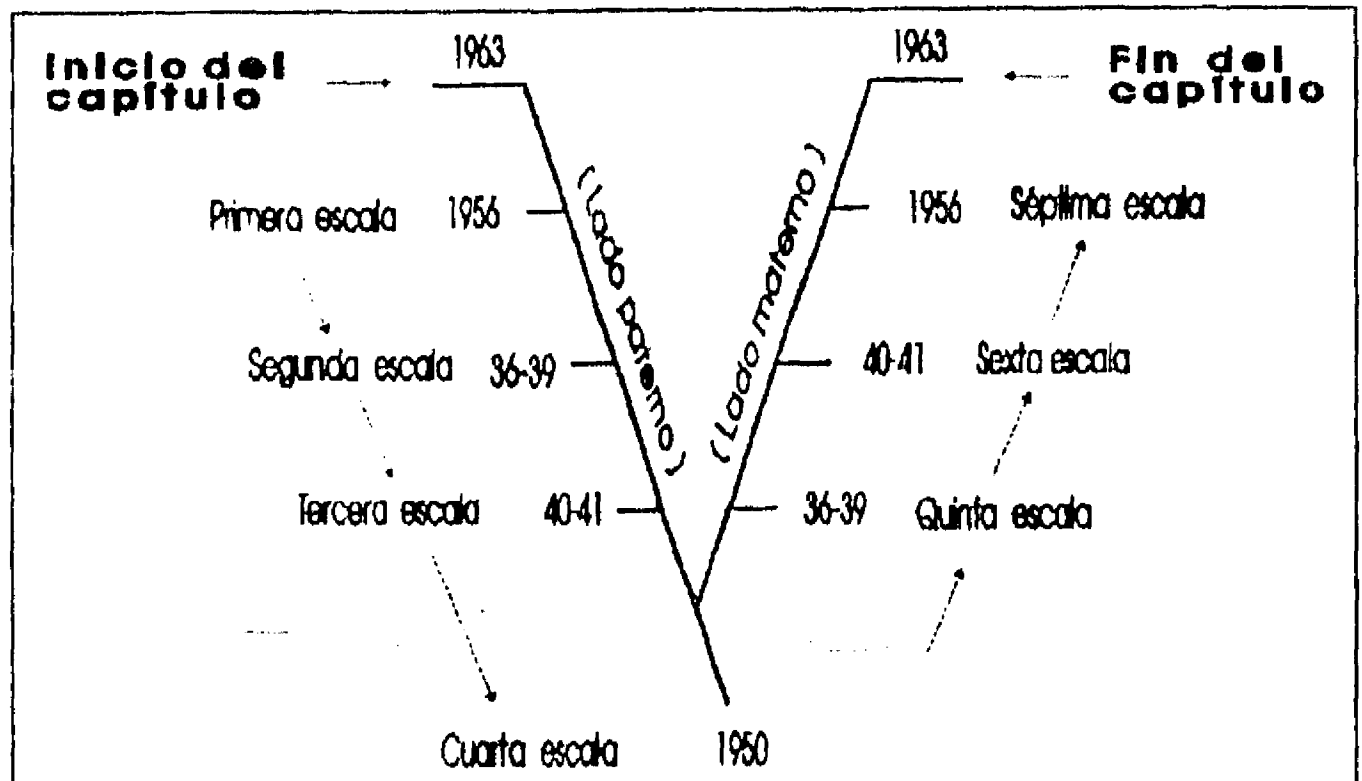
El primer capítulo se ubica en el presente (1963) pero hace viajes al pasado más remoto de la infancia de Álvaro Mendiola; son los extremos. El regreso al pasado es como un descenso gradual: el narrador se ubica en el presente y hace una primera incursión al pasado inmediato (1956): cuando hace un veraneo y filma las fiestas patronales de Yeste y el decomiso de la cámara y el material por la policía franquista. De ahí baja nuevamente al pasado más remoto de su infancia (1936-39): los años de la Guerra Civil y sus recuerdos de la familia, tanto del lado paterno como del lado materno. Las incursiones son cinco:

tres a los recuerdos de la familia de su padre y dos a los recuerdos de la familia de la madre. El capítulo concluye con un retorno, pero no al presente, sino a la misma etapa intermedia de 1956. Cada viaje al pasado está precedido por unas líneas que ubican al lector en el presente de la narración, que son como anclas que nos sostienen, previamente, a la inmersión en ese mar de recuerdos. Veamos un ejemplo de esas escalas del presente al pasado. Es la primera incursión (años de 1936-39) al lado materno.

Bastaba sin embargo incorporarse del sofá, abandonar unos instantes la audición del Rex tremenda majestatis, recorrer el oblicuo pasillo en el que moraran los duendes de su universo infantil para desembocar en el adusto comedor indiano y contemplar el óleo que presidía la lúgubre reunión de sillas enfundadas entre la lámpara de bronce absurda y ampulosa y el somnoliento piano con la partitura de La marcha turca: dos ojos azules soñadores y ausentes; una belleza antigua evaporada como el perfume de un viejo pomo abierto; un pañolín de seda sobre el pelo rebelde, dorado todavía y abundante. En un rincón del cuadro, bajo la firma ininteligible del artista, un nombre y una fecha: Maria Canals, 1911.

Cuando Alvaro pudo conocerla, en la prehistoria oscura del recuerdo, el tiempo había alterado sensiblemente sus rasgos: marchita la piel, exangües los labios, blanco el cabello que adornaba siempre con una graciosa redecilla de encaje. Mediaba ya la década de los treinta y su abuela materna tenía entonces sesenta y ocho años. Intactos y claros como en su remota niñez los ojos,

unicamente, no envejecian.*



El viaje en el tiempo, en el primer capítulo, es como un descenso a un centro que es la fecha más significativa.

En el capítulo segundo se le hacen dos recortes al tiempo, tanto de un "extremo" como del otro. Inicia en el pasado reciente de 1956 y sus inmersiones en el pasado remoto no se alejan tanto como en el primero, sólo llega hasta 1950-1951: su adolescencia, su ingreso a la preparatoria, su primera experiencia sexual etc. Por otro lado, se da una simetría entre las idas y vueltas del pasado remoto al pasado reciente: seis en cada ocasión. Se revela que la "pinza"

* Juan Goytisolo, idem, páginas 49 y 50. Las restantes cuatro referencias al pasado infantil se encuentran en las siguientes páginas: 21, 31, 42, 54.

se cierra y que, además, existe una estructura plenamente planeada y organizada con total sentido de la simetría y la proporción. El presente y el pasado más remoto, el de la infancia, ya fueron visitados (36-39 y 63), en el primer capítulo. En el segundo se visita el pasado inmediato y el pasado anterior: el de la adolescencia. En consecuencia sólo le resta para cubrir las etapas temporales más remotas, la visita al año 34 que se convierte en metáfora de toda la novela.

La historia se propone como tema básico la visita que hace Mendiola a su tierra, en el año 56, para filmar las corridas de toros en Yeste y, de pasada, filmar la emigración de campesinos a Francia. El proyecto fracasa pues la policía decomisa el material fílmico. Para contar la historia, el autor se sitúa siete años después de esos acontecimientos (1963), en Barcelona. Así pues, lo que se había prometido develarse desde el primer momento, se hace plenamente a partir de este capítulo tercero. En éste se narran los pormenores de ese proyecto cinematográfico fallido, pero se narra en él también, alternadamente, los acontecimientos políticos del 34: la matanza de campesinos. Se crea una total similitud entre los toros acorralados y martirizados en las fiestas del 56, con los acontecimiento de los jornaleros acorralados y martirizados por la guardia civil en el 34:

El hombre herido en el brazo y la pierna agoniza aún, perdiendo sangre y escupiendo baba. El sol brilla implacablemente y hormigas y moscas se disputan el inesperado festín bajo la presencia agorera de los buitres que, en círculos tenaces y concéntricos, planean sin prisa sobre los olivares.

Gorras, boinas, calzones de pana, blusas, mandiles, pañuelos anudados al cuello, chalecos sucios, alpargatas:

mozos, adultos, viejos, chiquillos se amontonan en las trancas horizontales de las talanqueras al acecho del portal en donde esta enchiquerado el novillo. Es un público elemental y hosco sin turistas lectores de Hemingway^b

El hecho es significativo por dos causas: por un lado se destaca el paralelismo entre lo bárbaro de esta costumbre española, así como la degradación de los seres humanos sacrificados como reses. La otra causa alude al distanciamiento crítico respecto de las posiciones de izquierda que hasta antes había tenido el protagonista. Hay que observar que la matanza de Yeste sucede durante el régimen republicano. Por estas causas, una fecha central en el relato será este año de 1956, que es como un eje temático y estructural de la obra. La otra fecha clave en el libro es la faltante de 1952.

El cuarto capítulo trata sobre la fecha harto significativa de su definitivo autoexilio: 1952. El personaje, ha decidido dejar su tierra y emigrar a Francia. Atrás queda familia, patria, amigos, lucha antifranquista, etc. Renuncia a todo ello por ir en busca de unas señas de identidad nuevas. La óptica desde la que narra este cuarto capítulo es la del presente de 1963. En este fragmento de la novela la estructura temporal se simplifica en aras de la claridad expositiva: Álvaro Mendiola cuenta, en orden cronológico, los acontecimientos más relevantes de su vida entre las dos fechas que se alternan(52-63): sus primeros contactos con los opositores a Franco en el exilio, su contacto con los que quedan en Barcelona haciendo la resistencia contra el régimen, vigilancia de Antonio (amigo de Álvaro)

^b Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, página 145

por los franquistas en 1960, etc.

La fecha del 52 es tan significativa para la narración, que en el siguiente capítulo, el número cinco, el protagonista vuelve sobre ella para narrar más acontecimientos relativos a su emigración. La diferencia existente con respecto al cuarto es que el punto de vista salta del presente al pasado. Es decir, que para narrarse el capítulo cuarto Álvaro se ubica en 1963, y para narrar el quinto lo hace desde el mismo 1952. A partir de él se narran todos los acontecimientos de este quinto apartado. Una de las causas que hacen al narrador ubicar el punto de vista de este capítulo en tal fecha se debe a que en él se narra el primer encuentro con la mujer de su vida: Dolores, y su particular relación amorosa.

Hasta el capítulo anterior Álvaro ya ha repasado todos los tiempos de su historia utilizando la misma técnica de alternar dos momentos temporales diferentes, a partir del capítulo seis, la técnica de narrar cambia. Los saltos ya no se dan en el tiempo, sino que Mendiola se ubica en un solo año, el presente, 1962, y desde ahí narra la historia. A partir de este capítulo el narrador saltará de un punto de vista a otro punto de vista, o bien, de un lugar a otro lugar. También hay un cambio en la atmósfera narrativa. El cineasta deja sus preocupaciones políticas para hablarnos de sus conflictos existenciales. Este cambio del tono épico al tono intimista es, junto con los juegos narrativos, una de las principales transformaciones del estilo de Juan Goytisolo y que se inauguran a partir de esta novela. Juan Goytisolo dejará de lado sus preocupaciones sociales, políticas e ideológicas, para hablarnos del mundo del yo interior de sus personajes y de aquello que los preocupa o los atormenta. No volverá su narrativa de ficción

al tono épico, como no se repetirán las concesiones dadas a la técnica del realismo socialista. En este capítulo seis, la historia se nos cuenta desde París (la casa de madame de Heredia y el amor furtivo, vigilado, de Álvaro y Dolores), Mónaco (la crisis personal de Álvaro tras el suicidio de su tío Néstor en esta ciudad), Ginebra (Aborto de Dolores obligada por Álvaro), Cuba (ceremonias afrocubanas), Venecia (disputa por los canales entre Álvaro y Dolores) y París (estudio de la rue Vieille du Temple, en el que se da la discusión en que Dolores le propone que se separen) que cierra el círculo espacial de la narración.

El capítulo siete se narra también desde el presente, pero ahora los saltos son desde diferentes puntos de vista. En éste se da cuenta de la visión de la España moderna y franquista que tienen los mismos franquistas. También se habla de los campesinos, y del mismo Álvaro Mendiola, que emigran a Francia. La técnica narrativa es la misma que en los primeros capítulos: alternancia y engaste ⁶.

El capítulo final, el ocho, pierde todo punto de referencia, incluso, la constante que había sido el tiempo presente, se pierde. El lector tendería a creer que el momento histórico es el presente de 1963, pero nada hay que aluda con certeza a ese año, el único referente temporal es la imagen paródica de la modernidad franquista, pero el hecho es que el narrador, para concluir su libro, ha dinamitado todas sus estructuras y juegos narrativos y entonces la historia

⁶Según Oullet y Bourneuf, existen tres formas de hacer una narración múltiple: por encadenamiento, por alternancia y por engaste. La alternancia consiste en contar dos o más historias simultáneamente, interrumpiendo ahora una, después la otra. El engaste consiste en incluir una historia dentro de la otra. Cf. La novela, páginas 85 y 86

sólo son retazos, murmullos de voces que surgen desde diferentes lugares, tiempos y puntos de vista. Si Juan Goytisolo rompe y destruye todo nexo con su pasado estilístico, creo que no hay mejor metáfora de esa ruptura que la misma estructura de este octavo capítulo en el que sólo se escucha la voz del narrador Mendiola que lamenta su identidad perdida, su pasado sin raíces y su futuro sin ramas para asirse de ellas.

Como se podrá notar, a pesar de que la novela refleja un aparente desorden estructural, una lectura cuidadosa nos ha permitido encontrar en este laberinto cretense una punta a la madeja de Ariadna. El caos no es tal y por encima de él podemos prefigurar una estructura claramente planeada y perfectamente imbricada que, guardadas ciertas reservas, podemos decir que predomina una estructura circular de tiempo, pues la historia inicia y termina en una tarde de 1963 mientras Mendiola escuchaba El Requiem de Mozart. Por otro lado, a pesar de los saltos en el tiempo, permanece un orden cronológico pues se narra primero la niñez, después la adolescencia y finalmente la madurez de Mendiola. Quizá sean estos los últimos resabios de su estilo recientemente defenestrado. La historia en Reivindicación del Conde don Julián será muy diferente.

Respecto de la segunda parte del tríptico podemos adelantar que en algunos aspectos el círculo se estrecha más y que en otros se expande. Se abandona la intención y se toma un nuevo camino. La concepción circular del tiempo es mucho más clara y homogénea en Reivindicación del Conde don Julián que en Señas de identidad, en la medida en que el autor no practica saltos en el tiempo para contar fragmentos de historias ya pasadas, sino que toda la novela es

presente. Por otro lado, se amplía la concepción temporal en la medida en que los acontecimientos, como en la tragedia griega, suceden en una jornada: desde la mañana hasta que anochece. La novela inicia, como ya se explicó en otro lugar, en un cuarto de hotel una mañana cualquiera de un presente ubicuo (¿el mismo 1964?, ¿el año de su primera edición: 1970?) y concluye esa misma noche, cuando el personaje regresa, después de pasear todo el día por la ciudad, a su mismo cuarto de hotel:

abierta la ventana, la melodía irrumpe : una nota sostenida a veces, quizás un breve arpeggio : tañido por la flauta pastoril de algún émulo de Pan, compañero de Baco y persecutor de ninfas : escueta, ligera, sutil : suasoria : grávida de sugerencias, invitaciones, promesas : abandonos de hogar, huida al monte, vida andariega y rústica : todos los pesares y nostalgias condensados en un simple acorde que el afilador ensaya y repite [...]

la ciudad permanece agazapada, como al acecho y la flauta del afilador de cuchillos resuena a lo lejos delicadamente irreal : grávida de sugerencias, invitaciones, promesas : escueta, ligera, sutil : suasoria”

Como se podrá ver, el autor utiliza el mismo recurso que en la novela anterior: reitera una serie de elementos que sirvan como marcas temporales que permitan al lector encontrar la pista, y que, a la vez, perciba una sensación de monotonía, que sienta que los acontecimientos no avanzan. Esta

⁷ Juan Goytisolo. Reivindicación del Conde don Julián, páginas 16 y 237 respectivamente.

reiterada presencia, al principio y al final de la novela, del afilador alude, pues, a que el tiempo no transcurre, sino que estancado en él, el afilador, de día o de noche, permanece por ahí rondando el mundo perceptible por el protagonista.

Juan Goytisolo comentó a Julio Ortega "Si en Señas de identidad buscaba una integración de distintos procedimientos narrativos en el molde de una concepción artística ecléctica (en el sentido que da Broch a este término), y en Don Julián la consecución de una obra circular, unitaria y hermética (que no dejara ningún cabo suelto), el libro en el que ahora me ocupo [Juan sin Tierra] aspira a ser una obra abierta, desplegada en múltiples direcciones como las varillas de un abanico, y cuya fuerza centrípeta, el vértice de las diversas líneas narrativas, será simplemente, la unidad del murmullo discursivo que empleo"¹. En efecto, respecto de Señas de identidad, el camino de Reivindicación del Conde don Julián es muy diferente. En ésta, tiempo y espacio es uno sólo, y en esas dos dimensiones se moverá el personaje que le da título a la novela. Hace, sí, escapadas a otro tiempo y otro espacio pero no son precisamente "viajes" en que nos hable de lo que sucedió entonces. Son más bien, voces caóticas e intermitentes que más que recuerdos parecen ser epifanías que nos deslumbran con lo que nos muestran y luego desaparecen como fuegos fatuos.

Aunque se ha dicho que la influencia de los autores del "Boom" es fundamental en la obra de Juan Goytisolo, incluso, él lo reconoce al mencionar explícitamente a algunos en el colofón de la novela, la verdad es que Reivindicación del Conde don Julián en este aspecto debe más a Ulises que a La región más

¹ Entrevista de Julio Ortega a Juan Goytisolo en Disidencias, páginas 305-306

transparente: Alvaro Mendiola está más cerca de Stephen Dedalus que de Ixca Cienfuegos o Artemio Cruz.⁹

En efecto, la novela se plantea como las actividades del protagonista a lo largo de un día. Vemos que Álvaro Mendiola deambula por las calles de Tánger sin rumbo fijo: Visita un café. Llega al laboratorio de análisis serológicos. Ingresa a una biblioteca. Después entra a un cine y lo deja pronto. Entra a otro café. Ve televisión en diferentes lugares por los que va pasando. Toma algún autobús. Se encuentra con un grupo de turistas. Camina por los barrios bajos. Regresa al hotel.

A medida que hace estas actividades, descritas casi clandestinamente por la voz narrativa, el personaje tiene una profunda actividad mental que llena casi todo el espacio de la novela. Estos mensajes se cruzan e interceptan a través de las referencias, asociaciones e imágenes. En él, pues, fantasmas, deseos, temores y alucinaciones se mezclan entre sí creando el corpus total de la novela. Reivindicación del Conde don Julián, posee un tiempo circular como la anterior, pero menos evidente. Es más el discurrir -estático- de un pensamiento en el tiempo, que va y viene por los diferentes temas.

Cuando Goytisolo afirma que la estructura de Juan sin Tierra es abierta, alude al hecho de que en esta tercera novela no existe ya ningún

⁹ Hasta ahora no se ha estudiado el paralelismo entre Ulises y Reivindicación del Conde don Julián, que existe y en muchos aspectos. Por ejemplo, si Joyce retoma la odisea de Ulises, Goytisolo retoma la de Eneas para construir su obra. El mismo Goytisolo dio a Linda Gould algunas claves que develan tal aspecto y que ella menciona en su libro (cf. páginas 180-182 y s.)

elemento estructural en el cual se sostenga para darle unidad. Es lo que sucede con el último capítulo de Señas de identidad o lo que Linda Gould llama la destrucción creadora, refiriéndose a la actitud antiespañola reflejada en Reivindicación del Conde don Julián. Los temas van y vienen sin un orden lógico o racional. Son palabras recortadas de algún periódico o revista, metidos en el saco de la creación artística de los surrealistas para después construir aleatoriamente la obra. Juan sin Tierra nos remite a la pérdida total a toda referencia temporal. Es un mosaico de reflexiones sobre temas diferentes. La unidad se la da, si es que la llega a tener, la reiteración de ciertos temas a lo largo del libro. Temas que, por otro lado, ya había tratado en Reivindicación del Conde don Julián. Más que saltar en el tiempo, como sucede en Pedro Páramo, salta de tema en tema.

El libro se divide en siete apartados y estos en breves capítulos. El primer apartado trata sobre la vida de los bisabuelos en la Cuba colonial. El segundo incluye doce breves textos sobre tópicos diferentes: rechazo de la identidad propia, una pareja de recién casados vistos a través de un aparador, King-Kong seduciendo mujeres desde el Empire-State, reflexiones del yo sobre qué tipos de historias debe escribir, cópula del yo narrador con un mendigo del zoco, etc.¹⁰ El tercero es un paseo por el mundo musulmán del yo narrador. El cuarto trata de cómo se ven a sí mismos los "españoles carpetovetónicos" -excepto el último de los capítulos que como "llave" sirve al narrador para dar su punto de vista sobre este mismo asunto. El quinto se divide en doce capítulos que tratan de la sociedad fundada sobre la que se destruye; esta nueva sociedad es tan

¹⁰ Es pertinente señalar que la estructura e idea de Makbara surgieron de este apartado ya que repite la estructura y los más de los temas de éste.

decepcionante como la primera, según lo dejan ver los mismos acontecimientos narrados. El sexto es un tratado del nuevo estilo de Juan Goytisolo¹¹ y de cómo éste es importunado por la voz de la conciencia nacional personificada en el carpetovetónico Vosk. El apartado séptimo, y último, se divide en diez párrafos que tratan sobre la nueva estética goytisoliana y su ruptura definitiva con la cultura y la lengua española; es ya célebre el final en árabe "qul ya ayuha al-kafirún/ la a budu ma ta budún/ ua-la antum abiduna ma a bud/ ua-la ana abidum ma abattúm/ ua-la antum abiduna ma a bud/ la kum dinu-kum ua-li-ya din"¹².

Podemos concluir que se da una evolución del manejo del tiempo en la trilogía, que va desde un juego formal, hasta una radicalización en la que se pierde toda referencia. No hay tiempo para el paria Mendiola o Edipo, pues ello implica una referencia espacio-temporal. Si su espacio, lo que le da unas señas de identidad (Barcelona, Tebas), es abolido, también lo es su tiempo. Tan contemporáneo es a nosotros Edipo, como lo puede ser Mendiola a los griegos del siglo IV a.C. La trilogía inicia como un viaje en el tiempo-espacio y concluye como una estación orbital en torno al mundo que contempla. Mendiola va de

¹¹ Como ya dije en otra parte, Juan sin Tierra es una novela donde la deliberada confusión entre personaje y autor es total, quizá sea conveniente aclarar que aunque se entiende que en el libro se habla de Juan Goytisolo, el autor tiene el cuidado de nunca mencionar su nombre dentro del libro, aunque sí aparezca en el título. La máxima provocación vendrá en Paisajes después de la batalla donde deliberadamente se mezcla su nombre con los acontecimientos ficticios narrados.

¹² Linda Gould recibió de Juan Goytisolo la traducción de estos versos finales que, fueron escritos por el mismo Goytisolo: "Los que no comprendéis/ dejad de seguirme/ nuestra comunicación ha terminado/ estoy definitivamente al otro lado/ con los parias de siempre/ afilando el cuchillo" (cf. la antología de ensayos editados por Julián Ríos titulada Juan sin tierra, páginas 46 y 47)

protagonista a espectador, de espectador del mundo a espectador de sí mismo, de lo activo a lo pasivo. Después volveré sobre este asunto de la pasividad de la voz narrativa.

De los dos tipos de voces narrativas que existen para narrar una historia (narrador intradiegético y narrador extradiegético) ¹³ Goytisolo le dio en la trilogía mayor peso a la voz interior; es decir, al narrador que, como protagonista cuenta y se cuenta a sí mismo la historia. No obstante, es evidente que con frecuencia echó mano del estilo tradicional de narrar; en más de una ocasión usó la voz extradiegética para contar parte de sus historias.

Como sabemos, Goytisolo siempre utilizó -hasta antes de la trilogía que nos ocupa- la voz narrativa de tercera persona, tanto porque correspondía a su actitud de observador y cronista del mundo que le rodeaba, como por congruencia con su estilo del realismo socialista ¹⁴. Así pues, cuando decide desligarse de su anterior estética la ruptura será radical: dará preferencia a la narración intradiegética, pero además, utilizará la difícil segunda persona, en lugar de la primera. Su entrega a tal forma de narración lo agotó y la agotó a tal extremo que, poco tiempo después de publicada la primera edición de Juan sin Tierra prometió que no volvería sobre el asunto. Dijo a Julián Ríos: "La única cosa

¹³ Según Alberto Paredes también se pueden incluir un narrador, un narratorio, un autor, un lector y un autor implícito. Cf. Las voces del relato página 29 y siguientes. Para mi análisis prefiero limitarme a las dos formas arriba señaladas.

¹⁴ Respecto de las posiciones estéticas del realismo socialista de Juan Goytisolo cf. de éste Problemas de la novela y Contracorrientes. En ellos queda evidenciado que nuestro autor era fiel a los preceptos de Georg Lukács en su Significación actual del realismo crítico.

que me parece obvia es que no insistiré en el empleo del sistema coloquial, discursivo; esto es, en el recurso a la segunda persona gramatical, como he hecho casi exclusivamente desde las páginas finales de Señas de identidad.¹⁵ Hagamos pues un repaso del uso que da a la voz en segunda persona en esta primera novela de la trilogía.

Como sabemos, la voz narrativa en segunda persona es tanto sucedánea de la primera como de la tercera¹⁶. En el caso de Juan Goytisolo el uso preponderante que le da es el de sustituir a la primera persona. En realidad, su novela Señas de identidad es una biografía que Mendiola se cuenta a sí mismo, donde la segunda persona hace claramente las funciones de primera. Es un yo que busca ver con más claridad su propia actuación a través de un distanciamiento de sí y de sus propias conductas. Es, también, un gesto de desdoblamiento de la personalidad, como ya vimos en otro lugar, que pretende distanciarse de su yo. Dicho en términos freudianos, es una llamada de conciencia que hace el super yo al yo que mira ante el espejo. En este ajuste de cuentas el sentado, inicialmente, al banquillo de los acusados es el yo pero, habrá más de una ocasión en que los papeles se inviertan y será el supero yo (y en ocasiones el ello) quienes serán interrogados por la voz-juez del yo.

Aunque el mismo Goytisolo diga a Julián Ríos que usó la segunda persona "casi exclusivamente desde las páginas finales de Señas de identidad", la verdad es que la forma narrativa que predominó a lo largo de la

¹⁵ Juan sin Tierra, ensayos editados por Julián Ríos, páginas 10 y 11.

¹⁶ Cf. de Real Oullet y Roland Bourneuf, La novela, página 205 y s. En particular el fragmento titulado "La presentación mixta"

novela, por no decir que casi la única, fue precisamente la segunda. En realidad fue el uso de la segunda persona una de las grandes innovaciones que presenta Goytisolo¹⁷ en su quehacer literario.

Ahora bien, el uso de la tercera persona hace su aparición una media docena de veces con una recurrencia y un uso poco constante y poco homogéneo, pero, aún así, en las más de las veces (tres) es el primer paso que da el narrador para hacer su entrada a un pasado remoto, o bien, de difícil explicación para él mismo. Por ejemplo, la primera vez que se utiliza la tercera persona es para introducir la visión que tiene el narrador del pasado de su familia materna. Sintomáticamente, la única aparición que hace la madre de Álvaro se cuenta en tercera persona:

Su madre había acudido a buscarle a la salida de las clases y, en un automóvil de alquiler, lo condujo con ella a un pueblo de las afueras (era otoño, hacia gris y el viento desvestía las ramas de los árboles).

-Vamos a ver a la abuelita -dijo.

-¿Dónde está?¹⁸

¹⁷ Es conveniente aclarar que este recurso es algo nuevo para Goytisolo, pero no único en el ámbito de nuestra lengua, ya que, como es sabido, los autores del "boom" se le adelantaron a los autores españoles. En el mismo 1966 en que se publicó por primera vez Señas de identidad, así como en años anteriores los hispanoamericanos no sólo habían experimentado ya técnicas y recurso narrativos, tanto de tiempos, como de espacios y voces narrativas. Más de un estudioso del "Boom" ha señalado que los autores españoles tuvieron que ir a la zaga de los hispanoamericanos. En particular recuerdo a José Donoso en su Historia personal del Boom, cf. el capítulo 5.

¹⁸ Juan Goytisolo, Señas de identidad, página 51

En todos los capítulos se usa la segunda persona casi en su totalidad, a excepción hecha con el quinto que desde el principio hasta el final se narra en tercera persona. Este capítulo es como una historia que se cuenta aparte de casi toda la obra. Es como un cuento¹⁹ que es introducido sin mucha relación con el resto del contexto, más que una concesión a su realismo socialista. Como es lógico deducir, este capítulo es como un adelanto de lo que después será una constante de la obra de Goytisolo: construir sus libros con base en retazos y fragmentos todos diversos, hecho que ocurre no sólo con Juan sin Tierra, sino también con Makbara o con Paisajes después de la batalla. De esta última, por ejemplo, sabemos que varios de sus capítulos fueron publicados como artículos en El País o en Vuelta. Por otro lado no es algo nuevo el que Juan Goytisolo mezcle su lenguaje periodístico y el literario ya que, por ejemplo, Linda Gould ha señalado cómo fragmentos de Juan sin Tierra se repiten en sus libros de ensayos²⁰.

Por otro lado, la voz narrativa de tercera persona en Reivindicación del Conde don Julián apenas hace aparición a lo largo de todo el libro. El uso que se le da no es, ciertamente, el convencional de narración extradiegética, sino que sigue siendo la voz que desde dentro de la historia nos cuenta fragmentos de la historia. Dicho de otra forma, es la voz intradiegética que da cuenta de los acontecimientos echando mano de la voz en tercera persona (tradicionalmente

¹⁹ Sería mejor decir que son cuatro cuentos, pues en el capítulo se imbrican cuatro historias que se alternan: 1)El autoexilio en París de Álvaro 2)La resistencia estudiantil de los amigos de Álvaro que quedaron en Barcelona 3)Los movimientos de la policía secreta franquista contra los estudiantes 4)Los padres conservadores de estos mismos muchachos.

²⁰ Cf. Linda Gould, La destrucción creadora, página 217 y s.

utilizada por la voz extradiegética). Por ejemplo, en la tercera parte de la novela el yo narrador da cuenta de tres historias infantiles del tú-Alvarito: cuando el profesor lo obliga a presenciar la muerte de un saltamontes inoculado por un escorpión. Cuando su abuela le lee cuentos mientras él es testigo, desde su ventana, cómo unos muchachos del barrio orinan a un niño enfermo mental. Cuando mira hacer el amor a una sirvienta y un vigilante. El narrador asume, en este caso, la posición de quien cuenta la historia sin tener nada que ver en ella. No obstante, el hecho de que esa misma voz asuma una posición ubicua, es decir, se desplace para asumir el papel del niño, del profesor o de Figurón, hace que la narración se presente en tercera persona. Es una tercera persona que por otro lado, duda de su misma condición. Es, como ya dije en otro lugar, el desplazamiento en un **Doppelgänger** en que el narrador asume la personalidad y las posiciones de personajes secundarios. Por ejemplo, el profesor es también Figurón. Alvarito es también Julián. Un niño tangerino es Alvarito. El vigilante es Julián:

en medio de los demás niños vestidos con delantales, agrupados alrededor de la mesa de la tarima en donde él (Figurón?) manipula el tarro de vidrio y ajusta cuidadosamente la tapa : una vasija circular de unos veinte centímetros de diámetro, transparente, diáfana, con el fondo cubierto de mullidos algodones amarillos : hablando con su habitual tono de voz persuasivo y didáctico, vigilando quizás en el rostro de él (el niño) los principios sintomáticos del terror [...]

Plantado en medio, rejuvenecido quizá, el niño/ qué niño?/ el mismo que te ha ido a visitar al café hace unos instantes : alumno aplicado y devoto, idolatrado e idólatra de su madre, querido y admirado de profesores y

*condiscipulos*²¹

Las otras dos ocasiones en que se usa la voz en tercera persona es más o menos similar a la aquí ejemplificada. El yo narrador deja momentáneamente su condición de segunda persona para pasar a la tercera (sin nunca dejar de hacer una narración intradieética):

su inteligencia suscita igualmente la admiración de sus profesores : ante los tribunales de examen, Alvarito responde de modo certero y veloz y recibe las felicitaciones entusiastas de maestros y condiscipulos [...]

*En cierto villorio [sic] rodeado de tupidos bosques vive un niño, el más hermoso que la mente humana pueda imaginar : no precisan las agencias qué edad tiene, pero sí dicen que el niño de marras peina cabellos rubios que darían envidia al mismo sol*²²

Juan sin Tierra se plantea, por otro lado, como un extremo en cuanto a la radicalización en el uso de la narración intradieética pues no se hace ninguna conexión con el uso de la tercera persona gramatical. Todos los fragmentos de que está hecha la novela revelan un cuidadoso e intencional uso de la segunda persona. Uso que no parece ser tan claro en los dos libros anteriores. En fin, que agotó a tal extremo el recurso del uso de la segunda persona que hará efectiva su promesa de no volver a usar la segunda persona gramatical como voz narrativa, ya sea esta intradieética o extradieética.

²¹ Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde don Julián, páginas 93 y 94

²² Juan Goytisolo, *op. cit.*, páginas 115 y 205

En efecto, a partir del siguiente libro de ficción, Makbara, Goytisolo volverá al uso convencional de la primera persona para la narración intradiegética y la tercera persona para la narración extradiegética. Con esto no quiero decir que nuestro autor haya regresado a la forma tradicional de la narración o menos aún, al realismo socialista. De hecho en Makbara continúa experimentando con el uso de los dos punto en lugar de comas y puntos, la narración estilo relato oral, la mezcla de párrafos en otras lenguas, la abolición del tiempo y otras estructuras narrativas. Otro tanto se puede decir de Paisajes después de la batalla, novela en que la condición ubicua del narrador, así como la simultaneidad de voces narrativas dificultan la lectura. En otro capítulo volveré sobre algunas otras consecuencias de los usos narrativos de Juan Goytisolo, en particular en el capítulo "Tierra adentro".

Para concluir esta sección dedicada a las voces narrativas quiero decir que Goytisolo hace confluir las tres personas gramaticales en una sola voz, la de un yo que mira y se mira contar sus historias; en el capítulo anterior ya expliqué las consecuencias y significados, psicológicamente hablando, de tal actitud pasiva-onanista²³. El mundo y el yo están detenidos para que los observe y me observen. Es la misma actitud de Edipo cuando, ante el coro de ancianos se reprocha sus pecados. Esta actitud exhibicionista es la misma que tiene Mendiola cuando elige al árabe más humilde para copular en público con él (hecho que se da en Juan sin Tierra y se repite en Makbara²⁴). Edipo y Mendiola disfrutan, (gesto expiatorio) su degradación y humillación. Es una manera de pagar sus

²³ Cf. las tres últimas páginas del capítulo "De lo edípico"

²⁴ Tema obsesivo que ya se ha visto en otra parte de esta tesis. Cf. nota 44 del capítulo anterior.

culpas. Veamos cómo el narrador se refiere con saña a sí mismo en esta degradación. Anoto primero el caso de Mendiola en Juan sin Tierra y luego el de Edipo en Edipo Rey:

entre todos los mendigos del zoco, escogerás al mas abyecto : la harka africana exige de ti una entrega total, sin reserva y has decidido asumir tu prometeica, devoradora pasión hasta sus últimas, delirantes consecuencias[...] Ebeh no llega quizás a la treintena pero las plagas y enfermedades propias de una pobreza extrema han estigmatizado su persona con las señales indelebles de la decrepitud[...] vuestro abrazo voraz atrae sus virtuosas miradas reprobadoras e ilustra perfectamente a sus ojos los abismos de escarnio, inmundicia y pecado de la temible estirpe agarena : horrorizados, pero misericordiosos se inclinarán sobre ti con sus cámaras²⁵

Edipo: En nombre de los dioses, ya que me dejaste estremecido, sacándome de mis sombríos pensamientos, al haber llegado como el hombre más noble junto a mí el más ruin, concédeme una cosa, pues he de hacer una aclaración por bien tuyo y no mio.

Creón: ¿Y qué cosa porfias tanto tener la suerte de conseguir?

Edipo: Arrójame de este pais cuanto antes a un lugar donde no se me ha de ver dirigir la palabra a ningún mortal²⁶

²⁵ Juan Goytisolo, Juan sin Tierra, páginas 63 y 65

²⁶ Sófocles, Edipo Rey, página 235

En relación directa con la voces narrativas, y pasando al tercer tema de este capítulo, se da una multiplicidad de puntos de vista, desde una posición en un presente histórico ²⁷ (es el niño que ve lo que sucede y lo cuenta), hasta la perspectiva en que Mendiola dice lo que hace otro, asumiéndose como ese otro que no es Mendiola: Vosk, Julián, el bisabuelo, etc.

En Señas de identidad el autor define una relación convencional con su lector ideal en cuanto que a través de las voces narrativas establece de entrada la existencia del lector "el novelista cuenta y unos lectores lo leerán, con esto basta" ²⁸, pero trasciende esta forma de narrar en cuanto que se preocupa por diferenciar claramente los puntos de vista desde los cuales dará cuenta de su historia. En este sentido, el punto de vista de Señas de identidad marca un nuevo paso en el estilo de Goytisolo sin dejar de ver hacia la otra orilla: su anterior estilo novelesco. Es diferente en cuanto que en las novelas anteriores nuestro autor se había conformado con presentar un sólo, y plano punto de vista. En ésta, mientras tanto, trata de crear un juego de voces narrativas que se alternen (incluso en ocasiones se quiten), la palabra. Goytisolo pretende partir de una idea que incorporó el Nouveau Roman de una tradición lúdica cuyo más cercano exponente

²⁷Según Samuel Gili Gaya en su Curso superior de sintaxis española, se entiende por presente histórico, cuando se alude a un acontecimiento, pretérito, en tiempo presente por su importancia. "Al actualizar la acción pasada, la presenta con más viveza al interlocutor: el que habla se traslada mentalmente al pasado" (página 155 y s.). En este caso utilizo el término no sólo como una nomenclatura gramatical, sino en alusión al sentido profundo desde el cual se narran los acontecimientos. Es evidente que aunque Mendiola cuenta su vida de niño con una perspectiva infantil, no deja de tener conciencia de los acontecimientos históricos de los que es protagonista involuntario.

²⁸Bourneuf y Oullet, La novela, página 90

era Diderot: ²⁹ aceptar que el narrador no es el único depositario de la verdad. Goytisolo intenta establecer un diálogo con su lector a medida que permite que varios personajes cuenten la historia o que, incluso, uno sólo -el mismo Mendiola- tenga varias perspectivas (Mendiola niño, Mendiola joven, Mendiola adulto).

Son varias las causas por lo que el autor no logra establecer este diálogo tan deseado. Primero, porque su novela es una novela de tesis y como tal hay mucho determinismo en lo que sucederá a lo largo de la misma: el autor quiere comprobar a lo largo de la misma una idea preconcebida. Segundo, en cuanto novela histórico-testimonial está limitada por el deseo del personaje-narrador de contar su vida y en ese sentido, aunque pueda reconocer que no hay una sola verdad, termina por imponer su propia verdad, la de su testimonio.

Es evidente que, por otro lado, Goytisolo no pretende ocultar a los ojos de su lector, como lo había hecho en las novelas anteriores, la posición del autor y de su lector, incluso -ya lo he dicho varias veces- existe una actitud exhibicionista. La cuestión es que este calidoscopio cubista, que mucho le debe también a los surrealistas, está fuertemente limitado por una restricción del "campo visual" del que hecha mano el autor.

En cambio en Reivindicación del Conde don Julián el autor renuncia a dejar varios puntos de vista que den testimonio de lo que ocurre en la novela. Si en Señas de identidad se presta la voz a los policías franquistas, a Antonio (amigo de Mendiola), a Sergio, etc. en ésta se presenta una "visión 'con'

²⁹Cf. de Milan Kundera El arte de la novela, México, Vuelta, 1988, en particular la cuarta parte, página 71 y ss.

que se caracteriza por la elección de un solo personaje que será el centro de la narración y a partir del cual veremos a los otros”³⁰ En este sentido Goytisolo es coherente con su actitud de decir su verdad y olvida su vieja preocupación de restituirle la voz a los desheredados que tanto le habían preocupado en La Chanca y en Campos de Níjar. Aunque si bien el yo narrador termina por aceptar, en lugar de su autor, que no puede seguir siendo el portavoz de otros, cosa muy sana, no deja de necesitar fuertemente un interlocutor y es en este sentido que inicia una nuevo diálogo y un nuevo estilo: el diálogo no será hacia afuera sino hacia adentro.

La ecuación se invierte: no son mucho narradores que miran desde muchas perspectivas el medio que lo rodea -preferentemente un medio histórico político. Sino que son muchos yo que han puesto en el centro de sus miradas a un ubicuo tú que no es sino el mismo Mendiola. Así es como dará inicio este alucinante diálogo (mejor dicho monólogo) de Mendiola consigo mismo y que habrá de repetirse con diferentes modalidades en Juan sin Tierra, Makbara y Paisajes después de la batalla.

En Juan sin Tierra regresa a la técnica del pastiche que a partir de Señas de identidad será su técnica narrativa favorita: El narrador desde una misma posición dará su visión de las cosas y de sus personajes, quizá se llamen Kong, Vosk o Bisabuelo, atrás de la máscara se esconde, ya lo sabemos, Mendiola.

En realidad es un solo punto de vista. Mendiola va dando saltos

³⁰ Bourneuf y Oullet, op, cit., página 100

desde una a otra posición, para narrarnos lo que ve. Lo que aparenta ser una narración de carácter cubista sólo es la ecuación "yo + el mundo". Cómo veo yo (Mendiola, bisabuelo, Yemayá, Julián) el mundo. Es tal la necesidad de multiplicarse que el yo narrador crea su doble. Como los dioses primigenios, según la mayoría de los mitos cosmogónicos, Mendiola se hastía de su soledad y crea a los seres para que le hagan compañía, los que -creaturas inferiores que son- están imposibilitados para hablar "Y habiendo creado todos los pájaros y animales, le dijo el Creador "-Hablad y gritad según vuestra especie"[...] Pero aunque les fue mandado esto no pudieron hablar como los hombres" ¹¹. En efecto como dice Joseph Campbell "El giro hacia adelante de la rueda cosmogónica precipita lo Uno en los muchos" ¹². En el momento en que Mendiola se descubre como un ser solitario tiene que dar el paso a la creación cosmogónica. Parafraseando a Campbell podemos decir que Mendiola precipitó la rueda cosmogónica de su desgracia al hacerse acompañar de sombras: personajes que sólo existen en su mente, como el mismo Mendiola sólo existe en la mente de Goytisolo.

Juan Goytisolo ha iniciado con esta trilogía un camino que lo lleva hacia una frontera de la que no habrá regreso. No volverá sobre sus viejos pasos del realismo socialista. La línea divisoria queda claramente marcada en Señas de identidad. A partir de Reivindicación del Conde don Julián inicia una nueva vida en un "nuevo país" del que no sabe cuál será su última estación. Va en busca de un Colono desconocido que, como a Edipo, atrae y atemoriza. De vez en vez regresará su mirada al otro lado de la línea y verá con nostalgia que para él

¹¹ Anónimo Popol Vuh, página 8

¹² Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, página 255

EDIPO EN LA FRONTERA

no hay regreso. Al poner el pie "del otro lado" sabe que ha perdido definitivamente esta orilla de su realidad.

SEGUNDA PARTE: DEL OTRO LADO

CAPITULO 1
DE UNO Y OTRO LADO

Varias son las formas de estar en la frontera. En Edipo la primera manera en cómo se enfrenta este conflicto es la ceguera: a partir de esa circunstancia el mundo de las tinieblas se apoderará del defenestrado rey. Su impedimento lo llevará a confundir lugares, espacios, personas. Otro tanto sucede con Mendiola; su mundo, una vez expatriado, es confuso y oscuro. En este segundo apartado se analizará todo lo relacionado a los sucesos posteriores a la última huida de Mendiola.

La cultura española ha sido siempre una cultura de frontera¹. La existencia de la península, en la era antes de Cristo, estuvo dividida entre

¹En este caso me refiero a la frontera como un fenómeno sociológico. Es decir, como el espacio físico que divide a una cultura de otra. A una forma de ver el mundo de otra. España, por su situación geográfica le ha tocado ser una de las fronteras entre la cultura occidental y la cultura oriental. Esta situación y sus ulteriores consecuencias han sido estudiadas por muchos críticos. Cf. sobre todo el extenso estudio que sobre este fenómeno realizó Fernand Braudel en su libro El mediterráneo

cartagineses y romanos; por otro lado, la división por setecientos años entre cristianos y musulmanes ha desarrollado en su gente una profunda conciencia de lo que significa la frontera desde cualquier perspectiva: histórica, cultural, anímica, existencial.

El español siempre ha tenido una clara noción de lo que significa la otredad, es conocedor de lo que implica estar entre dos culturas, en pertenecer a una y ser ajeno de la que está al lado. Esta "alienación" del vecino lo obliga a reflexionar sobre su propia condición y a tener que mirar para uno y otro lado de la línea divisoria con una actitud de distancia y mirada interrogante, tanto para la otra cultura como para la propia.

El español puede colocarse en esa imaginaria y existencial línea de la frontera y ver hacia las dos orillas que lo circundan; mejor aún, que lo limitan. El español puede ser de momento, un out land sin identidad y distante de lo propio, aunque se la tenga al lado. A pesar de que esta condición no es una característica exclusiva de los españoles (sobre todo en estos años de pugnas étnicas en Europa), sí fue fuertemente remarcada en una o dos generaciones de españoles que vieron fuertemente afectadas sus vidas y costumbres a raíz de la emigración que implicó, para muchos, la Guerra Civil.

La obra de Juan Goytisolo, en consecuencia, no estará ajena a esta doble perspectiva que implica el punto de vista de la narración en la trilogía que nos ocupa. En otro capítulo ya hicimos referencia a la expresión formal de esta consecuencia, ahora dirigiremos nuestra atención a un tópico propio de dicho aspecto: la frontera implica mirar para las dos orillas, obliga a tomar una actitud

de Jano: ver atrás y adelante, lo alto y lo bajo. Me ocuparé, también, de los elementos ambivalentes en la trilogía de Álvaro Mendiola.

La obra de Juan Goytisolo, pues, ha deambulado de un extremo a otro, de una temática a otra, de una estética a otra; actitudes, todas, siempre opuestas. Nuestro autor ha ido, como bien descubrió Linda Gould, de la construcción a la destrucción, pero, ciertamente no se quedó únicamente en esas líneas paralelas. Su camino ha ido, en una especie de sube y baja, de la construcción a la destrucción; de lo social a lo individual de lo corporal a lo espiritual; de lo concreto a lo abstracto; de la destrucción a la construcción con ruinas.

Este orden muestra una especie de teoría del Big-Bang² en el que Juan Goytisolo concluye una etapa de su estética, para después regresar al mismo punto de partida: mostrarnos una fiera cabeza decapitada: su enjuiciamiento de la sociedad contemporánea. En un principio, pienso en Fin de fiesta, La isla o Campos de Níjar: el estudio parte de la estética del realismo socialista que se integra, indudablemente, en el área de la expresión clásica del arte. La última expresión de su arte, cubista, (Reivindicación del Conde don Julián, Juan sin Tierra, Makbara) parece alejarse de su primer camino. Esto es cierto en cuanto que la cabeza mostrada se parece más a la de un jíbaro que a la de un sans-culotte, a un Picasso que a un Delacroix. Pero no lo es, porque en el fondo es un mismo acto taumatúrgico: su juicio, moralizante, de la sociedad contemporánea³.

²Según esta teoría, después de la gran explosión y de la gran expansión vendrá un periodo de contracción que hará regresar todo al punto de partida. Eso mismo, me parece, sucede con la obra de nuestro autor.

³Aunque está fuera de tema y objetivo de este capítulo y tesis, es importante

En las obras previas a Señas de identidad el autor procede con un afán constructor: edificar sus posturas ideológico-políticas respecto de la sociedad española. Expresa su desacuerdo con el modo de vida burgués español, su indignación ante la ociosidad y enajenación de la clase media española y su desprecio por la ceguera política del franquismo que, injustamente, se puso del lado de los poderosos. Su propuesta, ante este esquema social basado en la falta de oportunidades equitativas, parte de la destrucción; destrucción que vendrá de las clases sociales bajas y de aquellos intelectuales conscientes que se pongan del lado del desprotegido (Campos de Níjar), o bien, vendrá de un mismo proceso de degradación en que, por su falta de conciencia histórica, la misma burguesía se auto destruya (La isla).

Su preocupación por una temática social siempre fue muy marcada pero, es evidente que siempre tuvo un matiz y una perspectiva individual. No es Goytisolo, ciertamente, un escritor que se deje ganar por el tono épico tan común en sus contemporáneos del "Boom". Su preocupación por los niños marginados por la Guerra Civil, por ejemplo, siempre estuvo muy matizada por la perspectiva individual; pienso en Abel Sorzano de Duelo en el Paraíso, personaje en el que importa su condición de niño desplazado por la guerra, pero también, su condición existencial que en ocasiones toma mayor relieve que su condición

señalar que cuando se cuestiona tan acremente la conducta social de un grupo, ese gesto suele devenir, inevitablemente, en una nueva moral. Se expresa de forma cabal la idea de Octavio Paz de revolución: se llega al mismo punto del que se partió. Y no puede ser de otra forma: cuando niego el código de conducta social que se me propone, inevitablemente estoy proponiendo otro, y en ese sentido se es un moralista. Aunque, ciertamente, la moral propuesta por los personajes de Goytisolo es muy otra, respecto de la conservadora moral española que se está estigmatizando.

social. Así pues, Juan Goytisolo transita de lo social a lo individual constantemente, hasta que su más íntimo deseo se ve satisfecho cuando, a partir de Señas de identidad logra despojarse del pesado lastre que significó su conciencia política. Sacrificio que hizo en aras de su verdadera vocación: hablar de sí mismo sin tener que mediatizar sus temas por los conflictos sociales.

Si en sus primeras obras los personajes son unidimensionales (sólo poseen el rostro de la conciencia política de su autor), no menos lo eran en su concepción corpórea. En la medida que sus personajes son entelequias de sus preconcepciones políticas, eran más un yo externo que un yo interno. Más papel y menos esencia. Más cuerpo y menos espíritu. Si el lector escudriña un poco en personajes como Utha de El circo o Antonio de La resaca, descubre que estos protagonistas de Goytisolo no esconden en ellos un espíritu que sustente su existencia en este mundo. Será a partir de Álvaro Mendiola que encontraremos personajes que realmente guarden una personalidad que trasciende los campos de la unidimensionalidad para adentrarse en el complejo mundo de los personajes concebidos no como idealizaciones, sino como seres de carne y hueso, en los que se plasme todo el mundo complejo que conforma a quien concibe y lee la obra. Se traspasa pues, a partir de la trilogía que nos ocupa, la visión de un yo protagónico concebido a partir de mitificaciones más producto de la fantasía que de las buenas intenciones, o mejor aún, de la realidad.

¿A qué se debe esa evolución de los personajes de Goytisolo? Son varias las respuestas, pero la que ahora nos interesa está relacionada con la transición de una literatura "corpórea" a una literatura "con espíritu". Si los personajes ganan en complejidad conceptual, también las novelas se enriquecen

en visiones de la realidad mucho más abstractas, y en ese sentido, mucho más propositivas y polisémicamente más ricas. En efecto, la transición del estilo goytisoliano que se da a partir de Señas de identidad se ve fuertemente enriquecido cuando el autor español decide presentar puntos de vista muy abstractos donde el lector puede construir su propia versión de los hechos, y por qué no, su propia novela. En efecto, me estoy refiriendo a lo que Carlos Fuentes llama "lector costilla" y Julio Cortázar "lector macho".⁴

En la medida en que Juan Goytisolo deja su visión unidimensional de los conflictos que plantea, permite a sus personajes enriquecerse con el beneficio de la lectura de su lector y no quedarse exclusivamente con la del catalán. Ciertamente, esta búsqueda de lo abstracto lo llevó por un camino sin salida y que ya hemos mencionado en otra parte de esta tesis. Me refiero, claro está, al mismo problema que enfrentaron los creadores del nouveau roman y la novela experimental en general: la incomunicación con su lector. En efecto, la senda de lo abstracto, que tanto privilegió Juan Goytisolo a partir de Reivindicación del Conde don Julián, y que prácticamente no ha querido dejar, lo han conducido a una doble pérdida de lectores: los decepcionados porque abandonó su técnica del realismo socialista y aquellos que intentaron acercarse a su nueva prosa y tuvieron que abandonar el intento ante lo intrincado de su escritura. Simplemente hagamos un balance, con todas las dificultades que ello implica, entre los lectores que tuvieron obras como Duelo en el Paraíso o Señas de identidad frente a Juan sin Tierra o Paisajes después de la batalla. Es evidente que

⁴Cf. de Carlos Fuentes, "Juan Goytisolo y el honor de la novela" en Geografía de la novela, México, F.C.E., 1993, de la página 56 a la 62

la pérdida de lectores fue por partida doble³.

Si Goytisolo destruyó su estilo a partir de Señas de identidad es verdad que tuvo que construir uno nuevo. Lo particular de ello es que esa construcción no se hizo con nuevos materiales. Y en ese sentido la afirmación de Linda Gould es providencial en cuanto que ésta implica (aunque la estudiosa no lo haya querido decir) construir con cosas inútiles⁶. Es hacer un pastiche con cosas dignas de un basurero. Con lo anterior no estoy despreciando la obra de Goytisolo, simplemente estoy caracterizando su técnica narrativa, por otro lado, muy estructurada. En efecto, la técnica de "construir con ruinas" recuerda mucho la escena final de la película The Wall de Alan Parker. En ella vemos cómo un niño (se sugiere que es el mismo protagonista adulto) recoge ladrillos arrancados por una fuerte explosión al muro de nuestros propios prejuicios y convicciones. Pinky, protagonista de la película, y Mendiola son un mismo fluir de conciencia. Es el protagonista cansado de sus debilidades, de sus preferencias, de su relación enferma con su madre, etc. La diferencia radica, a favor de Juan Goytisolo, en que The wall se interrumpe donde, precisamente, nuestro autor reinicia con la trilogía que hoy estudiamos.

³Por sólo mencionar dos obras de las más reconocidas de su nuevo período literario. Pero me pregunto quién ha leído, en nuestro país, Makbara o quién lee, quién leerá La saga de los Marx.

⁶Y por supuesto con el hecho, ineludible, de que mucho de lo que constituye su nueva estética ya existía, embrionariamente, en sus obras anteriores. Incluso, en las más remotas. La misma Linda Gould ha hecho una serie de comparaciones entre Álvaro Mendiola y Abel Sorzano, protagonista, este último, de su segunda novela: Duelo en el Paraíso. Hecho que evidencia lo que afirmo. Cf. de La destrucción creadora la página 215 y s.

"Construir con ruinas" tiene sus ventajas. Por ejemplo, la originalidad. Hasta antes otro novelista no había probado tal camino. Su dificultad radica en que tal "exorcismo de esti(l)o" implica una fuerte capacidad autodestructiva digno de un "mea culpa" entre caribeño y peninsular.

Así pues, la obra de Juan Goytisolo ha ido de un extremo a otro, de una preocupación a otra extrema, de un estilo a otro, etc., que vienen a caracterizar, quién lo duda, a su proceso de creación literaria como una labor ambivalente. Ambivalencia que lo será también en los temas tratados. Pasemos, pues, a analizar algunas de estas dicotomías temáticas en la trilogía de Mendiola.

Como se podrá notar, la ambivalencia temática se hace más evidente a medida que nos alejamos de su viejo estilo. Es decir, la dicotomía en Señas de identidad es menor comparada con Reivindicación del Conde don Julián o Juan sin Tierra. Por ejemplo, una de las ambivalencias fundamentales es la formada por heterosexualidad-homosexualidad del protagonista. En Señas de identidad se alude ya a la homosexualidad de Mendiola, pero esta se hace de manera muy velada, casi clandestinamente.

En otra parte de esta tesis había señalado que en el capítulo final de Señas de identidad se aludía a la homosexualidad del personaje cuando invoca al sexo "violento y suntuoso" de Changó para que lo reconforte. No es esta, ciertamente, la única alusión, por otro lado, tan sutil, a esta condición bipolar de la sexualidad de Mendiola.

En el capítulo seis de dicha obra se da cuenta de un "extraño"

encuentro de Álvaro con un árabe. Nunca se explicita que exista una relación sexual entre ambos personajes, pero el contexto es más bien claro. Como el fragmento en sí mismo no es muy largo lo transcribo a continuación para que el lector forme su propia opinión, a pesar de que, para ser una cita, sí es un tanto extensa.

Una escena familiar te ronda la memoria: estás en el Paris industrial del canal Saint Martin y un sol invernal, rezagado, brilla sobre las aguas.

Paseas despacio. El árabe ha abandonado la contemplación del panorama de las grúas y suelta a andar a su vez, cauto y receloso, con las manos hundidas en los bolsillos. A una veintena de metros de él puedes observar a tus anchas sus botas de goma, los pantalones de burdo azul mahón, la zamarra de cuero con las solapas forradas de piel, el pasamontañas de lana ceñido a la cabeza. Su presencia discreta gobierna la calle. Al llegar a los jardincillos desnudos del square tuerce en dirección al bulevar, aguarda sin volverse al semáforo verde, atraviesa la calzada, y tal como has previsto tú, continúa su marcha hacia La Chapelle bajo el techo herrumbroso del aéreo. Le imitas.

El viento ha ahuyentado a los habituales clochards tumbados en los bancos de madera y, con excepción de algunos atareados y absortos transeúntes, en el andén central no hay más que un reducido corro de curiosos y una pareja de inveterados jugadores de pétanque. El árabe se demora a mirar con expresión ausente. Al llegar tú y seguir su ejemplo te examina unos segundo con sus ojos profundos y negros. Ha sacado la mano derecha del bolsillo de la zamarra y, de modo mecánico, se acaricia

el bigote con el índice y el pulgar.

El metro pasa zumbando encima de vosotros y su sacudida estremece brutalmente el suelo. Sustraído de pronto al tiempo y al espacio recuerdas que un día, en un hotelucho cercano, hiciste el amor (¿con quién?) aprisa y corriendo (era tarde, tenías cita en la France Presse) y tu eyaculación había coincidido exactamente con el temblor provocado por el tránsito de los vagones. (¿Consecuencia lógica del ruido o casualidad pura?) Desde entonces, piensas con nostalgia, no has vuelto a probar jamás.

Niños vestidos de Sioux corren delante de tí disparando con revólveres de juguete. El árabe camina pausadamente y escudriña con gesto atento los comercios y tiendas de la acera de los impares. Dos celadoras de l'Armée du Salut se dirigen hacia Barbés recogidas y mudas, con la inepta gracia de Dios pintada en el rostro. Escualido, el sol parece descarnar aún las fachadas carcomidas de las casas y se refleja en los cristales sin hacer escardillo.

(Como necesario horizonte para tí, el rostro de Jerónimo, de las sucesivas reencarnaciones de Jerónimo en algún rostro delicado e imperioso, soñador y violento había velado en filigrana los altibajos de tu pasión por Dolores con la fuerza magnética y brusca conque te fulminara la primera vez. Cuando os separasteis se fue sin darte su dirección ni pedir la tuya. Tenía dos mujeres, seis hijos y nunca supiste cómo se llamaba.)'

La interpretación que doy a este encuentro pudiera ser

¹ Juan Goytisolo, Señas de identidad, páginas 339 y 340

cuestionada si no tuviera, como tengo, la parte complementaria, en la que es totalmente evidente la relación homosexual y que Juan Goytisolo narra en su segundo libro de memorias: En los reinos de Taifa. Es decir, que lo sugerido en la novela es reconocido por su autor, como algo que a él mismo le sucedió. En esta ocasión las constantes referencias y comparaciones que he estado haciendo entre Mendiola y Goytisolo me permiten mostrar plenamente lo que sólo está sugerido. Como en esta ocasión el fragmento es más amplio sólo transcribiré la parte más significativa.

bajé al bulevar de la Chapelle, concurrido por algunos autóctonos y me acomodé en la barra de un café de la esquina del bulevar de Barbès sacudido regularmente por los temblores del metro aéreo. A mi izquierda, dándome la espalda, un hombre joven hablaba en árabe con un amigo y, bruscamente, al eclipsarse éste, se volvió hacia mí. Delgado, nervudo, de mediana altura, ojos oscuros, gran bigote negro, su rostro transmitía una viva impresión de fuerza y cordialidad. Me pidió lumbre y, al advertir que mis manos temblaban al alargarle una cerilla, las inmovilizó suavemente con las suyas. Merci, juya, dijo mezclando su lengua con el francés. No sé de qué hablamos ni tengo idea de lo que bebimos: quizá dos o tres rondas de cerveza, apresuradamente repuestas por el camarero a una señal mía, con el designio de alargar aquella conversación casual grávida de promesas. Temía cortar el hilo al pagar y que cada uno se fuera por su lado; pero, desmintiendo la aprensión, mi vecino aguardó a que el empleado me devolviera el cambio y salió conmigo. No sé adónde ir a dormir, me dijo. ¿Conoces un sitio en el que podamos pasar la noche juntos? Aunque el corazón me dio

EDIPO EN LA FRONTERA

un vuelco, procuré ocultarlo y dije que había muchos hoteles en el barrio: en alguno de ellos encontraríamos habitación. Subimos por el bulevar de Rochechouart y dimos en seguida con uno, situado al comienzo de la Rue de Clignancourt. El cuarto era desastroso y pobre, con una sola cama de matrimonio encabezada por un largo travesaño. Mientras me desvestía, Mohamed se coló, acechante, entre las sábanas, sonriendo con su mostacho montaraz y labios rotundos. Mi lento naufragio en el placer se acompañó, en el duermevela agitado de la noche, en una lúcida, recobrada serenidad.*

Lo que importante destacar de este fragmento es la situación no del todo ambivalente del protagonista ante su sexualidad. Podría decir que sigue atrapado en un sólo lado de su identidad, de su frontera. Aún a su pesar, Mendiola tiene que guardar silencio y sólo logra liberar estas leves y alevés alusiones. Todavía en Reivindicación del Conde don Julián queda algún resabio de esta actitud que no logra definirse del todo. Mejor todavía, el tránsito de uno a otro lado de la frontera de su sexualidad está más bien reflejado no en la alusión a sus actividades heterosexuales y homosexuales, sino a la transición del yo narrador desde un yo pasivo (Álvaro Mendiola) a un yo narrador activo (Don Julián).

El narrador es un yo pasivo en cuanto que en lugar de enfrentar los retos que le plantea el franquismo, huye de España. Una vez en su autoexilio tangerino, por efecto del kif, pero sobre todo de su personalidad ambivalente,

* Juan Goytisolo, En los reinos de Taifa, páginas 242 y 243

decide transformarse en el agente activo de la destrucción de la España odiada, un nuevo Julián que traicione y violente, inclusive sexualmente, a todo lo que sea España. Este símbolo de la ambivalencia se presenta de varias formas a lo largo de Reivindicación del Conde don Julián. Parte desde el ya aludido caso del protagonista que narra la historia, Álvaro Mendiola, que transita desde su cuartucho de hotel desde el cual observa al mundo, hasta llegar a unirse a la "jarca" de árabes por él imaginada que llegará a España, encabezada por otro trasunto imaginario de él, Tarik. Así, unidos los dos personajes históricos, reciclados por la imaginación del narrador, Mendiola, se unen para destruir España. Tarik y Julián son pues, la concretización de las fantasías sexuales de Álvaro Mendiola. El símbolo de la ambivalencia sexual también se hará presente cuando se narre, al final de la novela, la sodomización de Caperucito.

El personaje infantil tiene tres rostros pues en él se reúnen tres personajes a la vez. Es el niño que fue Álvaro Mendiola mientras acudía a clases forzado a ver la lucha de dos insectos⁹, símbolo sexual de extrema pasividad. También es el niño europeo que sigue a Mendiola por las calles de Tánger¹⁰, actitud nuevamente pasiva. Finalmente, es un niño barcelonés que conoció Juan Goytisolo en su infancia y del que supo fue víctima del "rubio desdén fluido" de sus amigos¹¹, nuevo gesto pasivo. El sodomita que victimiza a Caperucito es un

⁹ Cf. Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde don Julián, página 93 y s. Así mismo cf. del capítulo anterior de esta tesis la página 106 y s.

¹⁰ Cf. Reivindicación del Conde don Julián páginas 16 y 237 respectivamente.

¹¹ Nuevamente lo que le sucede a Álvaro y a Juan se unen. Como ya advertí en otra nota, a medida que se pasa de la primera a la segunda novela, y de la segunda a la tercera, el paralelismo entre Mendiola y Goytisolo son más

personaje también triple: es Álvaro, don Julián y un emigrado árabe, guardián de una obra de construcción en la época de la infancia de Juan Goytisolo. Como violador que es asume el papel activo. Lo interesante de esta fábula final de Reivindicación del Conde don Julián es que los seis personajes son encarnados por la misma voz narrativa de la novela. Se reúne, nuevamente, en una sola persona la ambivalencia pasividad-actividad, heterosexualidad-homosexualidad.

el niño no llorará esta vez y aceptará calladamente tu trato : el yugo avasallador de tus brazos y el moroso festin de la culebra : y, a continuación le pedirás dinero : Urbano es humilde y tú potentado : no puedes prestarle una poca ayuda? : el Dios de los cielos te premiará : cien pesetas, quinientas o mil : tu mamá te da cuanto le pides : tú mismo, golfillo, guardas tus ahorros en el banco : me vas a dejar así? : para socorrer a mi familia[...] todos los días él te trae dinero y tú le pides más mientras, obedeciendo a la música del encantador, el áspid se yergue frente a él y extiende con lentitud su redondeada capucha : presto a escupir e inocular el veneno que progresivamente inmoviliza su voluntad y la somete a la tuya : rendido ya a tu riguroso trato, al recio y crudo amor que, acatado por él caudalosamente le prodigas[...] se presentará una tarde

constantes. El hecho real en el que se basa esta parte de la fábula forma parte del siguiente recuerdo de Juan Goytisolo: "La imagen mental del individuo meando me causó un indeleble impacto: cuando días después me enteré de que uno de los chicos de la pandilla sujetó al niño anormal e hidrocéfalo de nuestros vecinos y orinó en su cabeza, la noticia me provocó una excitación incontenible. Bajé al jardín, ansioso de repetir la hazaña, y al no dar con el crfo, escupí y me mee en la puerta de su casa, presa de un frenesí cuyas motivaciones oscuras aflorarían en mi escritura mucho más tarde." Coto vedado, página 72 y 73

en la choza con las manos vacías, y tú le pegarás : CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO : y lo descolgarás de la pared y lo obligarás a arrodillarse desnudo e implorar el perdón de la culebra : que enérgica, abundantemente soltará su rubio desdén fluido¹²

En la tercera parte de la trilogía, la ambivalencia heterosexual-homosexualidad se presenta bajo la nueva forma incorporada en Reivindicación del Conde don Julián: como la duplicidad de personalidades del yo narrador, tanto en figuras masculinas como en femeninas. El personaje narrador no sólo reencarna en personajes masculinos (niños o adultos) sino también en figuras femeninas: Yemayá, Queen Kong, e incluso, en travestidos o mendigos que copulan con otros hombres:

attention aux BICOTS/ ils sont voleurs et puants/ ils peuvent vous l'offrir sur tablettes de terre muette/ vuestro abrazo voraz atrae sus virtuosas miradas reproadoras e ilustra perfectamente a sus ojos los abismos de escarnio, inmundicia y pecado de la temible estirpe agarena : horrorizados, pero misericordiosos se inclinarán sobre ti con sus cámaras, y, tras captar la cópula bárbara para el futuro museo mondo-canescos de sus recuerdos, tratarán de aliviar tu bajeza y tus lacras con una magnánima lluvia de monedas /oh, comme c'est dégoûtant!/ take a look/ I can't, it's so horrible/ ils s'enfilent entre eux en public! /tíos guarros/ si a meno fossero giovani/ l'Arabo è vecchio e spaventoso¹³

¹² Reivindicación del Conde don Julián, páginas 222 y 223

¹³ Juan Goytisolo, Juan sin Tierra, página, 65. En particular el travestismo es

Por otro lado, en Juan sin Tierra es donde Goytisolo más trabaja la ambivalencia como una temática deliberada que responde a una posición estética que tiene mucho qué ver con las teorías bajtinianas del carnaval y que analizaré más adelante. Pero, por ejemplo, algunas otras constantes formas de esta bipolaridad son las siguientes: el yo narrador se ubica en el presente de la Cuba comunista, para luego saltar al extremo contrario: la época colonial esclavista. Habla del presente de negros libres frente al pasado de negros esclavos. El futuro de mulatos y mestizos en el poder y el pasado glorioso de los blancos. El siguiente fragmento pertenece al capítulo segundo del apartado cinco, en que se narra paralelamente -no sin crítica- los extremos de la ambivalencia: los cubanos reunidos por el comité revolucionario para un mitin y la reunión de los esclavos para escuchar al amo del ingenio, el bisabuelo de Álvaro:

el sol del trópico cae a plomo sobre sus cabezas y se defienden de él como pueden, con pañuelos de colores y rústicos sombreros de palma : mezcladas con ellos, las hembras se abanicán con femineos gestos, coquetas siempre a pesar del polvo, la suciedad y las ya raidas prendas de descanso : compañeros responsables encauzan la circulación del gentío hacia los últimos espacios huecos y camaradas voluntarios de ambos sexos revisan cuidadosamente el podio de la plataforma revestida de colgaduras y alfombras en donde, según toda probabilidad, llegada la hora, surgirá la dirección colectiva te interrumpirás unos segundos a fin de completar el decorado : sofás, mecedoras, hamacas, un piano de cola para la niña música, tiestos con helechos, canastas de fruta, ramilletes de flores? : el rostro ovalado del

un tema fundamental en Makbara, la novela posterior a la que nos ocupa.

*alguna bisabuela imperativa, un criollito que espanta las moscas con una obsequiosa penca de yarey?*¹⁴

Otra ambivalencia se da cuando se enfrenta a los amantes sucios, homosexuales, frente a los amantes limpios heterosexuales. El fragmento de la cópula homosexual citado en la página anterior, concluye cuando una pareja de recién casados decide ir a hacer el amor, como oposición a la escena de la que han sido testigos:

*nos van a estropear la luna de miel/ no te preocupes, cielo, ahora mismo vamos al cuarto y fabricamos un nene/ sí hazme un niño rubito!/ cuando el babélico gentio se dispersa, una última pareja de curiosos tomará un primer plano en color del cuerpo duplicado del delito : los dos son bellos, armoniosos y jóvenes e intercambiarán una cómplice sonrisa feliz que galardonará la soberana perfección de sus dientes*¹⁵

Como se podrá notar en este fragmento también se presenta como ambivalencia la cópula privada de los recién casados con la cópula pública de los homosexuales, así como la belleza y salud de los primeros frente a la fealdad y la enfermedad de los segundos. Si se opone la cópula pública frente a la privada, otro tanto se hace con la defecación. Desde Reivindicación del Conde don Julián ya se da esta ambivalencia, pues a lo largo de la novela se menciona que un personaje trata de defecar a hurtadillas, entre los matorrales, pero es sorprendido por un imprudente Julián que prácticamente lo orina:

¹⁴ Juan Goytisolo, Juan sin Tierra, página 235

¹⁵ Juan Goytisolo. Op. cit. página 67

de puntillas te aproximarás a él y descubrirás, acucillado, un filósofo con catadura de gitano viejo[...] tarareando entre tanto, el celestial motivo como oportuno anticlimax : forzando el tono en la plausible apoteosis del esfuerzo hasta el instante en que, al ladear la cabeza, descubre tu vecindad indiscreta y, desde su humilde y acongojada postura, advierte/ eh, que estoy aquí! / y aunque balbuceas excusas y le das pudicamente la espalda, escucharás todavía, en sordina, sus imprecisas, neutras, sucesivas emisiones vocales¹⁶

En Juan sin Tierra se convierte la defecación en un tema central ya que se menciona a lo largo de la misma, la obsesión infantil de Alvarito de retener las heces fecales. Otro tema reiterado en toda la novela es la presentación en público del primer retrete automático que comprara para sus uso, y comodidad, el bisabuelo de Álvaro Mendiola. Aquí encontramos otra ambivalencia: la retención púdica de heces de Alvarito, como vía para lograr su santificación, frente a la expulsión pública y festiva por parte de la familia del bisabuelo y de sus esclavos. A continuación un fragmento de Alvarito triunfante ante la retención y el humor festivo (y fétido), luego, de la instalación del retrete y su uso:¹⁷

la Niña se dispone a bajar con dos pedacitos finos de paño reunidos con cintas cuando un sencillo, enternecedor

¹⁶ Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde don Julián, página 153

¹⁷ Es evidente que el humor festivo de los esclavos es compartido por el autor de la novela. Es decir, que no se me escapa la intención humorística de Juan Goytisolo en esta parte de la novela. En el capítulo tres de esta segunda parte hablaré de ello.

EDIPO EN LA FRONTERA

milagro corona los esfuerzos sobrehumanos de Alvarito :
el acto de eliminar sin zumbidos ni furia, de modo
odorífero y noble! : la emoción es intensa y lágrimas de
dicha humedecen los ojos de numerosos espectadores : al
punto, King-kong y las serpientes retroceden y huyen y los
coros y jerarquías celestes elevan sus preces y antifonas
entre dulces arpegios y rumores de alas
qué pasa?, dice el Bisabuelo : por qué se agitan mis
ángeles?/ están cantando victoria!/ que victoria?/ ha
ganado, Papá, ha ganado!/ quién? : el niño?/ si Papá, te
lo juro!/ hija que alegrón me das!/ acaba de exhalar por
vía cutánea una substancia aromática
huele bien?
mejor que un perfume francés!

los técnicos ingleses se agitan al rededor del invento,
tratando de adivinar por la tensión o alivio del rostro
de los protagonistas el éxito o fracaso de la profilác-
tica operación : padres de la criatura al fin y al cabo,
recorrerán el estrado a trancos, con las finas manos
atrás y la testa pelirroja abrumada : ansiosos de llegar
al final de la prueba¹⁸

Enlistar por sí mismos estos elementos de ambivalencia en la
trilogía que nos ocupa no tiene sentido. En esta actitud del autor se revela una
intención que ahora trataré de demostrar. Lo primero que salta a la vista es que
la más de media docena de ambivalencias aquí señaladas tiene un punto de
encuentro que, a su vez, forma una gran y genérica ambivalencia. En efecto, toda

¹⁸ Juan Goytisolo. *Juan sin Tierra*, página 19 y 229 respectivamente

esta línea temática y estética que utiliza Juan Goytisolo a lo largo de las tres novelas, pero, principalmente en Juan sin Tierra, responden a un interés de su nuevo quehacer y que debe mucho a la lectura que hiciera del libro Conjunciones y disyunciones de Octavio Paz.

Si observamos, veremos que la ambivalencia que reúne y da unidad a todas las demás ambivalencias es la reivindicación del cuerpo, como contrapartida a la negación del cuerpo. Todas las ambivalencias están construidas partiendo de un principio rector: por un lado se niega al cuerpo como elemento que construye la existencia de los mismo personajes, para después oponerle el triunfo del mismo, como una forma de reconocer que nada es posible que exista, si antes no se reconoce su valor. Se opone pues, puritanismo frente a carnaval, lo alto contra lo bajo, lo limpio frente a lo sucio, etc. En el último capítulo de esta tesis volveré sobre la influencia de Octavio Paz en la obra de Juan Goytisolo. Por el momento quiero retomar tan sólo uno de los muchos temas de análisis que se pueden derivar de esta actitud ambivalente en la temática de Juan Goytisolo. Me refiero al significado que tiene esta bipolaridad respecto de la actitud de Jano que implica dicha bipolaridad. Dicho de otro forma, el ver hacia uno y otro lado de la frontera es representado por una actitud de Jano de la voz narrativa y que tiene que ver con lo que Bajtin explica respecto del carnaval.

Para el crítico ruso el carnaval en cuanto parodia de la cultura oficial tiene un doble rostro. Dice que "el vocabulario de la plaza pública es un Jano de doble rostro"¹⁹ La bipolaridad que implica este Jano bifronte se debe a

¹⁹ Mijail Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, México, Alianza, 1990, página 149

que la cultura oficial ha desechado la imperfección de sus elementos constitutivos y sólo acepta aquellos que le parecen perfectos o correctos; en cambio, la cultura popular, como contrapartida, incorpora todo aquello considerado imperfecto y nos muestra un rostro ambivalente de la cultura. Se parte, continúa, de una bipolaridad en el vocabulario, donde lo laudatorio es una manera de injuriar, y la injuria es una forma de alabanza, para de ahí partir a un sinnúmero de expresiones todas ambivalentes.

Lo que la tradición popular quiere mostrar con esto, es el aspecto de imperfección que subyace a toda cultura. Que el mundo es un objeto bicorporal que nace y muere a un mismo tiempo. Cuando en una circunstancia, un lenguaje o un gesto determinado se reúnen estos dos elementos, lo que se quiere atrapar es el instante efímero en que se produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo, de la muerte al nacimiento. Así pues, la actitud ambivalente en los personajes de Juan Goytisolo persigue un mismo fin: mostrar el rostro bipolar y contradictorio de las sociedades. Por otro lado, intenta incorporar todo aquello que la cultura oficial ha excluido de toda manifestación cultural, incluido el discurso literario. Obviamente uno de los temas más excluidos por los valores sociales oficiales, sobre todo por los franquistas (y, ¡oh paradoja!, por los comunistas de Fidel Castro) son los de la homosexualidad.

En este sentido es que Juan Goytisolo nos presenta seres bisexuales o hermafroditas. Lo que está haciendo es mostrar el otro rostro de la sexualidad humana que se niega o censura por la cultura oficial. Dice Bajtin: "En el curso de la evolución de la sociedad clasista, esta concepción del mundo sólo podía expresarse en la cultura extraoficial, porque no tenía derecho de ciudadanía

en la cultura de las clases dominantes".²⁰

Juan Goytisolo rompe con toda forma de cultura oficial y con todo discurso literario avalado por una determinada "normalidad" en cuanto que esa percepción de la cultura tiende a abolir la mezcla de lo inferior con lo superior. Esta ambivalencia en la obra de Juan Goytisolo representa en última instancia una ruptura no sólo con la cultura oficial, sino que, llevado a sus extremos, con el discurso literario de su generación de escritores que siempre miraron, cuando pudieron hacerlo, al fenómeno de la homosexualidad, desde una perspectiva "oficial" en la medida en que no hablaron de ello como una parte integradora de la propia cultura, sino como un fenómeno desde afuera. Asumieron pues, la posición de la cultura oficial de no unir lo alto con lo bajo, lo limpio con lo sucio, lo bello con lo feo, etc. Pienso en autores como José Donoso que cuando enfrenta el tema de la homosexualidad (*El lugar sin límites*) lo trata siempre con una mirada divisoria que separa lo inferior y lo superior. Con esto no quiero afirmar que el autor debiera asumir una preferencia sexual que no le interesa, tan sólo para satisfacer el morbo de sus lectores. Me refiero, claro está, a que el manejo del discurso literario implica una división que se emparenta con la actitud del discurso oficial de la cultura y que Juan Goytisolo trata de abolir para entregarnos un sólo aspecto: la condición bipolar de la cultura, independientemente de sus preferencias sexuales.

Lo anterior es un elemento clave para entender el nuevo y abigarrado estilo del catalán, sobre todo es sus dos últimas y complejíssimas

²⁰ Mijail Bajtin, Op. cit., página 150

novelas: Las virtudes del pájaro solitario y La saga de los Marx. La frontera en la que se ubica, a estas alturas, el discurso literario de Juan Goytisolo le ha demostrado que lo fundamental de su quehacer literario radica en la capacidad que tenga de mirar para uno y otro lado.

CAPÍTULO 2
DEL CAMINO

Después de atravesar la frontera física y existencial de su autoexilio; después de detenerse para ver para uno y otro lado de esa "línea"; después, en fin, de decidirse a hacer el camino, Mendiola tiene que enfrentarse a la decisión de cómo hacer el recorrido. Siempre tuvo la necesidad de alejarse, física y existencialmente, de todo lo que significara España. Desde su juventud siempre estuvo seguro que se iría para siempre de esa tierra y, también, desde joven supo que ese alejamiento tenía un costo: la pérdida de su ser nacional. En el capítulo tres de la primera parte de esta tesis ya hablé de esas consecuencias, ahora me referiré a otro asunto relacionado con la huida y el cambio de vida.

Tres son las modificaciones fundamentales de su identidad y en ese orden se han dado en la personalidad de nuestro personaje: primero el cambio de identidad nacional (francés, marroquí, cubano, etc.), después el cambio de identidad sexual: frente a heterosexualidad opone bisexualidad y homosexualidad y, tercero, frente al estilo literario realismo socialista opone lo que llama, Juan

Goytisolo, "una literatura genésica". Como se puede ver sólo dos de estos elementos se pueden atribuir a Mendiola, el tercero pertenecería Goytisolo.

Mendiola inicia su camino, pues, con la necesidad de identificarse con otra cultura, eso que ya se explicó en otra parte. Decide dejar su tierra y sumergirse en otras expresiones de la cultura europea o africana o hispanoamericana. Este abandono sólo lo condujo a la alienación de todo sentido de pertenencia nacional: "a raíz de tu voluntaria expatriación a París y tu existencia errabunda en Europa la comunión anterior se había desvanecido" ¹ Por lo tanto, el deseo de compartir un sentimiento de nacionalidad es desechado definitivamente. Esta idea de no precisar una nacionalidad queda evidenciado sobre todo, en el tercer tomo de la trilogía: Juan sin Tierra, que desde el título mismo alude a esa condición. He aquí una ambivalencia más en Juan Goytisolo: la trilogía se inicia con una búsqueda de identidad y concluye con el rechazo de la misma. Por lo tanto, al despreciar su ser nacional y al no adquirir uno nuevo, el protagonista busca depositar su yo existencial en otras abstracciones.

*cuando las voces broncas del país que desprecias ofenden
tus oídos, el asombro te invade : qué más quieren de ti?
: no has saldado ya la deuda? : el exilio te ha conver-
tido en un ser distinto, que nada tiene que ver con el
que conocieron : su ley ya no es tu ley : su fuero ya no
es tu fuero : nadie te espera en Itaca : anónimo como
cualquier forastero, visitarás tu propia mansión y te
ladrarán los perros : tu chilaba de espantapájaros se
confunde con las de los habituales mendigos y alegremente
aceptarás la ofrenda de unas monedas : el asco, la*

¹Juan Goytisolo, Señas de identidad, página 159

*conmiseracion, el desdén sera la garantía de tu triunfo
: eres el rey de tu propio mundo y tu soberania se
extiende a todos los confines del desierto : vestido con
los harapos de tu fauna de origen, alimentándote de sus
restos, acamparás en sus basureros y albañales mientras
afilas cuidadosamente la navaja con la que un dia
cumplirás tu justicia : la libertad de los parias es tuya
y no volverás atrás
ávidamente te asirás a tu anomalia magnífica²*

Incluso el tema de no tener una nacionalidad, también compartido por Goytisolo, ha sido comentado más de una vez por él mismo. En su libro de ensayos Contra-corrientes incluye uno llamado "Por qué he escogido vivir en París", en el que explica que la mejor manera de vivir en cualquier lugar radica en hacerlo en un espacio plural donde la preocupación por la pertenencia a una nacionalidad tal, se traslade al orgullo de estar en un espacio multiétnico y multicultural, así que decide quedarse a vivir en París "En la medida en que abandone sus pretensiones de faro y acepte sus condición de metrópoli abigarrada, espúrea, heterogénea y apátrida, me sentiré siempre mejor en ella que en cualquier otra ciudad exclusivamente "nacional": uniforme, castiza, compacta, desangelada" ¹

El personaje seguirá su camino y encontrará otra opción a la que se unirá, una vez desechada, la idea de poseer un ser nacional. Será un concepto basado en la sexualidad que él califica con ironía, en el párrafo citado

²Juan Goytisolo, Juan sin Tierra, página 63

¹Juan Goytisolo, Contra-corrientes, página 147

anteriormente, como "anomalía magnífica". Páginas adelante de este mismo fragmento, Mendiola alude a esta nueva condición sexual. Para hacer la referencia a su homosexualidad reivindicada, el personaje utiliza el mismo tipo de símbolo, el de la serpiente, que utilizó en la novela anterior, Reivindicación del Conde don Julián, cuando narra la sodomización de Alvarito:

*pero los reptiles son tus amigos y tu profunda familiaridad con ellos te procura satisfacciones incomparablemente superiores a las de la eterna casuística (artística, social o moral) de la bipeda especie : el descenso en la escala animal será para ti una subida : tú llevas en la frente el signo de Cain y aunque, herético entre los herejes, no participes de las preces y comuniones de su liturgia ardiente, por respeto a los ancianos enturbantados que exhiben sus artes suasorias en los folletos turísticos marroquis, enaltecerás no obstante con tu palabra el gremio clandestino, noctívago de los encantadores de serpientes**

El personaje nunca renunciará a su nueva sexualidad, como sí lo hará respecto de su nacionalidad; aun así, Mendiola busca un nuevo ser que, sin renunciar a esta condición sexual, pueda darle un sentido más profundo a su existencia. Por esta causa hace una abstracción y concluye que final y definitivamente cualquier identidad que busque estará siempre determinada por esta especie de nueva patria: la literatura. A partir de Juan sin Tierra, sólo se identificará con la creación literaria. Esta será la continuación inevitable de su camino; ahora bien, ambos caminos no serán excluyentes ya que en este tercer volumen de la trilogía,

*Juan Goytisolo, Juan sin Tierra, páginas 79 y 80

el narrador une sexualidad y literatura, enriqueciendo su nuevo estilo literario con la idea de que escribir es como hacer el amor. La pluma se convierte en un pene generador de vida. A grandes rasgos, lo anterior es a lo que se refiere Goytisolo cuando habla de una escritura y una literatura "genésica". Esta unión de sexo y escritura, identidad y literatura, será expresado muy claramente por Juan Goytisolo en su libro de memorias Coto vedado, en el que afirma:

Abandonando las traducciones importadas de Buenos Aires, leía exclusivamente en francés tanto la obra de Proust, Stendhal o Laclos como los autores venidos de otros ámbitos. Este filtro me alejaría durante años de la poesía y novelas escritas en mi lengua con consecuencias fáciles de calcular. Pero la literatura es y será el reino de lo imprevisto: mi pasión por ella, vivida como un verdadero salto al vacío, me arrojaría un día al goce zahori del castellano en virtud de la misma lógica misteriosa por la que hallaría en el sexo la afirmación agresiva de mi identidad"

A la vez que sexo y escritura quedan unidos, también se presenta al lenguaje. la escritura, como un protagonista fundamental en estas novelas, principalmente en la tercera. En efecto, como hiciera la mayoría de los autores del "boom", Juan Goytisolo utiliza al lenguaje no sólo como vehículo de la creación literaria, sino que lo dota de una condición de existencia en la que su posición no será ya sólo la de instrumento, sino la de protagonista de la creación literaria. A continuación, pues, analizaré estos dos caminos tomados por Goytisolo: por un lado sexo y escritura y por el otro el lenguaje como protagonis-

¹Juan Goytisolo, Coto vedado, página 198

tas en la trilogía de Álvaro Mendiola. Iniciaré el estudio por este segundo tema.

I.-El lenguaje como protagonista

Tomar la palabra, tener que decir lo que se siente, lo que se desea, ha sido en Goytisolo un gesto no sólo definitorio de su vocación literaria sino un resultado concreto en sus novelas. Goytisolo toma la palabra para decir lo que le sucede a otros. A través de esta actitud, quizá, pueda decir lo que le sucede a él. Este será el resultado en sus primeras obras, tales como Juegos de manos, Duelo en el Paraíso o El circo. Sólo hasta que su estilo haya pasado por un largo proceso de madurez (más de diez novelas) comprenderá que una esencia de la literatura radica en tomar la palabra, pero también en dejarla hablar por sí misma; no convertirla en instrumento nuestro, sino que nosotros seamos instrumento de ella. Como en Goytisolo todo se da en forma ambivalente y bipolar, el autor no tuvo muchas dificultades para tratar de invertir los términos de la ecuación y de esa manera buscar un cambio en su escritura. Esta idea de que nosotros podemos ser la herramienta de las palabras, se presenta por vez primera en La Chanca, cuando el cantinero de este suburbio reflexiona sobre la condición de marginalidad de su barrio y de cómo ésta se expresa más claramente en dos actitudes relacionadas con el lenguaje.

Una de estas actitudes es sobre el discurso oficial del franquismo que, al revestirse de un lenguaje populista, propio de los caudillos, hace que las palabras trastruequen su significado, pues defender la causa del pueblo es reprimirlo y explotarlo. Esto provoca que las palabras lleven al pueblo a un callejón sin salida, a una condición de mudez, donde callar es la forma más

elocuente de decir lo que sucede.

*Por ejemplo, "nosotros"... ¿Quiénes somos nosotros?... Uno ve escrito "somos", "tenemos", "hacemos", "queremos", y no es, ni tiene, ni hace, ni quiere lo que reza el diario... Son ellos, y no nosotros... Es un "nosotros" que no es nuestro*⁶

La otra actitud frente al lenguaje es consecuencia de la primera. Callar es lo mejor, pero a pesar de ello el hombre necesita decir lo que siente y, cuando desea salir de su silencio descubre, dramáticamente, que el único posible bien que le quedaba en su marginalidad también le ha sido arrancado. El ciudadano marginado por el franquismo ha perdido todo, incluida su capacidad de hablar. Lo anterior lo conduce a un nuevo, y no deseado, silencio: no decir nada, no porque no se desea, sino porque no se le permite.

Esta idea queda reflejada muy claramente en esta parte de la obra de Goytisolo. Se muestra un pesimismo y un desaliento ideológico y político que en las próximas obras del autor español se presentarán, para bien, como un fenómeno estético. En estas nuevas obras el lenguaje es confuso, sus significados se transforman fácilmente. No siempre es posible atrapar la intención de lo que quiere expresar el autor, las palabras no tienen un valor previamente determinado, sino que se lo da la voluble voluntad de la voz narrativa.

Pero esta idea no podía haberse engendrado en nuestro autor bajo la estética del realismo socialista. Era necesario el contacto con la nueva

⁶Juan Goytisolo, *La chanca*, páginas 89 y 90

narrativa hispanoamericana y su gran capacidad experimental⁷ lo que le permita desarrollarla. Que el lenguaje se convierta en protagonista de la obra y que poco a poco vaya sustituyendo a los demás elementos formales y fundamentales de sus novelas hasta llegar al límite de la incomunicación, queda muy claramente planteado en la trilogía que nos ocupa. Entre Señas de identidad y Juan sin tierra hay un mar de distancia, pero es evidente que ambas orillas están unidas por un cable submarino que lleva los mensajes y da continuidad a la ruptura que implica el nuevo estilo de nuestro autor. Ese hilo conductor tiene una clave cifrada que se encuentra, para unir las orillas, al centro de la trilogía: Reivindicación del conde don Julián.

En Señas de identidad el proceso de creación literaria, es decir, la literatura dentro de la literatura, aún no tiene una presencia relevante en el discurso literario de Juan Goytisolo. En cuanto que es una obra de transición, las preocupaciones formales del autor se centran, básicamente, en la renovación de su lenguaje del realismo socialista. El escritor transita lentamente hacia una subjetivización de los temas y sus tratamientos donde los juegos formales hacen sus primeras apariciones.

Es evidente que él centra todavía su preocupación en el tema que trata: la conciencia política del protagonista. La diferencia con las obras anteriores es que el centro de gravedad de Señas de identidad (representado

⁷Es evidente que las influencias en Juan Goytisolo para crear su nueva estética fueron muchas, entre otras las del nouveau roman francés, el estructuralismo, el formalismo ruso, etc. En el próximo capítulo comentaré detalladamente esta circunstancia.

formalmente por el tiempo presente) se ubica en un conflicto personal. Pero, a final de cuentas, quien habla en esta novela es el yo narrador, Mendiola, y no la conciencia ideológica del autor. Aquí el lenguaje le sirve para expresar lo que le sucede al protagonista, independientemente (o a pesar), del contexto político en que se ubica la novela.

No obstante la relevancia que cobra el lenguaje como estructura, Goytisolo no ha dado el paso definitivo para convertir a la escritura misma, y al lenguaje, en protagonistas de sus obras; eso sucederá en la siguiente novela que escriba: Reivindicación del Conde don Julián. Si esto no se da, no es por falta de habilidad de nuestro autor; responde, más bien, a otro objetivo: Mendiola se presenta como centro de la obra. La única forma en que el lenguaje cobra protagonismo en esta primera parte de la trilogía consiste en la multiplicidad de voces que cuentan y le cuentan los acontecimientos a Mendiola. En cambio en Reivindicación del Conde don Julián la transición es total, las preocupaciones políticas y sociales del autor han cedido el lugar a las preocupaciones introspectivas del yo narrador.

Si a lo largo de la novela vemos cómo se intercalan voces producto de los sueños, los recuerdos, los deseos, la historia, la realidad política y social de España o de Tánger, en fin, que si podemos entrar al complejo mundo de Mendiola, esto se debe a la libertad con que el autor maneja la lengua, materia fundamental de la creación artística y prueba evidente de que el lenguaje cobra un papel protagónico.

Vemos que, inopinadamente, Figurón (Franco) se convierte en

Séneca y alucinatoriamente Alvaro Mendiola se transforma en Don Julián, quien por el radio escucha la "Sífilis" de Chopin, la que asocia a sus exámenes serológicos. En fin, que la reina Isabel no es otra que una turista yankee clase mediera llamada Mrs. Putifar, que Don Julián-Álvaro puede tener una regresión infantil para convertirse en Alvarito o Caperucito o Juliancito y así realizar un viaje al centro del coño de la reina.

Por otro lado, en la medida en que el autor usa a la literatura misma como intertexto creativo, logra hacer del lenguaje literario un protagonista de la obra. A nadie escapa, y el mismo Juan Goytisolo lo dice al final del libro, que un gran número de escritores estuvieron presentes en el proceso creativo de Reivindicación del Conde don Julián. Algunos fueron citados, otros, parafraseados, otros más, parodiados y muchos más simple y llanamente recreados con un afán lúdico. La unión de autores tan disímiles como Dámaso Alonso e Ibn Hazam, Góngora y Américo Castro, Carlos Fuentes y Lope de Vega, entre otros, no son sólo una unión fortuita y caprichosa (al estilo de la ya afamada mesa de disecciones con un paraguas y una máquina), es también el producto del ejercicio libre y creativo de la escritura, y en ese sentido, es una manera de hacer protagonista a la literatura en el discurso literario de nuestro autor. Es en este momento, pues, que Goytisolo realiza con más conciencia y menos intuición⁸, esta forma de

⁸ Hay que recordar que Juan Goytisolo afirma en la nota introductoria de Disidencias que una gran cantidad de innovaciones en su estética fueron en ocasión producto de la intuición y que, posteriormente, pudo comprobarlo al leer a Lezama Lima, Paz, Góngora, etc. "Los trabajos recogidos en Disidencias han sido a la vez resultado de mis seminarios y cursillos[...] y campo de maniobra sobre el que he armado o razonado --a menudo a posteriori-- la fábrica de mi novela Juan sin Tierra lo que explica el interés preferente por ciertos autores y obras y la apropiación desvergonzada que hago de ellos en mi propio beneficio" (página 10)

creación literaria, y es a partir de esta novela, también, en que es más evidente que el lenguaje será el protagonista definitorio y definitivo de prácticamente todas las novelas que ha escrito posteriormente.

En esta segunda novela del tríptico, el autor parte de un yo-narrador que ha renunciado a todo, incluida su identidad hispana. Su patria, será su capacidad de fabular, de crear o recrear historias. Mientras persista ésta podrá sobrevivir, será una especie de cuentista de Las mil y una noche que cifra su vida en su capacidad verbal: "Un minuto más, señor verdugo : un petit instant : inventar, componer, mentir, fabular : repetir la proeza de Sherezada durante sus mil y una noche escuetas, inexorables" ⁹

Esta alteridad a la que no puede integrarse, la del moro en Tánger, se resuelve -como se ve- en una preocupación de signos no resueltos, de escritura impenetrable, como la escritura arábiga para el hispanoparlante. Actitud que deviene hecho formal en la novela, pues Reivindicación del Conde don Julián nos plantea el mismo conflicto a nosotros, lectores de Goytisolo. La escritura de la novela es también un fenómeno impenetrable donde los signos, en rotación, intercambian sus significados y nosotros, nuevos Julianes, quedamos burlados y desintegrados entre esta masa anónima que rodea al yo narrador: la historia que quiere contarnos.

El narrador se sabe atrapado entre la realidad y la escritura. A la primera la detesta porque no la puede modificar, porque no se somete a su

⁹Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde don Julián, página 13

voluntad; en cambio, respecto de la segunda se siente señor de ella pues la domina, juega y se burla; así pues, para Goytisolo la fórmula de Schopenhauer se invierte: el mundo es antes representación que voluntad. Las cosas no suceden como debieran suceder sino como el yo narrador las representa. Este juego lo inaugura desde el primer capítulo de la novela. Unos turistas norteamericanos pasean por Tánger, el *tour* concluye ante el encantador de serpientes. Éste, después de su acto posa para la fotografía de los turistas y, éstos, no sólo se fotografían con el encantador de serpientes, sino con su domesticado reptil sujeto a sus albos y pulcros cuellos. Este final del recorrido de la realidad es modificado por el narrador, modificación que es reconocida explícitamente: la serpiente deja su letargo para agredir a sus visitantes:

Une vraie dame de la belle époque avec son boa : es la escena de todos los días, pero cambiará el final : estímulo exterior? : cólera súbita? : las dos cosas a un tiempo? : nadie lo sabe, ni probablemente se sabrá jamás : el hecho es que la serpiente sale de su letargo¹⁰

Modificar la realidad a su antojo está relacionado con los dos aspectos de este apartado: lenguaje y escritura. La realidad, más fuerte que el deseo, tiene que ser violentada; reconocida la incapacidad para hacerlo le queda el recurso de la lengua: hablar, gritar, expresarse, como un cuentista de zoco tangerino. Pero, la palabra lleva en sí su muerte pues es ligera y frágil, se pierde con el viento. Mientras que la realidad perdura en su ser, el narrador se vale de un segundo instrumento: la escritura, para poder modificarla. Escribir implica dar

¹⁰ Juan Goytisolo, Op. cit., página 66

durabilidad a lo que se dice, hacer indeleble la palabra, el lenguaje oral. La escritura es el arquetipo de la cosa -diría Borges en "El Golem".

Pero nuestro narrador, al violentar la realidad con la lengua, también lo hace con la escritura. Escribir pues, es una manera de consagrar su violación de la España sagrada. Quiere que su escritura no se sume al acervo cultural de los escritores españoles, que sería una forma de prolongar su identidad hispana, sino que forme parte de otro discurso, de otra lengua, de otra tradición. Frente a ello sólo le queda la opción de crear su propio código, su propia lengua, es decir su estilo.

El crear un estilo propio, un código que se base en el español mismo, pero que a la vez sea otra lengua, es tan imposible como sencillo era para Pierre Menard volver a escribir el Quijote. Lo que se propone ahora Goytisolo es escribir en español algo que no sea español. Esta negación implica violentar, como ya dijimos, la realidad, las ideas, los conceptos, las tradiciones, etc. Esta negación se reflejará hasta en la misma escritura de los acontecimientos narrados: pues, páginas adelante al personaje asfixiado por la serpiente (Putifar), se le vuelve a ver en el autobús donde está el resto de los turistas: "repuesta de su muerte y profanación, la hija de la Revolución Americana emerge con el papel de fumar, el fez rojo y las gafas por una de las ventanillas laterales" ¹¹

Unirse al otro, ser el marginado, implica dejar su lengua: hablar árabe es una forma de continuar construyendo su propio código. Su estilo implica

¹¹ Juan Goytisolo, *idem*, página 69

retomar otras lenguas que le permitan la construcción de la obra propia: "en castellano no, en árabe : feliz de olvidar por unos instantes el último lazo que, a tu pesar, te une irreductiblemente a la tribu : idioma mirífico del Poeta, vehículo de la traición, hermosa lengua tuya : instrumento indispensable del renegado y del apóstata" ¹²

Como en Señas de identidad, el autor incorpora párrafos completos en inglés, francés, italiano, catalán. En el caso del árabe su presencia es mínima. Tendrán que pasar algunos años para que, en Juan sin Tierra, el autor mezcle frases de esta última lengua en su discurso literario, actitud que llevará al extremo de escribir, con caracteres latinos, el final de la novela en este mismo idioma, y que ya comentamos.

Una vez reunidos estos elementos constitutivos de su propia lengua, su propio código, el autor suma el otro elemento que lo identifica con esa forma distinta de la marginalidad: el habla de los países hispanoamericanos ¹³. Goytisolo sabe que los españoles no son los únicos poseedores de la lengua hispana, de esa manera, arremete contra la tradición popular de la península en que los hispanoparlantes de allá se sienten propietarios del idioma y la cultura.

¹² Juan Goytisolo, idem, página 70

¹³ Digo aquí marginalidad en el sentido de que no hablamos en hispanoamérica el español peninsular. Es decir, no somos parte de la metrópoli, sino de la periferia. Este último hecho, en su sentido de valoración, ha sido constantemente cuestionado a todos los niveles, desgraciadamente es un sentimiento más o menos generalizado a nivel popular en España. Ellos, entienden, que hablan un mejor español, que son propietarios de la lengua, frente a los hispanoamericanos que somos sus usuarios en segundo nivel, que la tenemos en calidad de préstamo.

"Desde estrados, iglesias, cátedras, púlpitos, academias, tribunas, los carpetos reivindicán con orgullo sus derechos de propiedad sobre el lenguaje/ es nuestro, nuestro, nuestro, dicen/ lo creamos nosotros/ nos pertenece/ somos los amos"¹⁴

Cuando Goytisolo incorpora el habla coloquial de las ciudades de México, Buenos Aires o La Habana, participa de la dislocación del discurso literario castizo y purista (falsamente) de los autores peninsulares del siglo pasado o de principios de éste. En particular arremete contra los autores de la Generación del 98.

Reunidos estos elementos, al autor sólo le resta matar su propia obra. La novela se presenta, en un momento dado, como una propuesta que se debe destruir a sí misma. Destruir todo elemento de identidad española implica inmolarse en su propio lenguaje literario. Dice Mendiola: "Desguarecer el viejo alcázar lingüístico : adueñarse de aquello que en puridad os pertenece [dice a los árabes de Tánger] paralizar la circulación del lenguaje : chupar su savia: retirar las palabras una a una hasta que el exangüe y crepuscular edificio se derrumbe como castillo de naipes"¹⁵.

Esta inmolación se presenta formalmente con los recursos técnicos y estilísticos utilizados por el autor (y de esta forma corrobora las palabras de su personaje): tiempo dislocado, espacio fragmentado, niveles narrativos desplomados, voces narrativas defenestradas, etc. El autor aunque lo

¹⁴ Juan Goytisolo, *idem*, página 192

¹⁵ Juan Goytisolo, *idem* página 196

quiere, no puede destruir del todo la lengua y la escritura por lo que las violenta, pues destruirla del todo implica dejar la página en blanco, o cuando menos, escribir en otro idioma y de otros temas.

El yo narrador, asumiendo esta conciencia del autor, descubre esta imposibilidad y acepta y respeta dicha limitante cuando se dirige a Góngora, otro revolucionario y experimentador del castellano, diciéndole:

*Altivo gerifalte Poeta, ayúdame : a luz más cierta,
súbeme : la patria no es el árbol : ayúdame a vivir sin
suelo y sin raíces : móvil, móvil : sin otro alimento y
sustancia que tu rica palabra : palabra sin historia,
orden verbal autónomo, engañoso delirio : poema :
alfanje o rayo : imaginación y razón en ti se aúnan a tu
propio servicio : palabra liberada de secular ser-
vidumbre¹⁶*

Por más que quiera destruirse a sí mismo y ser cronista de su propia muerte sabe que eso es imposible, por lo cual, sus intentos no concluyen aquí. En *Juan sin Tierra* reintenta este gesto de inmolación lingüística. Como bonzo del castellano, Goytisolo, al "quemar las naves" de la lengua, pretende quemarse a sí mismo. No obstante, la actitud del narrador persevera y se modifica a la vez. Se modifica en la medida en que la importancia del lenguaje oral se ha trasladado al lenguaje escrito y persevera, porque el lenguaje sigue siendo un factor determinante de todo el proceso creativo.

Hablar, ahora, ya no cobra tanta importancia porque sabe, como

¹⁶ Juan Goytisolo, *idem*, páginas 124 y 125

ya explicamos, que el habla encierra una condición leve y aleve. En Juan sin Tierra, el habla tan sólo cubre una función: ser el elemento de agresión al lector. Ya no es el enfrentamiento con España sino con el lector. Lo que en los aspectos formales ya había hecho desde la novela anterior (irritar al lector), aquí se presenta como un fenómeno consciente y manifiesto explícitamente:

Pondrás tu imaginación al servicio de nuevas e insidiosas arquitecturas cuyo sentido último será el de aleve callejón fesi : captar al intruso ingenuo, seducirlo, embaucarlo, envolverle en las mallas de una elusiva construcción verbal, aturdirle del todo¹⁷

Con el paso del tiempo nuestro autor descubrió que no estaba en él modificar el mundo físico que lo rodeaba. Descubría, sobre todo a partir de Reivindicación del Conde don Julián, como ya dijimos, que estaba atrapado entre la realidad y la escritura. Que él lo único que poseía para transformar el medio que lo rodea son las frágiles herramientas de la palabra. Cuando afirma:

Pronombres personales, moldes sustantivos vacíos! : vuestra escueta realidad es el acto del habla mediante el que os apropiáis del lenguaje y lo sometéis al dominio engañoso de vuestra subjetividad reductible : odres huecos, hembras disponibles, os ofrecéis promiscuamente al uso común, al goce social, colectivo : indicativos nucleares, herméticos, transferís, no obstante, vuestra unicidad cuando de un mero trazo de pluma os hago asumir

¹⁷ Juan Goytisolo, Juan sin Tierra, página 146

el dictado de mis voces proteicas, cambiantes"

Goytisolo descubre, así, el camino que hacía tiempo venía buscando. Descubre que el mundo que tiene que modificar, transformar, moldear, no es el mundo externo sino el interno y subjetivo de la literatura y que el vehículo para hacerlo no es la ideología sino la escritura. Es en este momento, en que se prealiza su propia transformación, en el que descubre el vacío de contenido que pueden tener las palabras.

De esta manera, nuestro autor escapa del callejón sin salida en que lo había colocado la realidad y la escritura. Ahora el elemento a cambiar, le es claro, se encuentra en el mundo maleable y fantástico del quehacer literario y no en el rígido y complicado del quehacer político. Salíó de un atolladero, para quizá meterse en otro, porque la realidad que le presenta la literatura es tan atractiva como inaccesible. Tan inaccesible que con el tiempo y en novelas posteriores pareciera que se perdió en ese especie de laberinto del minotauro que es la literatura y sus juegos formales.

Como quiera que fuese, Goytisolo sabe que esta realidad, aparentemente, sí la puede modificar y moldear. Entiende que puede jugar con ella. Líneas más adelante del párrafo antes citado, reconoce y explicita esa condición mudable de su literatura:

La sintonía general que emitis propicia el escamoteo sutil fuera de la comunicación ordinaria : quién se expresa en yo/tú? : Ebeh, Foucoud, Anselm Turmeda

" Op. cit., página 158

*Cavafis, Lawrence de Arabia? : mudan las sombras errantes en vuestra imprescindible horma huera, y hábilmente podrás jugar con los signos sin que el lector ingenuo lo advierta : sumerqiéndole en un mundo fluyente*¹⁹

Para Goytisolo, la realidad externa es al lenguaje lo que la realidad literaria a la escritura. Este doble binomio se va a presentar desde la novela anterior, Reivindicación del Conde don Julián, en la que el autor se desplazará de uno a otro elemento, siendo cada vez más Goytisolo y menos Mendiola. También, es conveniente señalarlo, el segundo (realidad literaria) ha ido sustituyendo al primero (realidad externa). La realidad literaria-escritura se convierte cada vez más en el tema obsesivo de nuestro autor. Lo es por varias razones. La primera, básica, y en torno a la que hemos hilvanado algunas ideas, es la relacionada con el concepto de que a través de la realidad literaria puede modificarse la realidad externa, cosa -esta última- que no pudo hacer previamente de forma directa.

Cuando en el párrafo citado anteriormente afirma que su voz encierra, a la vez, la voz de Ebeh, Foucoulé, Turmeda, Cavafis, Lawrence de Arabia, está señalando ya esa capacidad del yo narrativo para violentar ese mundo exterior, pero, cuando dice: "imponiendo su existencia física en el papel gracias a su suntuosa proliferación de signos"²⁰, está afirmando que no sólo la puede modificar -moldear-, sino inventarla -hacerla-, hacerla surgir de la nada, como el mago hace surgir del hueco del sombrero un conejo. Pero, hacer esto no es un

¹⁹ Juan Goytisolo, idem, página 159

²⁰ Juan Goytisolo, idem, página 97

proceso fácil ni cómodo, sino más bien complejo y caprichosos; es desagradable pero también placentero:

*tendiendo hasta el límite los músculos de la frase enzarzándose con ella en impaciente cópula, luchando a brazo partido con las escurridizas palabras : rigurosa trabazón de nudosos y ceñidos sarmientos que dulcemente seguirás de reojo con la misma sumisión consentida con que el complemento escolta al verbo!*²¹

Como se puede notar, estamos llegando al segundo tema de este capítulo, la relación escritura y sexo. Pero, para concluir esta primera parte quiero decir que la escritura también puede redimirlos (tanto a Mendiola como a Goytisolo) de su pecado nefando del desarraigo porque, gracias a la capacidad mimética de ésta, en la trilogía, el desarraigo y el exilio no son vistos negativamente, sino que se plantean como el modelo a seguir. En la página en blanco todo es nuevo y todo se permite: "La cuartilla virgen te brinda de nuevo posibilidades de redención exquisitas, junto al gozo de profanar su blancura : hasta un simple trazo de pluma"²²

Goytisolo, por medio de la escritura, puede engendrar mundos jamás vistos, insólitos y oníricos, puede viajar por las tierras orientales y americanas. En la tercera parte de la novela que nos ocupa, Mendiola realiza viajes imaginarios por mundos de la cultura musulmana: desde Turquía hasta a Marruecos. Al final de uno de los capítulos de esta parte, el narrador reconoce no

²¹ Juan Goytisolo, *idem*, página 97

²² Juan Goytisolo, *idem*, página 96

haber viajado más allá de las cuatro paredes del cuarto que lo sustenta en Fez:

poderes omnímodos de la escritura! con un simple bloc de papel y dos bolígrafos sin capucha (la carrera de uno concluyó hace escasamente un minuto, agotando su fuerza genésica) recluido en la minúscula habitación donde habitualmente trabajas (una cocina adaptada a la elaboración de tus extrañas recetas, has navegado (y harás navegar a quien te lea) desde la hornigueante Alejandria del poeta hasta los moisés-rescatados templos de Abú Simbel²³

Después de haber revisado las diferentes formas en que el lenguaje y la escritura han ocupado un puesto decisivo en el proceso creativo de la trilogía, pasemos ahora a ver concretamente el aspecto de sexo y literatura, que es la piedra angular de todo el edificio literario de identidad y literatura en la trilogía que nos ocupa.

II.- Sexo y escritura

Desde un primer momento, el tema del sexo ha sido una preocupación en la literatura de Juan Goytisolo. En Señas de identidad este interés se circunscribe a la búsqueda de una identidad sexual del protagonista y

²³ Juan Goytisolo, *idem*, páginas 136 y 137

a una reiterada negación a la procreación²⁴. En Reivindicación del Conde don Julián el tema sexual se centra en el rechazo de la imagen materna y su violación, así como en la sodomización de Caperucito. En la tercera novela del tríptico, las posiciones asumidas en las dos novelas previas se unen: se continúa con la negación de la procreación y se insiste en las relaciones sodomitas. Como respuesta a esta conjugación de posiciones, el personaje dirige sus necesidades de procreación a la literatura misma. Así pues, cuando utiliza el término de una literatura genésica está utilizando una vieja idea de los vanguardistas de no hablar de la rosa, sino hacer que esté la rosa en el poema.²⁵ En ese sentido, Goytisolo propone que la creación literaria sea un proceso innovador y creativo en la medida en que quiere ser creador de vidas.

Pero la actitud frente al sexo en Juan sin Tierra no consiste sólo en la unión de esos elementos, sino que representa un cambio porque el tema de la fertilidad o esterilidad sexual se traslada al tema de la fertilidad o la esterilidad literaria. El personaje asume la antigua etapa estética de Juan Goytisolo como una período de esterilidad y a ello opone la fertilidad de sus nuevas ideas literarias. Se asocia, pues, liberación de prejuicios sexuales con liberación de prejuicios estéticos. Una literatura genésica es aquella que ejerce libremente cualquier práctica, que va desde la sodomítica copulación entre sustantivos y verbos, hasta la incestuosa práctica de Changó y Yemayá. Por eso es que a lo largo de esta

²⁴ Recuérdese que una buena parte del capítulo VI de esta novela es dedicado al conflicto entre Dolores y Álvaro porque éste quiere que ella interrumpa su embarazo.

²⁵ Dice Vicente Huidobro "Porqué cantáis la rosa, ¡oh poetas!/ Hacedla florecer en el poema" en Las vanguardias literarias en Hispanoamérica de Hugo J. Verani página 205.

tercera novela el autor hace un paralelismo entre sexualidad y literatura y que a continuación describo.

El yo narrador se ha posesionado tanto de la escritura, y ésta a su vez de él, que llegan a establecer la ya dicha relación sexual. La escritura, concretamente la hoja en blanco, le permite al autor perder hasta la última inocencia que aún le queda: "c'est la dernière virginité qui nous reste : cette virginité c'est celle du papier : écrite, c'est faire un mariage d'amour avec la page blanche" ²⁶

Pero escribir es más aún, es la sexualidad misma; poseer la hoja en blanco es también como hacerle el amor: cada signo escrito forma parte de una especie de orgasmo literario. El yo narrador necesita desfogarse en la hoja: "mientras buscas a tientas la secreta guadianesca ecuación que soterradamente aúnan sexualidad y escritura : tu empedernido gesto de empuñar la pluma y dejar escurrir su licor filiforme, prolongando indefinidamente el orgasmo" ²⁷.

Como toda relación sexual, la escritura está llena de altibajos, encuentros y desencuentros. Si en momentos es difícil atrapar esa realidad, también lo será poseerla y, ante la resistencia, no le quedará nada más que violentarla, como ella lo violentó. Forzarla para que se exprese: "Paraiso, el tuyo, con culo y con falo, donde un lenguaje-metáfora subyugue el objeto al verbo y, liberadas de su mazmorras y grillos, las palabras al fin, las traidoras, esquivas

²⁶ Juan Goytisolo, *idem*, página 258

²⁷ Juan Goytisolo, *idem*, página 255

palabras, vibren, dancen, copulen, se encueren y cobren cuerpo" ²⁸ Esta idea de que las palabras no siempre se someten a la voluntad de quien las pronuncia y que, por consecuencia se tiene que violentarlas ya había sido utilizado por Octavio Paz en Libertad bajo palabra. El poeta mexicano establece también con ellas una relación sexual cuando afirma: "Dales la vuelta,/ cógelas del rabo (chillen, putas),/ azótalas[...] písalas, gallo galante[...] haz que se traguen sus palabras" ²⁹

También la escritura-sexo, la pluma-falo está dotada de sus momentos solitarios para el yo-narrador, donde el onanístico placer desempeña un papel importante en esta autocomplaciente literatura: "En la abuhardillada habitación en la que obstinadamente te entregas al experto onanismo de la escritura : el inveterado, improductivo acto de empuñar la pluma y escurrir su filiforme secreción genitiva" ³⁰

La escritura-sexo será el último peldaño al que tendrá que llegar para encontrarse a sí mismo. Después de estas novelas el autor ha publicado cuatro libros más de ficción: Makbara, Paisajes después de la batalla, Las virtudes del pájaro solitario y La saga de los Marx y en los cuatro ha quedado patente esta idea final: Goytisolo tiene como último y fundamental compromiso la literatura.

Por eso es que su identidad no radicaba en destruir la cultura de España, como se proponía en el segundo libro de la trilogía, ya que eso implica

²⁸ Juan Goytisolo, *idem*, página 234

²⁹ Octavio paz, Libertad bajo palabra, páginas 59 y 60

³⁰ Juan Goytisolo, *Op. cit.*, página 225

llegar a un absoluto indefendible. a un camino sin retorno, que como dijimos, conlleva dejar de escribir o, escribir en otra lengua y de otros temas.

CAPÍTULO 3

TIERRA ADENTRO



Mendiola y Edipo, una vez que reconocieron su verdadera condición, inician un camino sin retorno. Si en un primer momento ambos personajes decidieron la huida desesperada, después, una vez hecha la reflexión sobre su nueva situación, aceptan resignadamente irse, ya no huir. ¿Qué implica esa transición? ¿Qué diferencia hay, para ellos, entre irse y huir? Para ambos es un signo positivo, que además, se proyectará sobre las personas que los rodean.

Ya decía don Ángel Ma. Garibay, y con razón, que Edipo en Colono es el drama del refugiado¹. Yo agregaría que es también un conflicto metafísico y no sólo material, en donde quedó cuestionado el yo nacional, la identidad propia; en fin, la existencia misma. Frente a ese conflicto, los personajes -Edipo y Mendiola- repiensen su actitud inicial de la huida. Descubren que al llegar a "nuevas tierras" existe una posibilidad de rehacer sus vidas, con la

¹ Cf. Las siete tragedias de Sófocles en la edición de Porrúa, página 153

amargura de la experiencia pasada, pero con certidumbre que será para bien. Edipo sabe que su morada final será bendecida por los dioses y quien le dé refugio recibirá la abundancia y la prosperidad. Él mismo lo dice a los hombres que, temerosos le niegan la estancia en Colono "Pues he llegado santo y pío y portador de utilidad para los habitantes de aquí"².

Para Goytisolo el adentrarse en nuevas tierras, ser el paria en busca de sí mismo, implicó múltiples cosas; entre otras, la asunción de una nueva perspectiva, donde los reduccionismos del bien y el mal, de explotados y explotadores cedió el lugar a una cosmovisión donde la complejidad y las contradicciones de la conducta humana no se descartan. Para él, como para Edipo, esta última "estancia" significó la conjugación de las experiencias de sus anteriores caminos y la resolución en uno mejor, que concluyó en beneficios para él y sus lectores. Mucho debe pues, el nuevo estilo literario de Goytisolo, a sus experiencias pasadas. Y buenos serán los frutos que recoja de esta actitud renovada ante la creación literaria. Este capítulo, en fin, lo dedicaré a analizar las transformaciones logradas por nuestro autor en su nuevo estilo literario que, más o menos se inaugura con Señas de identidad.

Muchas veces he aludido, a lo largo de esta tesis, al nuevo estilo de Juan Goytisolo, pero hasta ahora no me había detenido a analizar en qué consiste y cuáles son las diferencias fundamentales con su antigua forma de creación literaria. Empezaré por tal razón, haciendo una breve revisión de lo que fue su antiguo proceder creativo y los cambios que sufrió a partir de Señas de

² Sófoeles. Edipo en Colono. página 359

identidad. Una vez "tierra adentro" descubriremos que cada nueva novela será una aventura nueva en la que las búsquedas estilísticas tendrán un papel fundamental. Existe una clara evolución entre Señas de identidad y Reivindicación del Conde don Julián, pero también hay un cambio importante entre ésta última y Juan sin Tierra y también lo habrá entre ésta y Makbara, y así sucesivamente.

El estilo inicial de Goytisolo se caracterizó por el desarrollo de tramas sencillas, historias lineales, donde la frase directa y el lenguaje coloquial tienen un papel fundamental. El llamado neorrealismo y la literatura posterior a la Guerra Civil definió la escritura y los gustos de toda la generación de Goytisolo. Su simpatía con los movimientos de izquierda así como su autoexilio parisino le hizo confirmar más su gusto por la temática de carácter social así como por el llamado realismo socialista donde los estudios de Georg Lukács y Lucien Goldman tendrán una influencia determinante. Normalmente estas obras iniciales se caracterizan por un lenguaje directo, descargado de cualquier búsqueda léxica o descripción detenida. Incluso, en variadas ocasiones hay una total ausencia de descripciones, sólo es el discurrir apresurado de los acontecimientos (La isla)³. Su desilusión de los países comunistas y su alejamiento de la gauche divine con la que había tenido una "cálido romance" intelectual, lo obligan a buscar nuevos asideros ideológicos, políticos, estéticos y éticos.⁴

³ Algunos críticos han encontrado hasta tres expresiones diferentes de este estilo inicial, llamadas por Santos Sanz como a) Realismo poético, b) Conciencia crítica y c) Literatura objetivista de denuncia. Por no ser necesarias para esta investigación no me detengo en ellas, sólo doy la referencia. Cf. Santos Sanz, Lectura de Juan Goytisolo, página 22 y s.

⁴ La ruptura con los grupos de izquierda franceses así como su alejamiento de los intelectuales de izquierda radicados en París es ampliamente comentado por

Producto de estos cambios es Señas de identidad la que se caracteriza por un rompimiento total con la mayoría de las convenciones de la escritura de la novela. Empezando con el tiempo, ya descrito en otra parte de la tesis, y pasando por el espacio narrativo, los puntos de vista, el ritmo, el clímax, los niveles narrativos, las voces de los personajes narradores, etc.

Después de este alejamiento de las convenciones narrativas le queda a Juan Goytisolo un estilo aparentemente dislocado, donde no existe la forma: sólo perdura un leve gusto de la intención temática. Su nueva escritura se regirá por una ruptura con cualquier estructura narrativa. Empezando por las voces, podemos decir que las diferenciaciones entre narrador intradiegético y narrador extradiegético son abolidas; más aún, el autor une lo que los estructuralistas habían separado: la confusión entre la voz del narrador extradiegético y el autor. Cuando leemos Reivindicación del Conde don Julián o Juan sin Tierra, la voz narrativa tiene tal capacidad de metamorfosis que más de una vez estamos seguros de que quien habla, intencionalmente, es Juan Goytisolo y no su personaje Álvaro Mendiola.

Un recurso muy utilizado por el autor español es el cambio constante y sin aviso al lector, de los puntos de vista. En un momento la historia se cuenta desde la perspectiva de un personaje y a continuación el mismo acontecimiento es narrado por otro personaje y después por otro, etc. Hay una ruptura total del clímax: a partir de la trilogía el gusto literario de Juan Goytisolo se regirá por el principio del anticlímax. La unidad temática se violenta a partir de

el mismo Goytisolo en sus dos libros de memorias. Cf. En los reinos de Taifa a partir del capítulo VI "La máquina del tiempo".

Juan sin Tierra, ya que el objetivo de contar una historia queda supeditado por la acumulación incesante de temas, subtemas y obsesiones ya sugeridas por el autor en las dos novelas anteriores. Por otro lado, también se da una ruptura con los géneros literarios: amalgama en un solo libro ensayo y novela; incluso, el mismo Goytisolo afirma que "lo que he escrito a partir de Reivindicación del Conde don Julián puede leerse a la vez como novela y como poesía"⁵. Explota un recurso, también, que le ha dado muchos éxitos: construir la obra a partir de fragmentos que han formado parte de ensayos periodísticos⁶ e incluso, describe situaciones con base en fotografías, pinturas, dibujos, litografías, tapices, etc. A parte de estas técnicas un tanto cubistas, también explota ampliamente un recurso que mucho utilizaron los surrealistas: el monólogo interior.

Y ahora que hablo de escuelas y técnicas es conveniente señalar que Juan Goytisolo siempre ha precisado de una escuela o una estética que sustente su creación artística. Una vez abandonado su estilo del realismo socialista busca una nueva escuela artística y literaria a la cual afiliarse, cuyos resultados son varios y quizá la mejor lección que pudo recibir fue no casarse con una sola técnica o escuela. Así que, a partir de Reivindicación del Conde don Julián, nuestro autor ha modificado su estilo literario a partir de conceptos extraídos de diferentes teorías literarias. Sus novelas escritas posteriormente a Señas de identidad siguen, voluntariamente o no, a una o a varias técnicas literarias deter-

⁵ Cf. Manuel Ruiz Lagos, Juan Goytisolo, página 96 y s.

⁶ Cf. Linda Gould Levine, Juan Goytisolo: la destrucción creadora página 149 y s.

⁷ Cf. Severo Sarduy "Las virtudes del pájaro solitario de Juan Goytisolo" en Vuelta, nº 155, página 46

minadas y a veces, lo que no es deseable, a una sola teoría literaria. Teoría que muchas veces se sustenta en apreciaciones más producto de los juegos geométricos de su autor que en la experiencia misma de la creación artística.

La obra de Goytisolo, pues, muestra una mayor pluralidad y una búsqueda creativa digna de elogio; como Carlos Fuentes, su gran amigo, cada nueva novela que publica implica una ruptura y una continuidad con su nuevo, abigarrado y complejo estilo. Lo único de lamentarse es que nuestro autor no haya sabido romper todo tipo de ligaduras; es de dolerse el que siempre precise de un camino marcado previamente para escribir su obra. Reniega contra el determinismo de los países socialistas, pero no ha sido capaz de escapar de su propio determinismo que le sirve de sustento ideológico y estético y que ha tenido que asumir posteriormente para poder escribir su obra.

Varios son los autores y escuelas que han influido en el nuevo estilo de Goytisolo. Algunos los ha tomado al pie de la letra, según su propia forma de interpretarlos; otros, los reconoce como importantes para su creación literaria, pero por causas sólo sabidas por él, no los toma en serio (que es lo mejor que se puede hacer con cualquier teoría literaria) y más bien los utiliza como estructuras parodiadas a lo largo de su discurso creativo.

No haré aquí un enlistado de los principales autores y teorías que permean el discurso literario de Juan Goytisolo, otros ya se han ocupado de ello¹, me dedicaré exclusivamente a analizar a aquellos que le han servido, des-

¹ Se destacan Julián Ríos, Severo Sarduy, Jerome Bernstein, José Miguel de Oviedo, Carlos Fuentes, Manuel Ruiz Lagos, etc. Cf. del primero la antología de

tacadamente, para escribir la trilogía que nos ocupa. De los diferentes discursos y escuelas que utiliza Juan Goytisolo para crear sus obras quiero empezar por aquellos que parodia y le sirven como elementos lúdicos en la creación artística. Básicamente me refiero al psicoanálisis y al "Boom" hispanoamericano, si es que se me permite presentar a la Nueva Narrativa Hispanoamericana como un fenómeno homogéneo.

El psicoanálisis, que por otras causas ya mencioné aquí, es utilizado por Juan Goytisolo para construir sus obras literarias. Esta alusión a la técnica freudiana de conocer la psique le sirve de pretexto para estructurar un discurso literario que sea capaz de verse a sí mismo, y a la vez, hacer una caricatura con la imagen que proyecta tal conocimiento del personaje, o de su autor. Por ejemplo, el análisis que Freud hace respecto de la retención de las heces fecales y la relación inconsciente con el regalo y la acumulación de riquezas⁹, se presenta en Juan sin Tierra como una caricatura en la que un personaje va a depositar sus excrecencias en el moderno invento del excusado automático, como si fuera a un banco a depositar sus ahorros, ante la mirada atónita de los esclavos, que no tienen mayor necesidad que depositar en la zanja pública sus heces fecales:

ensayos Juan sin Tierra, los libros de Manuel Ruiz Lagos La atracción del sur y Juan Goytisolo, de Carlos Fuentes Geografía de la novela y La nueva novela hispanoamericana, entre otros. Por otro lado, el uso de las teorías literarias ha sido reconocida por el mismo Juan Goytisolo, cf. la nota número 8 del capítulo dos de la segunda parte de esta misma tesis y los ensayos de Disidencias.

⁹Cf. de Sigmund Freud, Tres ensayos para una teoría sexual en Obras completas página 1195 y s. En particular el capítulo titulado "La sexualidad infantil".

La emisión inmaterial e invisible, inodora, perfecta que, gracias a las portañuelas traseras ideadas por el astuto sastre de la familia, cae a pico por la duplicada oquedad hasta el depósito central, la caja de caudales, immaculada y aseptica como la de un banco : celada así mismo a las miradas codiciosas de quienes se limitan a canjear con sudor las auríferas piezas, sin atesorar ni enriquecerse jamás : morenos desplusvaliados de la zanja común, en contacto directo con la materia burda, el deshago ruin, la visceral emanación plebeya : los técnicos ingleses se agitan al rededor del invento, tratando de adivinar por la tensión o alivio del rostro de los protagonistas el éxito o fracaso de la profiláctica operación : padres de la criatura al fin y al cabo, recorrerán el estrado a trancos, con las finas manos atrás y la testa pelirroja abrumada : ansiosos de llegar al final de la prueba¹⁰

1.-La influencia de la Nueva Narrativa Hispanoamericana

El tono humorístico, tan escaso en Juan Goytisolo, no sólo está presente en esta parodia, reiterada más de una vez, de Freud y sus teorías, sino que se hace extensiva a la influencia que recibe del "boom" latinoamericano y que él mismo reconoce de diferentes maneras: desde el agradecimiento que da en Reivindicación del Conde don Julián a tres de los autores miembros de esta escuela, hasta la crónica que hace de su amistad con varios escritores

¹⁰ Juan Goytisolo, Juan sin Tierra, pagina 19

latinoamericanos en En los reinos de Taifa¹¹. Encontramos por primera vez la caricatura en Reivindicación del Conde don Julián ya que el personaje presenta como respuesta a los españoles carpetovetónicos, que se creen propietarios del idioma español, el habla porteña, defeña y habanera. A continuación transcribo un fragmento de cada una de estas tres hablas del español:

Boy boy pinche gachupin quiobas con el totacho abusadisimo mi cuás ya chingaste hace ratón con tu lopevega ora que no se te frunza el cutis aqui hasta las viejas semos machos...

carpeteame un cacho al coso ese y decime si no es propio un plato, ma que castiya, ñato, esos gaitas ya me tienen estufo con lo del chamuyo se la piyaron en serio que son el trompa de la bedera...

*namá que le pedia diga gabbanso, y como el tipo le dijera gar-ban-zos así con toda su seta y con sujese lo mandaba ñampia de que ni ná ni ná, de segurola y enelatto, mi emmano, no sinante claro preguntal-le el nombre al interfeto, asique cuando ette desia unejemplo Zeferino Garzia, el Quintin no tenia majná que desil, se ñamaba!*¹²

Otra forma del ludibrio en la obra de Juan Goytisolo, en relación con el "boom", es aquella que presenta fragmentos escritos con el mismo estilo de algunos autores latinoamericanos. Por ejemplo, en Reivindicación del Conde don Julián el autor español juega con el inicio de Tres tristes tigres, de

¹¹ Cf. el capítulo IV "El gato negro de la Rue de Bièvre", página 155 y s.

¹² Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde don Julián, páginas 194-195

Cabrera Infante cuando escribe:

*Señoras y señores
mesdames et messieurs
fair ladies and good gentlemen
el Antro que van ustedes a visitar es sin duda alguna una
de las curiosidades históricas más típicas y pasmosas de
nuestro privilegiado paisaje peninsular
sus implicaciones metafísica su configuración moral
su espiritualidad rica y densa
hacen de él el punto de cita obligado de las Very
Important Persons y justifican ampliamente el sacrificio
económico y las inevitables molestias del largo viaje
emprendido por ustedes desde las cinco partes de este
confuso y desquiciado mundo moderno en que nos ha tocado
vivir¹¹*

Como todos sabemos, el "antro" que refiere Tres tristes tigres es el bar Tropicana, en cambio, el antro que visitarán los huéspedes de Álvaro Mendiola será el coño mismo. Hecho que de por sí hace del lenguaje hablado una transformación, pues lo que pretendía ser una reproducción del habla habanera, en Cabrera Infante, en Juan Goytisolo se transforma en una versión humorística pues presenta seriamente lo que no puede ser sino risible. Por otro lado, es conveniente señalar que la intertextualidad con el autor cubano es mucho mayor que parodiar elementos de su novela, pues la actitud estética que asume Cabrera Infante en Tres tristes tigres, y que posteriormente abandonará, será la de la reproducción del lenguaje oral. En efecto, lo que en la novela del escritor cubano

¹ Juan Goytisolo, Op. cit., páginas 194 y 195

es solo un experimento que no se repetirá, en Juan Goytisolo se convierte en un signo distintivo, pues a partir de Reivindicación del Conde don Julián todas las obras de ficción que escriba serán, dice él mismo, para ser leídas en voz alta¹⁴. Siguiendo, incuestionablemente al cubano, pero emparentándose con una tradición medieval y que páginas adelante analizaré.

En Juan sin Tierra existe un pequeño texto, un tanto autónomo de sentido, podríamos decir, prácticamente un cuento, que está escrito muy al estilo del llamado neobarroco o lo real maravilloso que mucho debe no sólo a Carpentier, sino que recuerda algunos de los cuentos de Borges de Historia universal de la infamia. El elemento lúdico de la historia radica en la personalidad extravagante del personaje que escribe una "breve demostración" -en diez y seis tomos- sobre el mayor placer obtenido al hacer el amor con vírgenes; además, es humorístico porque lleva al exceso caricaturesco lo que los autores del "boom" presentaron al superponer un hecho extraordinario sobre el plano de la realidad. Para esta caricatura de los personajes de Carpentier no hay, lógicamente, un límite en el tiempo, la historia y el espacio:

Arrastró una vida miserable y errante por todas las capitales Europeas, fue mozo y palafrenero de un príncipe lituano acogido a la protección del gran bailío de Brujas, frecuentó durante un tiempo las sociedades patrióticas clandestinas escocesas, creó una pequeña secta disidente embebida en el espíritu de los Rosa Cruz,

¹⁴ "Prácticamente, todo lo que he escrito desde Reivindicación del Conde don Julián, me refiero a los textos literarios, no a los textos autobiográficos, ha sido realizado, prácticamente, para ser leído en voz alta" (Manuel Ruiz Lagos, op. cit., página 86)

llegó a formar parte de un conventículo medio masonico, medio espiritista dirigido por un coronel mexicano que adhirió despues al movimiento insurreccional cartagenero y se vio obligado a emigrar a Creta, colaboró en diferentes publicaciones y hojas sueltas siempre con la idea obstinada de exponer su estrafalaria doctrina sin conseguir, al parecer, mas que media docena de prosélitos de clase social humildisima, se hizo luego utopista libertario, polemizó sobre un tonel de Hyde Park con un oscuro discipulo de Fourier, tuvo contactos fugaces con los movimientos autonomistas valdentinios y jurasianos, intentó fundar vanamente comunidades de adeptos en Borgoña y Nivernés, fue procesado por estupro y abuso de confianza en Lausana, peroró en los clubs jacobinos de Paris, encabezó una partida de cuáqueros en las estribaciones de la Alpujarra, recibió dinero y socorros de una institucion filantrópica inglesa, vendió ejemplares del Evangelio que George Borow había traducido al caló, urdió vagas conspiraciones frustradas y se asoció con un extraño judío tangerino a fin de promover un culto esotérico, nebuloso e inclasificable sin obtener por ello nuevos secuaces hasta que, vencido por la edad y los disgustos, fue a parar, cubierto de mugre y andrajos, a una infima posada de la villa de Burgos, en donde le asalto una agudisima fiebre de resultas de la cual murió, sin haber querido revelar su identidad a persona alguna, abrazado a una vieja y asendereada maleta en la que, según nos cuenta don Marcelino Menéndez Pelayo, ocultaba preciosamente bajo un amasijo de papeles y cartas amarillas los dieciséis volúmenes inéditos de su

*insensata "Brevis Demonstratio"*¹⁵

Lo absurdo de los manuales de instrucciones de los aparatos electro-domésticos fue parodiado por Julio Cortázar, por primera vez, en 1962 cuando publicó su Historias de cronopios y de famas. En 1975, con Juan sin Tierra, Juan Goytisolo hace un guiño al escritor argentino al crear un intertexto entre su novela y aquél libro de relatos. El escritor español hace una parodia del modo de hacer turismo aséptico, muy propio de los norteamericanos y, entonces, incluye una "manual de instrucciones" para que este tipo de viajantes puedan recorrer sin mayor peligro la ciudad de Fez. Presenta, de manera humorística, el problema de la contaminación del mundo civilizado por el mundo subdesarrollado que tanto atrae y repele a los países del primer mundo y que ya se analizó en otra parte de esta tesis. Veamos cómo les sugiere viajar el narrador a este tipo de turistas que se deja conducir por su Guía Michelin:

Desorientese en Fez/ ayune de sol a sol atento al clamor abrupto de la sirena entre en una mezquita y cumpla las abluciones rituales/ recite de hinojos algunos versiculos del Corán/ fume unas cuantas pipas de kif/ disuelva varios gramos de maxún en un aromático vaso de hierbabuena/ tome un petit taxi, apéese en la plaza Comercio, bordee el muro del cementerio israelita, cruce de la melah, siga la calle mayor de Fes-el-Xedid, deje a su izquierda la somnolienta guardia de Dar-el-Majcén, absórbase en la contemplación de las viejas norias del río a la sombra de los jardines de Buxelúd, tuerza a la derecha por la explanada de los autocares y, tras pasar

¹⁵ Juan Goytisolo. Juan sin Tierra, páginas 143 y 144

bajo el arco en herradura de la gran puerta, suméjase en el río humano que discurre por la pendiente de Tala, extravíese del solito itinerario e intérnese en el dedalo alambicado de los pasillos y callejuelas/ si su tenaz sentido de orientación no le suelta e inconscientemente le guía a lo Pulgarcito sembrando en su memoria el recuerdo de salutíferos puntos de referencia/ decidase usted/ dé todavía un paso más/ despréndase del binomio opresor espacio-tiempo/ abandone su irrisorio papel de cruzado que aspira a colonizar el futuro para compartir la suerte común a quienes bien o mal viven en precario e incierto presente... sin quitarse nunca la venda/ haga vorazmente el amor con la primera persona con quien tropiece/ (el sexo y la edad no importa/ resérvese la sorpresa) ah!/ si es usted refinado agite la mezcla bien y añada conforme a sus gustos unas pocas gotas de licor/ y una guinda⁶

En fin que son muchas más las influencias temáticas que recibió Juan Goytisolo de los autores del "boom", como la descripción de las rumberas (vistas a través de una película por Julián en Reivindicación del Conde don Julián o en la portada de un disco en Juan sin Tierra por Mendiola) que mucho tienen en común con las rumberas que visitan todas las noches por los tres tristes tigres de Cabrera Infante. Para concluir este repaso quiero citar el fragmento en que Juliancito visita el coño de la reina Isabel y que mucho recuerda el final gran guiñolesco y pantagruélico de La Habana para un infante difunto en la que el personaje también es precipitado por el coño de su amada, a sugerencia de ella

⁶ Juan Goytisolo, Op. cit., páginas 141 y 142

misma. Páginas adelante volveré sobre este mismo fragmento cuando hable de Bajtin y Rabelais:

Agarrándole de la cabeza con una mano y levantándose la falda con la otra : obligado (él?) a penetrar en el virgiliano antro : dejando atrás monte de Venus, labios, himen, clitoris y orificio vaginal, para internarse en la oblicua garganta abierta en la excavación pelviana y recorrer minuciosamente las caras anteriores y posteriores y sus dos bordes y extremidades : antes de cruzar el istmo del útero y adentrarse en una dilatada cavidad en forma de pera, con la base hacia arriba y la parte delgada hacia abajo, colarse en las trompas de Falopio y sus meandros interiormente tapizados de un mullido epitelio vibrátil, avanzar por el tubo visceral que progresivamente se ensancha hasta formar el pabellón de la trompa¹⁷

Si mucha y variada es la influencia temática recibida por Juan Goytisolo, no menor es la influencia formal recibida por éste de los escritores hispanoamericanos; influencia que, ciertamente, es más difícil de demostrar porque en ocasiones decir que tal o cual recurso de técnica narrativa lo recibió de los autores del "boom", implicaría afirmar que éstos son "propietarios exclusivos" de esa técnica que, de seguro, ya habría sido utilizada por otros escritores antes que ellos; no obstante, puedo hacer algunas observaciones que me permitan rastrear algunos de estos elementos sin alejarme de la realidad y sin caer necesariamente en mera especulación.

¹⁷ Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde don Julián, página 100

Una primera manera de rastrear esta influencia es a partir de las fechas de publicación de las obras de Goytisolo y la de los autores del "boom". Por ejemplo, la fecha de la primera edición de Señas de identidad, es la de 1966, mientras que en hispanoamérica desde 1955 y hasta ese año del 66 se habían publicado obras fundamentales de nuestra lengua como Pedro Páramo en 1955; La región más transparente en 1958, Sobre héroes y tumbas, El siglo de las luces, La ciudad y los perros y La muerte de Artemio Cruz en 1962; Rayuela en 1963; Junta cadáveres en 1964; Farabeuf en 1965 y en ese mismo año de 1966, se publicaron Paradiso y De perfil. Así pues, es evidente que Juan Goytisolo tenía conocimiento, si no de todas ellas, sí de un buen número que al leerlas le permitieron superar sus técnicas con base en un amplio espectro de posibilidades que hasta antes no había aprovechado. Si a esto agregamos la consideración que hace Juan Goytisolo de que sus novelas y las de los hispanoamericanos conforman una misma tendencia, veremos que la interacción y la mutua influencia, deliberada incluso, nunca fue descartada por el catalán. Recuérdese que en sus memorias Goytisolo habla de que, ante la imposibilidad de dar a conocer sus obras en España le quedó el recurso de publicarlas en hispanoamérica:

Al renunciar a los valores subyacentes de mi anterior literatura "comprometida" lo hacia, claro está, con la conciencia de pertenecer no a una cultura débil ni perseguida sino fuerte, vasta, rica y dinámica como lo es la castellana en su doble vertiente de España e Iberoamérica. El acto de desprenderme de unas señas de identidad opresivas y estériles, abría el camino a un espacio literario plural, sin fronteras: prohibidos por el franquismo, mis libros podían asilarse en México o

Buenos Aires¹⁸

Reconocida esa pertenencia a un sólo ámbito cultural, demuestra qué tan importante ha sido para él la presencia de los autores hispanoamericanos en su quehacer literario; incluso, él mismo hará referencia en más de una ocasión a lo fundamental que le es en su nuevo estilo autores de nuestro subcontinente como Paz o Fuentes. La amistad establecida con un buen número de ellos da testimonio de la relevancia de esa presencia. El entusiasmo -que ha sido recíproco- de Carlos Fuentes, lo ha llevado a afirmar, por ejemplo, que Goytisolo pertenece por derecho propio al mismo proceso literario que él, Cortázar o Cabrera Infante han protagonizado: "Si Luis Buñuel representa, en el más alto grado, nuestro re-encuentro con la verdadera e inmutable tradición española, Juan Goytisolo, a su vez, significa el encuentro de la novela española con la hispanoamericana"¹⁹. Juan Goytisolo ha escrito, en más de una ocasión, textos en que alude a esta influencia recibida y a su amistad con un grupo de escritores hispanoamericanos en sus memorias. También ha escrito ensayos en los que analiza la obra de algunos de éstos y que, como afirma jocosamente: "explica el interés preferente por ciertos autores y obras y la apropiación desvergonzada que hago de ellos en mi propio beneficio".

Otra de las influencias formales en su literatura fueron tomadas de las conclusiones que Carlos Fuentes hiciera sobre el estilo de Goytisolo y que éste utilizara posteriormente en la construcción de novelas como Juan sin Tierra

¹⁸ Juan Goytisolo, En los reinos de Taifa, página 72

¹⁹ Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, página 78

o Makbara. Por ejemplo, el tema del lenguaje como protagonista de la literatura y no vehículo (ya analizado aquí en otro lugar) fue expuesto por Fuentes en 1972 cuando afirma

el hispanoamericano no se siente dueño de un lenguaje, sufre un lenguaje ajeno, el del conquistador, el del señor, el de las academias[...] La historia de América Latina es la de una des-poseción del lenguaje: poseemos sólo los textos que nos han sido impuestos para disfrazar lo real, debemos apropiarnos los con-textos. Para el español, por lo contrario, el problema no es poseer una lengua, sino des-poseerse de ella, renunciar a ella, hacerse extranjero a su lengua, recobrar un desamparo que, de nuevo, convierta a la lengua en un desafío y una exploración²⁰

En Reivindicación del Conde don Julián se reprocha a los peninsulares, como ya se vio, su actitud de sentirse propietarios del idioma, y en Juan sin Tierra, publicada tres años después de las anteriores afirmaciones del mexicano, Juan Goytisolo hace del lenguaje el tema fundamental de ésta (como ya se demostró en otro capítulo de esta tesis). La idea final de este último libro es la misma enunciada por Fuentes: la desposesión de la lengua y la "alianza" con otra, cifrada en el final escrito en árabe; a través de esta fórmula se convierte en un "extranjero de su lengua". El tema del paria hispanoamericano que no posee ni su lengua, expuesto por Fuentes, se convierte en el tema central de Makbara aunque con una modificación: el paria no es hispanoamericano sino árabe.

²⁰ Carlos Fuentes, Op. cit., páginas 81 y 82

El hecho de que la lengua se convierta en el protagonista de la literatura, reconocido por Fuentes y Goytisolo, demuestra una de las transformaciones que tiene la prosa de éste último y que retoma, en un aspecto, de Cabrera Infante: la condición de que su obra debe ser leída en voz alta, a la que ya aludí páginas atrás. En un ensayo sobre Tres tristes tigres²¹ Goytisolo registra esta "técnica" de narrar que después aplicará deliberadamente en Juan sin Tierra y más enriquecidamente en Makbara.

*la magnífica "galería de voces" del libro introduce una serie de discursos en los que la entonación, mimica y gestos sonoros desempeñan un papel de primer orden. En la "Advertencia" inaugural Cabrera Infante aconseja una lectura en voz alta, una audición en vez de una lectura: así la envoltura sonora de la palabra, su carácter acústico, adquieren una significación independiente de su sentido*²²

Años después, Juan Goytisolo empata este recurso cabreriano con la tradición oral que heredan de Cervantes y el Arcipreste de Hita. Tradición, también popular y también existente en la cultura morisca española y que nuestro autor trata de rescatar. Con esta triple amalgama: tradición popular española, tradición popular mora y nueva narrativa hispanoamericana, nuestro autor produce su libro posterior a Juan sin Tierra: Makbara donde retoma la idea de la oralidad de TTT pero incluye a la vez las dos tradiciones peninsulares ya aludidas.

²¹ Juan Goytisolo, "Lectura cervantina de Tres tristes tigres" en Disidencias, páginas 193-219. Este ensayo fue publicado por primera vez en 1975, el mismo en que se publicó Juan sin Tierra.

²² Juan Goytisolo. Op. cit., página 207

Lo que Juan Goytisolo intentará hacer a partir de este momento será retomar las innovaciones que encuentra en los escritores hispanoamericanos. para después buscarles un referente anterior, normalmente español clásico y con ello tratar de construir su nuevo discurso literario. El final del ensayo sobre III es revelador de este proceder creativo:

Si a ello añadimos que -ya temáticamente (Tiempo de silencio), ya estructuralmente (Juan sin Tierra)- algunos escritores españoles entroncamos aposta con su "rara" invención [la de Cervantes de jugar con los géneros literarios], es la prueba de que, por los senderos de Borges o Américo Castro, la lección del Quijote se ha abierto finalmente camino y preside a ambos lados del atlántico el resurgir actual de nuestra novela"

Con la anterior afirmación, Juan Goytisolo no sólo reconoce la influencia recibida del "boom" sino que también la emparenta con la tradición novelística de los Siglos de Oro y con la propia forma de escribir. Actitud que, por lo menos en el plano teórico, ha tratado de seguir nuestro autor: no casarse con una sola técnica o tradición o teoría literaria. En las conferencias recopiladas por Manuel Ruiz Lagos deja más patente esta necesidad personal de no pertenecer a una sola escuela creativa: "He sostenido siempre, como un sector de la crítica literaria más avanzada, que lo que caracteriza a la modernidad, digamos, a la literatura en esta segunda mitad de siglo, no son las obras que siguen un código determinado, un género prescrito" ²³

²³ Juan Goytisolo, *Idem*, página 218

²⁴ Manuel Ruiz Lagos, *Op. cit.*, página 93

Pero la coincidencia teórico-estética entre Fuentes y Goytisolo enunciada páginas atrás, no es la única "influencia" dejada por el mexicano en Goytisolo, ni mucho menos. Incluso, podemos hablar que más que una total influencia del primero, en realidad, es una especie de diálogo entre la obra de uno y otro. En efecto, a mi parecer existe un profundo intercambio de ideas entre ambos (predeterminado o no), sobre la concepción de la novela y que la lectura de una obra de Fuentes le da pautas al catalán para escribir una nueva novela con los mismos procedimientos o parecidos, y al revés con el mexicano. Este fenómeno sucedió sobre todos en los años setenta. Este tema, como la relación de la obra de Goytisolo con la de Joyce, es un trabajo que falta por hacerse y revelará en su momento un rostro hasta ahora desconocido de la novelística del catalán ²⁵.

²⁵ Como ese no es el objetivo de esta investigación ni de este capítulo me limitaré a enumerar algunos aspectos que he detectado a vuelo de pájaro:

- 1º.- La concepción teórica de sus obras y su cultura libresca. Ambos autores se han caracterizado por construir sus novelas de una manera "cerebral", con base más en sus conocimientos librescos que en su experiencia personal. Su amplia cultura les lleva a citar o intertextualizar una gran cantidad de autores donde la cultura de quienes las leen queda duramente apabullada.
- 2º.- Preocupación por incorporar modernas teorías literarias como la de los formalistas, estructuralistas, el nouveau roman y aplicarlas consistente y deliberadamente en sus novelas.
- 3º.- Presentación de los procesos mentales de sus personajes, más que de sus actos. Representación febril, acelerada y alucinadora de tales pensamientos (La región más transparente y Reivindicación del Conde don Julián).
- 4º.- El uso simultáneo de los tres planos de las voces narrativas (yo y tú, narrador intradieгético; él, narrador extradieгético), en una misma novela (La muerte de Artemio Cruz y Señas de identidad).
- 5º.- La técnica del relato desdoblado: yo visto como tú y tú visto como yo (Aura y doña Consuelo en Aura y Alvaro y Julián en Reivindicación).

Muchas otras influencias son detectables en Juan Goytisolo de otros autores hispanoamericanos, tal es el caso de Lezama Lima, Jorge Luis Borges y Severo Sarduy, pero no quiero alargar más este repertorio que amenaza hacerse exhaustivo; simplemente citaré las propias palabras de Goytisolo: "En mi opinión, el gran pionero de dicha actitud [de aceptar influencias de otras literaturas] es Borges. Sin él, ni la nueva novela hispanoamericana ni una obra

del Conde don Julián).

- 6º. Ruptura de las convenciones temporales. En particular, mezcla de personajes de un pasado histórico lejano con personajes en presente, y al contrario. Especie de pesadillas históricas en las que se reflejan los personajes y de la que el narrador emerge de vez en vez al hecho histórico objetivo (La muerte de Artemio Cruz, Terra nostra y Reivindicación del Conde don Julián, Las virtudes del pájaro solitario).
- 7º.- Creación de "personajes lingüísticos" en los que confluyen en uno sólo los actos de diferentes personajes de la misma obra (el Señor de Terra nostra es a la vez Felipe el Hermoso, Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II; Álvaro Mendiola es el Conde don Julián, Caperucito, Changó, King-Kong y su propio bisabuelo en Reivindicación del Conde don Julián y Juan sin Tierra).
- 8º.- Recrear personajes, acontecimientos y descripciones de espacios con base en obras plásticas (Fuentes utiliza en Terra nostra de El Greco El sueño de Felipe II, de Signorelli El juicio final, de El Bosco El jardín de las delicias, de Goya La familia real de Carlos IV; Goytisolo por su parte usa este mismo de Goya en Señas de identidad, apuntes y dibujos de los pintores arabistas del XIX francés, pinturas y apuntes de Delacroix y Matisse y dibujos de Miquel Barceló en Las virtudes del pájaro solitario).
- 9º.- Cambios abruptos del punto de vista para narrar un mismo acontecimiento, visión un tanto caleidoscópica que mucho le debe a los cubistas (La región más transparente, Cristóbal no nato, Terra nostra y Juan sin Tierra, Makbara, Las virtudes del pájaro solitario, entre otros muchos títulos)
-

como Don Julián habrían sido posibles" ²⁶. Terminaré este repaso sobre los autores hispanoamericanos que influyen a nuestro autor comentando el importante diálogo existente entre la obra de Juan Goytisolo y la obra crítica de otro escritor que, aunque no pertenece precisamente al "boom", es muy determinante en la concepción estética de varias novelas de nuestro autor; particularmente, Juan sin Tierra. Me refiero, claro está, a Octavio Paz y en particular a su ensayo Conjunciones y disyunciones.

10º.- La literatura presentada como protagonista y personaje fundamental de las novelas. Traslación del plano de la realidad al de la ficción: la realidad sucede dentro de la obra ficticia y no afuera, en el espacio fenomenal. La escritura como demiurgo capaz de darle existencia a los acontecimientos del plano de la realidad ("nada existe realmente si no es consignado al papel, las piedras mismas de este palacio humo son mientras no se escriba su historia" se afirma en Terra nostra, mientras que en Juan sin Tierra se dice "Poderes omnímodos de la escritura! / con un simple bloc de papel y dos bolígrafos sin capucha[...] recluido en la minúscula habitación donde habitualmente trabajas[...] has navegado desde la hormigueante Alejandría del poeta hasta los moisés-rescatados templos de Abú Simbel").

Algunos comentarios finales al respecto son: normalmente es el mexicano el que utilizó primero tal o cual recurso que después recrea Goytisolo. No obstante, en ocasiones éste utiliza alguna técnica narrativa que posteriormente retoma Fuentes, o bien, el uso que le da Goytisolo es mucho más amplio y creativo, mientras que en Fuentes es más bien ocasional. Tal es el caso de las referencias al proceso de creación literaria y a las formas y técnicas de escritura de la misma novela. Mientras que Juan Goytisolo dedica capítulos enteros a reflexionar sobre su proceso de creación en Juan sin Tierra, Fuentes apenas los menciona en Terra nostra o Cristóbal no nato.

²⁶ Juan Goytisolo, Disidencias, página 293

II.- La influencia de Octavio Paz

Es de todos sabido que el origen de Conjunciones y disyunciones se fraguó en torno al humor y la escatología²¹. A partir de esta idea germinal, Octavio Paz construyó una complejísima y enmarañada alegoría (en el sentido poético del término) sobre lo que él llama, pobremente, como cuerpo y no-cuerpo. A pesar de ello, podemos rastrear más o menos un hilo conductor de toda la obra: la actitud ante la concepción del yo espacial enfrentado ante el infinito (cuerpo) y su abstracción representada en el temor a la finitud (no-cuerpo) de las culturas más importantes de oriente y occidente a lo largo de sus procesos políticos, históricos, económicos y sociales más relevantes. La obra compara las coincidencias y divergencias que oriente y occidente han tenido ante estos dos conceptos que Paz llama cuerpo y no-cuerpo. El mexicano concluye su ensayo con la explicación del arte contemporáneo como un producto que se ha ido formando a partir de las interacciones del cuerpo y el no-cuerpo, según la particular forma en cómo el Occidente ha asumido este concepto.

De los temas desarrollados, aludidos, insinuados y apuntados (más de una vez con ese lenguaje poético, tan bien aprovechado en sus ensayos por Octavio Paz), muchos son los que retoma Juan Goytisolo. No haré un enlistado exhaustivo de todos ellos, más bien me limitaré a repasar los que nuestro autor aprovecha más destacadamente para escribir parte de Juan sin Tierra.

Uno de los principales objetivos de Juan sin Tierra es mostrar al cuerpo humano libre de prejuicios, censuras y negaciones hechas por las

²¹ Cf. el texto preliminar de Conjunciones y disyunciones, página 7

instituciones sociales y culturales. Liberarlo de la degradación a que lo ha sometido la cultura misma, sea oriental u occidental. "Dominar el cuerpo suprimir las imágenes que emite"²⁸, dice Octavio Paz, ha sido la práctica común de la mayoría de las culturas. La actitud de los personajes de Juan Goytisolo, en consecuencia, es reaccionar contra esta forma de negación del cuerpo, asumiendo la sexualidad como elemento reivindicador no sólo del placer, sino de la supremacía del cuerpo frente al no-cuerpo, ya que el sexo, continúa Paz, "es subversivo no sólo por ser espontáneo y anárquico sino por ser igualitario: carece de nombre y de clase. Sobre todo: no tiene cara. No es individual: es genérico"²⁹. El personaje central de Juan sin Tierra, se debate entre estas dos fuerzas: la que niega y quiere eliminarlo y la que pretende liberarlo de todo tipo de ataduras. El primero está representado por la imagen infantil del yo narrador que enfrenta un terrible temor que evidencia la negación de su cuerpo: el tener que defecar. A lo largo de la novela, con la técnica del "flash back" y la narración alternada, nos enteramos cómo Álvaro Mendiola busca la perfección espiritual al tratar de emular un gesto propio de Dios, la Virgen y los santos: no tener necesidad de expeler sus deyecciones por "la vía natural" sino, rezumar perfumes por todo el cuerpo:

su aguda conciencia de la naturaleza corrupta del cuerpo humano, con su fuerte inclinación al desahogo animal y sus secreciones impuras, le privaba del sueño: mentalmente, contraponía la melancólica realidad de la expulsión visceral con el bello ideal de esos santos y

²⁸ Octavio Paz. Conjunciones y disyunciones. México, Joaquín Mortiz, 1991, página 26

²⁹ Octavio Paz, Op. cit., la misma página.

bienaventurados del Paraiso, cuyos residuos, nos dice San Bernardo, se transforman en un liquido refinado y suave parecido al bálsamo y el benjui³⁰

El segundo queda representado por el mismo personaje, pero siendo ya un adulto, que recorre lugares y espacios dónde expiar sus sentimientos de culpa infantiles que no lo abandonan del todo y la reivindicación de sus deseos sexuales, sean estos heterosexuales u homosexuales:

entre todos los mendigos del zoco, escogerás al más abyecto : la harka africana exige de ti una entrega total, sin reservas y has decidido asumir tu prometeica, devoradora pasión hasta sus últimas delirantes consecuencias : belleza, juventud y armonia son accesorios excusables que adornan asimismo el amor permitido y te desprenderás inexorablemente de ellos para abrazar los más viles y ominosos atributos del cuerpo fraterno e ilegal : vejez, suciedad, miseria te absorberán en impetuoso remolino³¹

No es este el único personaje donde se resume esa lucha de contrarios. El capellán del ingenio se enfrenta al grupo insuniso de esclavos y trata de adoctrinarlos, nervioso, sobre la importancia de la derrota del cuerpo y la función trascendental del no-cuerpo, discurso que, ni a él lo convence pues tiene que luchar contra su propia naturaleza:

obligáis a voltearse a las negras y buscáis sus partes

³⁰ Juan Goytisolo. *Juan sin Tierra*, páginas 219 y 220

³¹ Juan Goytisolo. *Op. cit.*, páginas 63 y 64

traseras, abriendo túneles corruptos en su negrura infame : y aún peor : exigiendo que se arrodillen delante, acercando la caña quemada a los belfos e introduciendo dentro : para que saboreen sus dulzuras y escurran hasta la última gota de melaza : no me digáis que no porque hay testigos : los ojos desorbitados, trémulos, posesos, gozando como brutos animales! : y ellas, Señor, y ellas! : qué meneos, qué roces, qué caricias, qué risas, qué agasajos! el capellán parece a punto de asfixiarse : enrojece, transpira, jadea, lanza espumarajos de rabia¹²

El grave problema al que se enfrenta Alvarito es el problema de toda la cultura occidental: existe una necesidad de negar los excrementos, de sustituirlos por algo que sea bueno o benéfico para el conjunto de la sociedad: es el sacrificio que siempre quiso hacer el personaje en la primera parte del tríptico, cuando desea salir a la calle para ofrendar su vida luchando contra los impfos republicanos, como en otros siglos lo hiciera Santa Teresa, queriendo ir a tierra de moros. En esta tercera novela, el sacrificio consiste en la donación de su vida a través del dolor de retener las heces fecales, acumular el tesoro que Dios le dio. El diablo, representado por el símbolo fálico de la serpiente lo aconseja que se deje ganar por el placer de evacuar : "SERPIENTE: por qué te obstinas en resistir a tus instintos? : no ves que te torturas en vano? : si me haces caso, experimentarás un alivio inmediato y serás inmensamente feliz" ¹³

Hay en la civilización moderna una "visión excremental" que se

¹² Juan Goytisolo, Idem, página 29

¹³ Juan Goytisolo, Idem, página 221

resume en símbolos y que por tal hecho no es explícita, afirma Octavio Paz. "En el transcurso de la historia todas estas imágenes [oro, sol, excremento, falo, poder] se volvieron más y más abstractas, a medida que aumentaba la sublimación de los instintos. Más y más sublimes: más represivas. La cara se alejó del culo"³⁴ Este alejamiento es el que trata de resolver Juan Goytisolo a lo largo de la novela, uniendo, digamos, lo que la cultura separó. Hay muchas referencias a la unión de lo excrementicio y las deyecciones con las actitudes vitales del personaje central de la novela, pero el fragmento más logrado y en el que el autor sigue más fielmente la idea de Octavio Paz, es la descripción de un mítin comunista en La Habana de Fidel Castro, donde los personajes políticos en lugar de mostrar el rostro muestran el culo:

hemos preferido multiplicar los signos activos de su presencia [de los líderes] pero limitándolos a esas partes recoletas del cuerpo que, a pesar de su noble función fisiológica, un arraigado, ancestral prejuicio nos había enseñado a desdenar : al elitismo, autoridad, jerarquía inherente al rostro biocular elevado contraponemos el genio plebeyo, ordinario y llano de su simétrico pendant inferior : esa otra cara escindida, lunar, cuyo polifémico, penetrante ojo auspicia con sencillez mórbida los goces digestivo y reproductor³⁵

Este mítin esperpéntico tiene una gran cantidad de connotaciones festivas y carnavalescas a las que después regresaré cuando me refiera a la influencia de Bajtin en nuestro autor. Esta visión caricaturesca de la clase

³⁴ Octavio Paz, Op. cit., página 34

³⁵ Juan Goytisolo, Op. cit., página 239

política cubana alude también a un problema que no pudo resolver el nuevo régimen: la división jerárquica. Desde lo alto de los edificios el ojo del culo de los líderes mira y controla al pueblo cubano; inmediatamente, la narración se traslada al pasado colonial del ingenio cañero y sus esclavos en la cual existía esa división: los dirigentes se transforman en los dueños de las plantaciones y los ciudadanos en los esclavos: "la mirada aprobadora del público que durante la obligada pausa del maniluvio habrá tomado posesión del estrado con sencilla espontaneidad : el bisabuelo Agustín y su esposa, el señorito, las niñas, un grupo de parientes dignos y pobres, los esclavos domésticos, una agitada nube de nodrizas?" ³⁶

La jerarquización, la división de la sociedad en estratos responde, según Paz, a una necesidad de separar el cuerpo del no-cuerpo, es la noción religiosa de distanciar lo puro de lo impuro. Pureza es separación, impureza es unión, actitud que ni los nuevos regímenes comunistas lograron erradicar. Así le dieron continuidad, dentro de la ruptura que implicaba su ideología, a la ancestral separación del cuerpo y el no-cuerpo. No lograron llevar hasta sus últimas consecuencias, les reprochará claramente Juan Goytisolo, el ideal utópico de la sociedad que querían construir. Lo que propone Juan Goytisolo pues, es una reconstrucción de la utopía socialista en la que la división del cuerpo no-cuerpo se pueda abolir definitivamente con base en una nueva moral donde tenga cabida cualquier expresión del símbolo cuerpo. En última instancia lo que propone nuestro autor consiste en romper con esa tradición tan antigua de las culturas, desea que esa separación quede atrás. En fin, que propone destruir pasado y futuro para instalarse en un constante presente: "Creo que entramos en

³⁶ Juan Goytisolo, *Idem*, página 238

otro tiempo, un tiempo que aún no revela su forma y del que no podemos decir nada excepto que no será ni tiempo lineal ni cíclico. Ni historia ni mito. El tiempo que vuelve, si es que efectivamente vivimos una vuelta de los tiempos, una revuelta general, no será ni un futuro ni un pasado sino un presente" 27

Es curioso observar cómo, en el fondo, la idea de Goytisolo de romper con los países comunistas no implicó romper con una idea que lo ha acompañado a lo largo de toda su vida y todas sus novelas: la construcción (¿conquista?) de un mundo ideal y utópico donde no existan injusticias ni diferencias. En ese sentido rompe con el comunismo "real" pero no con su ideología marxista. Lo anterior implica que en él perdura el deseo de un mundo perfecto y armonioso donde todo lo sucio y corrupto deje de serlo y, en consecuencia, sólo exista lo limpio y puro 28. Quiero decir que, en el fondo de la visión ideal que tiene del mundo, subyace inevitablemente, la prolongación de la ruptura entre cuerpo y no-cuerpo. Al buscarse una sociedad perfecta se está buscando la negación del cuerpo, se retoma en fin, un viejo precepto cristiano: proyectar la visión de lo perfecto hacia el futuro, una especie de paraíso terrenal.

Todo esto, bien mirado, no es sino una consecuencia de la visión culpígena que el yo narrador tiene de sí mismo y que ya ha sido comentada en otro lugar y por otros críticos de la obra de Goytisolo 29. Este sentimiento de culpa no

27 Octavio Paz, Op. cit., página 176

28 Por esta nueva vía podemos concluir, otra vez, que las obras de Goytisolo encierran aspectos moralizantes, como ya comenté en otro capítulo.

29 Cf. de Kessel Schwartz "Juan sin Tierra, esperpento anal" en Juan sin Tierra, ensayos críticos reunidos por Julián Ríos, páginas 83-94

encierra sino una necesidad de limpieza. Entre más se degrada a sí mismo el personaje, más se ensucia, se enloda, convive con los parias y enfermos; no está buscando, en gesto expiatorio, sino su limpieza y pureza, gestos que no son otra forma que la negación misma de su cuerpo.

A pesar de que la temática sexual permea constantemente los dos primeros libros de la trilogía de Mendiola, sólo en Juan sin Tierra desempeña un papel preponderante. A pesar de ello, y de la afirmación en sentido contrario de algunos críticos ⁴⁰, me parece que el gran ausente de esa sexualización de su obra es el erotismo. Las descripciones relacionadas con lo sexual están más cercanas a la violencia y la degradación que al disfrute sensual de los cuerpos. Con la mayoría de los personajes de Juan Goytisolo sucede lo que Octavio Paz afirma respecto del erotismo en occidente. Para el mexicano "La relación entre cuerpo y no-cuerpo asume en las obras eróticas europeas la forma: tortura y orgasmo. La muerte como espuela del placer y como señora de la vida. De Sade a la Histoire d'O nuestro erotismo es un himno fúnebre o una pantomima siniestra" ⁴¹. En efecto, el erotismo en la obra de Juan Goytisolo es también deudor de esta tradición occidental. Lo que pueda haber de erótico en su obra se asemeja más a una pantomima siniestra. La temática sexual de Goytisolo está más cercana a la

⁴⁰ Me refiero a los trabajos sobre la obra de Goytisolo de Gonzalo Díaz-Migoyo y Kessel Schwartz, entre otros. Cf. de Julian Ríos, compilador, Juan Sin Tierra, página 59 a 94.

⁴¹ Octavio Paz. Op. cit., página 147. De igual forma cf. La llama doble "Amor y erotismo" donde Paz amplía esta idea (y corrige un poco), haciendo un paralelismo entre poesía y erotismo. En el caso de Goytisolo el binomio sería escritura sexualidad

de Jean Genet⁴² que la de Henry Miller, por ejemplo. La actitud de los personajes pues, apunta hacia una nueva moral sexual que intenta romper con las ataduras al no-cuerpo, pero que no logra salir bien librado del intento. Álvaro Mendiola quiere establecer su nueva moral sexual basada en la exclusión del no-cuerpo y en ese sentido parece ir en busca de un primitivismo de índole animal, donde se renuncia a la cultura humana y, en consecuencia, al erotismo⁴³, afirma Octavio Paz. Pero "No es así -continúa el ensayista- según se verá. Es una moral: una nueva tentativa del no-cuerpo por deslizarse en el cuerpo, disgregar su imagen y convertirlo en realidad abstracta"⁴⁴ Esta, pues, es otra de las causas fundamentales por la que la genitalidad de los personajes de Goytisolo está tan lejos del placer sexual erótico.

Cuando presenciamos la sodomización de Alvarito en Reivindicación del Conde don Julián u observamos al protagonista hacer el amor con un paria tangerino en Juan sin Tierra y Makbara, no somos testigos sino de un acto que evidencia que del lado activo existe una degradación de su sexualidad al ejercerla con una violencia animal; mientras que, por su lado, la parte pasiva otorga su cuerpo degradado por la inmoralidad de su "acto nefando". La culpa, la enfermedad, la mugre y la deyección que suele acompañar al personaje pasivo no es sino una expresión de la negación del placer erótico y una entrega del cuerpo

⁴²El estudio de la influencia de Jean Genet en la obra de Juan Goytisolo es otro de los temas importantes por estudiar, desgraciadamente me ha sido imposible incluirlo por lo ilimitadamente extenso que se ha hecho este capítulo. El mismo escritor español ha señalado algunos rumbos a seguir en tal camino, cf. el capítulo 3 de En los reinos de Taifa titulado "El territorio del poeta" donde Goytisolo habla de su amistad con el novelista francés.

⁴³Octavio Paz, *idem*, página 151

que se niega a sí mismo, que busca, pues, su verdadera trascendencia en el no-cuerpo. La importancia del erotismo en la cultura radica en que es una expresión del signo cuerpo, pero, afirma Paz, "el signo cuerpo no es independiente; es una relación y siempre es un hacia, frente, contra o con el signo no-cuerpo" ⁴⁴; en ese sentido, al haber una ausencia de erotismo, se da una negación del cuerpo. Al interpretar así la ausencia del erotismo en Juan sin Tierra llegamos a la misma conclusión que en páginas anteriores respecto de la sociedad: los personajes de Goytisoló, por más que luchan por liberarse de la negación de su cuerpo, inevitablemente terminan por convertirse en servidores del no-cuerpo.

El libro de Octavio Paz finaliza, como ya dijimos, con una interpretación respecto del arte contemporáneo hecha con base en las consideraciones hasta aquí expuestas y concluye que: "Nuestra época es crítica: deshizo la antigua imagen del mundo y no ha creado otra. Por eso no tenemos cuerpo. Arte de la desencarnación, como en Mallarmé, o arte hilarante y escalofriante como en la pintura de Marcel Duchamp" ⁴⁵ Parece ser inevitable que toda expresión de cultura, hasta ahora, se ha dedicado a abolir el cuerpo como signo y en ese sentido, la nueva estética de Juan Goytisoló no responde sino al contexto de la historia y la cultura que la produce. Así pues, las más recientes obras de Goytisoló, caracterizadas por su abigarramiento estructural, su alambicada concepción de la expresión artística y su violencia ejercida contra el lector, es una muestra de su parentesco estético con las Vanguardias (un tanto tardío) y una negación misma del arte. Quiero concluir este apartado con las

⁴⁴ Octavio Paz, *idem*, página 151

⁴⁵ Octavio Paz, *Idem*, página 162

siguientes palabras de Octavio Paz: "La forma extrema de la modernidad en arte es la destrucción del objeto; esta tendencia, que se inició como una crítica de la noción de "obra de arte" culmina ahora en una negación de la noción misma del arte. El círculo se cierra, el arte deja de ser "moderno": es un presente instantáneo" ⁴⁶

III.- La influencia de Mijail Bajtin

Si un libro fue definitorio para la construcción de Juan sin Tierra: Conjunciones y disyunciones, otro tanto podemos decir de La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento de Mijail Bajtin respecto de Makbara. Como esta última obra escapa al objetivo del presente ensayo me limitaré a señalar algunos elementos de la teoría bajtiniana que sí se lograron proyectar en la trilogía (básicamente en Reivindicación del Conde don Julián y Juan sin Tierra, en este orden de importancia).

El trabajo del ensayista parte del análisis de la cultura de la plaza pública, como núcleo básico de la cultura popular, en oposición a la cultura burguesa o aristocrática (¿del palacio?). Como se sabe, la investigación parte del análisis de Gargantúa y Pantagruel de Francois Rabelais. Juan Goytisolo retoma una gran cantidad de elementos analizados por Bajtin de esa cultura para aplicarlos a su obra. El primero y quizá más importante es el humor caricaturesco en el que se hace la parodia de la sociedad. "La risa carnavalesca, afirma Bajtin,

⁴⁶ Octavio Paz, Idem, página 168

es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es 'general'; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval)"⁴⁷. Para la cultura medieval y renacentista el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. Esta es la causa por la que Juan Goytisolo quiere incorporar el humor a sus obras nuevas. Desgraciadamente muchas de las circunstancias descritas son siniestras, como las califica Octavio Paz, por eso es que lo humorístico no cabe en ellas, a pesar de que teóricamente esté de acuerdo con lo aquí señalado. Quizá es más atinado en su concepción de la ambivalencia (ya analizada en otro lugar de esta tesis): su humor es ambivalente, porque destruye y construye con ella al yo narrativo y a todo lo que lo rodea.

Como en Rabelais, y también por las causas señaladas por Octavio Paz, en Juan sin Tierra, se da una predominio del cuerpo, del principio de la vida corporal. Son imágenes, dice Bajtin, "del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción, de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas"⁴⁸

Entre los temas más importantes que analiza Mijail Bajtin de la cultura carnavalesca en Gargantúa y Pantagruel están la fiesta, el realismo

⁴⁷ Mijail Bajtin, La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento, página 17

⁴⁸ Mijail Bajtin, Op cit., página 23

grotesco, lo bajo y lo alto, el humor, lo sexual, la vida en la plaza pública, la caricatura, el banquete. Con el realismo grotesco está directamente relacionado el humor, ya que precisamente la actitud grotesca de los personajes es lo que define muchas veces lo humorístico de una situación. El rasgo sobresaliente del realismo grotesco radica en la capacidad del autor para degradar cualquier hecho o circunstancia que pudiera ser formal o solemne. Mijail Bajtin dice que "Debemos aclarar además que uno de los procedimientos típicos de la comicidad medieval consiste en transferir las ceremonias y ritos elevados al plano material y corporal; así hacían los bufones durante los torneos, las ceremonias de los nuevos caballeros armados y en otras ocasiones solemnes"⁴⁹. El degradar lo ceremonial, forma parte fundamental, también, de la cultura carnavalesca. El carnaval une lo alto y lo bajo: el rostro y el culo, cosa que la cultura oficial se había encargado de separar; por lo tanto al hacer mofa de lo convencional o ceremonial, y siguiendo a Octavio Paz, el carnaval une la dicotomía cuerpo no-cuerpo. Por esto es que Goytisolo sea una especie de bufón moderno en la medida en que lleva al plano corporal la degradación de lo ceremonial; también hace la parodia de lo solemne y la cultura oficial, otra forma de unir lo bajo con lo alto. Ejemplo de esto es el mitin comunista en la plaza de la revolución de La Habana, donde los líderes en lugar de tener rostro muestran el culo, como ya comentamos en otra parte de este mismo capítulo.

Y es que, unir así lo alto y lo bajo es una manera de rebajar las convenciones y los valores consagrados por la sociedad, es aproximar lo considerado sublime al plano terreno, es entrar en comunión con la tierra concebida como

⁴⁹ Mijail Bajtin, *Idem.*, páginas 24-25

un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento. Dice Mijail Bajtin "al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz a algo superior[...] De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación"⁵⁰ Lo que Goytisolo niega es la cultura oficial de España, lo que afirma es la necesidad de crear una nueva cultura. En un fragmento de Juan sin Tierra esta idea queda claramente planteada cuando compara el estreñimiento de Alvarito con los convencionalismos de la cultura oficial española:

mientras una nube de curanderos presuntos y officiosos galenos asedian en vano al paciente con supositorios, lavativas, purgantes : realidad nacional que cabria presentar, no, como suele hacerse, con la hierática figura del solemne vencedor de "Las lanzas" o el muy tieso "Caballero de la mano en el pecho", sino en forma de un enjuto, grave y silencioso hidalgo, surgido también de algún lienzo de Velázquez o el Greco, pero en posición encogida y levemente inclinada adelante, de modo que sus doblados calzones de rico paño escondan el borde rotundo del receptáculo[...] avaro, tacaño, sordo a los conjuros de los médicos que con solutivos, ayudas, laxantes tratan sin éxito de aflojar el canal y facilitar el demorado desempeño en tanto que, augusto e impertérrito como el segundo filipo⁵¹

El degradar, a través de la asociación de la cultura oficial con

⁵⁰ Mijail Bajtin. Idem., página 25

⁵¹ Juan Goytisolo. Op. cit., páginas 226-227

excrementos y orines, como lo hace Goytisolo, forma parte también de la cultura carnavalesca. En el carnaval se degrada a la gente arrojándole excrementos y orines y eso provoca la risa porque se le recuerda al agredido su condición "baja" en cuanto mortal que ha de terminar su vida en detritus. Ahora bien, en la época moderna la asociación de las cosas o las personas con los excrementos y orines ha modificado su sentido original ya que en la actualidad ha perdido su conotación directa con el ciclo vida-muerte-nacimiento y por lo tanto también su ambivalencia. "En este caso, dice Mijail Bajtin, esas imágenes sólo consagran el aspecto negativo, mientras que los fenómenos que designan adquieren un sentido estrechamente vulgar y unilateral (éste es el sentido moderno que tienen para nosotros las palabras "excremento" y "orina")" A mi parecer, el uso que le da Juan Goytisolo a este símbolo carnavalesco tiene más deuda con el sentido moderno de entenderlo que con el medieval o renacentista, por ello creo que se asocia más con la agresión vulgar. Me parece que estos elementos escatológicos en la obra de Goytisolo se aproximan más a las degradaciones que se encuentran en las obras de Jean Genet" (de quien reconoce nuestro autor haber recibido una importante influencia), que en la de Rabelais.

²² Mijail Bajtin, Op. cit., página 135

²³ Respecto del afán escatológico en la obra de Genet Gabriel Weisz lo relaciona también con una muy particular forma de la moral genetiana a la que la Goytisoliana debe mucho. "en cada una de sus obras exhibe un pedazo de carne muy apetitosamente flotando en el espacio, sostenido por una cuerda ingeniosamente disimulada, y bajo el trozo apetitoso se abre un pozo oscuro con las puntas de las estacas magníficamente afiladas apuntando hacia arriba. Genet-cazador persigue al ciudadano honrado que trata de cubrirse con su justicia, su religión, su patriotismo, su sensiblería moralista y su inocencia; pero una vez que lo tiene acorralado le muestra el espejo, el doble calcado de lo que verdaderamente es" en La máscara de Genet. México, Unam, 1977 páginas 225 y 226.

La degradación de la cultura oficial representa, en otro sentido, un mundo bicorporal que se une inevitablemente con otro tema rabelesiano: los elogios y las injurias. Hacer esto a una persona es a la vez coronar y derrocar al rey del carnaval. Afirma Mijail Bajtin que "En el curso de la evolución de la sociedad clasista, esta concepción del mundo sólo podía expresarse en la cultura extraoficial, porque no tenían derecho de ciudadanía en la cultura de las clases dominantes, dentro de la cual elogios e injurias estaban claramente separados y petrificados, ya que el principio de la jerarquía inmutable, en el que nunca se mezclaba lo inferior y lo superior, era la idea básica de la cultura oficial".⁴ Rabelais utilizó con frecuencia este recurso en el que disfrazaba, también, una parodia de los métodos eclesiásticos de persuasión. Continúa Mijail Bajtin diciendo que "Detrás de las Crónicas [escritas en Gargantúa y Pantagruel] está el Evangelio; detrás de los elogios ditirámicos aplicados al libro está el exclusivismo de la verdad predicada por la Iglesia; detrás de las injurias e imprecaciones, se oculta la intolerancia, la intimidación y las hogueras eclesiásticas"⁵. De la misma manera en como Rabelais parodia el lenguaje de la iglesia, lo hace Goytisolo en Juan sin Tierra, cuando leemos los sermones del sacerdote dirigidos a los esclavos y en los que explica cómo los personajes celestes no defecan y, concretamente, como Dios se recrea con la visión del ojo del culo de la Virgen; veamos cómo trata de persuadirlos:

claro está que algunos de vosotros, dándoselas de listo, me vendrá a preguntar : el Redentor y la Virgen, no comían? : los Evangelios nos enseñan lo contrario : entonces, díganos padre : qué se hacía de los manjares que

⁴ Mijail Bajtin, Idem, página 150

⁵ Mijail Bajtin, Idem, página 151

consumían si no los evacuaban? : ah, hombres de poca fe!
: ahí mismo os quería llevar! : pues si el metabolismo
del reino vegetal es distinto del de los animales y
humanos, qué tiene de extraño que el del Hijo de Dios y
su excelsa Madre sea también diferente? : donde el ojo
del diablo secreta corrupción e impureza, el del Señor
exhala armonía y fragancia : basta comparar el volumen y
forma de vuestras partes traseras con los de las estatuas
y representaciones sagradas para advertir a simple vista
su diversa función : en un caso, la línea ceñida y leve,
etérea, de un órgano deliciosamente superfluo, exquisita-
mente ornamental : en otro, la curva descarada, afrentosa
que pregona su vil parentesco con la obscena materia : ah
quién pudiera ver el Ojo dulce, nacarado, risueño que la
Virgen recata bajo su manto azul celeste cubierto de oro
y pedrería! : sólo los bienaventurados gozan de tal
privilegio y todo un Dios se recrea en su graciosa
belleza²⁴

Por otro lado, esta representación paródica de los métodos
eclesiásticos de persuasión está relacionada con otra tradición carnavalesca que
tanto Rabelais como Goytisolo²⁵ utilizan y que es el nódulo en torno del cual
nuestro autor construye Makbara: el lenguaje oral. En efecto, Mijail Bajtin explica

²⁴ Juan Goytisolo, Op. cit., páginas 22-23

²⁵ Es evidente que esta actitud lúdica de Goytisolo no es retomada exclusiva-
mente de Rabelais, sino que hay una tradición paródica en nuestra literatura que
pasa por el Lazarillo, La Celestina o Quevedo y que obviamente el catalán tenía
presente como el mismo lo afirma. Cf. en este mismo capítulo la sección "La
influencia de la Nueva Narrativa Hispanoamericana" a partir de la página 190.

que el tono coloquial con que Rabelais inicia el prólogo de Gargantúa y Pantagruel está construido para ser escuchado, más que para ser leído, ya que la cultura popular medieval y renacentista es esencialmente oral. La gente se reúne en la plaza para escuchar al juglar o al bufón para que les cuente historias paródicas que los haga reír. Juan Goytisolo asume este compromiso, por ejemplo, cuando dedica Makbara "A quienes la inspiraron y no la leerán". Es decir, a los magrebíes pobres, que reunidos en el zoco de su pueblo (tradicción que aún no se pierde allá y sí en Europa), escuchan la voz del yo narrador -juglar, bufón- que cuenta las diferentes historias del libro³⁸. No obstante, en Reivindicación del Conde don Julián y Juan sin Tierra se toca de pasada el tema de la literatura oral y la necesidad de "la conversación con los lectores (o más bien auditores, ya que se trata de una forma típicamente hablada)" que tiene el autor carnalesco. Lo que pretende nuestro autor, entonces, es revivir una tradición popular: recuperar la dimensión oral de la literatura que se perdió hace varios siglos. En otro lugar ya expliqué y ejemplifiqué los elementos orales, verbales, de estas dos novelas de nuestro autor.

Para concluir este capítulo, quiero señalar que Juan Goytisolo eligió deliberadamente trasladar al campo de la creación literaria la teoría de importantes ensayistas y que ya comenté en otro lugar. A pesar de que siguió a Mijail Bajtin al pie de la letra en muchos aspectos de Juan sin Tierra (y en casi su totalidad en Makbara) no incluyó uno muy importante: la comida. El ensayista

³⁸ Para una interpretación de las secuencias o cuentos que integran Makbara cf. el capítulo IV "La reivindicación del paria, Makbara: ¿continuidad o ruptura?" en Una lectura orientalista de Juan Goytisolo de Carmen Sotomayor, páginas 129-162.

ruso presenta al banquete como elemento fundamental de la cultura carnavalesca y popular:

El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. En el comer, estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. El encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo."

Me parece que Juan Goytisolo no elude del todo el tema. No es anoréxico. Más bien, creo que esta ausencia se debe a una representación metaforizada en el canibalismo y no en la comida; incluso, en una especie de autofagia: para conocer el mundo me devoro, me saco los ojos y me los trago. Se cierra pues el círculo infinito con Edipo.

" Mijail Bajtin. Op. cit., página 235

TERCERA PARTE: DE TODOS LADOS

APÉNDICE

En 1994 llegaron al mercado del libro mexicano dos nuevos libros de Juan Goytisolo que, aunque fuera del orden temático que he elegido, es importante que comente (aunque sea de manera general) porque de una u otra forma inciden en algunos temas por mí tratados en diversos capítulos de esta tesis. Después de la trilogía de Mendiola, Juan Goytisolo publicó tres libros más de ficción: Makbara, Paisajes después de la batalla y Las virtudes del pájaro solitario; en ellos prolonga y modifica, levemente, los principales preceptos estéticos en los que ha basado su nueva estética y, a pesar de que algunos críticos afirmaron que después de la publicación de Reivindicación del Conde don Julián el camino creativo de Goytisolo se cerraba, en realidad todavía sus experimentos formales -como él mismo afirmó en la entrevista que le hace Julio Ortega-¹ tienen posibilidades de una mayor explotación. Eso quedó evidenciado en Juan sin Tierra, novela que lleva a los extremos sus juegos formales.

¹Juan Goytisolo, Disidencias, página 324 y s.

Después de esta novela pareciera que el camino que había iniciado nuestro autor queda definitivamente cancelado, pero, gracias a las ideas estéticas de Mijail Bajtin pudo experimentar con éxito por otros caminos que daban continuidad a su ruptura estilística. Quizá el verdadero momento en que Juan Goytisolo toca fondo con sus experimentos formales lo vendremos en realidad a encontrar en Las virtudes del pájaro solitario, texto que, aún los críticos más conspicuos y mejor informados sobre la estética de Juan Goytisolo, han tenido que enfrentar con no pocas dificultades; prueba de ello es la reseña confusa y abigarrada, como la misma novela, que hiciera Severo Sarduy y que publicara Vuelta² en México.

Después de ese texto complejo, lleno de aristas y campos minados, la obra de Juan Goytisolo tiene necesariamente que emerger hacia una propuesta deliberadamente más propositiva y menos ambigua. Cinco años después esta idea parece confirmarse. En 1993 Mondadori publica La saga de los Marx novela que, sin renunciar a su afán experimental, presenta un grado mucho menor de dificultades formales y trampas en el camino, que hacen su lectura menos afrentosa y donde el lector puede, sin graves dificultades, seguir el hilo de la narración. O mejor dicho, donde el lector puede notar claramente que Juan Goytisolo recupera un derecho al que muchos escritores habían renunciado: narrar una historia³.

²Cf. la hemerografía.

³Cosa, por otro lado congruente, con una tradición literaria española. Se ha dicho, y con justa razón, que la literatura española posee una centenaria tradición literaria: el gusto por el tono realista en la literatura. Con frecuencia Goytisolo reafirma esta tradición. Cf. de Mario Vargas Llosa "El gran arte de la parodia" en Revista de la Universidad México, México, número 431, 1986, página 8 y ss. donde

En efecto. La saga de los Marx retoma ideas básicas de su nueva estética como la ruptura del espacio temporal: la novela se desarrolla en el siglo pasado (el exilio de Marx en Inglaterra) y en el presente (la caída de los regímenes comunistas de Europa del Este) de manera simultánea. Mezcla de géneros literarios: ensayo, biografía y ficción novelesca. Confusión de las voces narrativas: unión de la voz intradiegética y extradiegética. Confusión entre narrador y autor. Visión paródica y caricaturesca de algunos personajes. Inclusión de elementos de la plástica propios de la pintura, la cinematografía o la televisión.

A pesar de que el autor se sigue reconociendo como alejado del realismo socialista, en general predomina una narración directa, sencilla, clara, elementos más propios del realismo que de la literatura fantástica. Sus preocupaciones de carácter social y solidaridad con los desvalidos se prolonga como una línea ininterrumpida a lo largo de esta novela, como lo ha sido en la gran mayoría de lo que ha escrito, desde Duelo en el Paraíso hasta Paisajes después de la batalla.

La saga de los Marx se presenta como un texto en el que concurren las voces del pasado y el presente sin un lugar fijo de encuentro. El autor visita a la familia Marx en su pobre departamento londinense y conversa con ellos, o bien, Jenny (la esposa de Marx) y sus hijas observan por la televisión cómo se derrumban los regímenes comunistas de Europa del Este. Juan Goytisolo ha renunciado a la confusión deliberada, gratuita, por una mayor comunicación con su lector; por ejemplo, retoma una clara unidad de acción muy propia del

el escritor peruano reivindica el compromiso del escritor de contar una historia.

realismo. La novela se divide en cinco apartados y un apéndice y cada uno con un tema claramente definido (excepto el primero) y a él se atienen los breves capítulos de que esta conformado cada uno. Incluso podemos notar que la dislocación del tiempo y el espacio no acarrea una grave destrucción, más bien, existe un orden interno en esta ruptura que facilita al lector seguir estas idas y venidas que se dan con total regularidad: dos tiempos y dos espacios (pasado londinense de Marx y presente parisino del autor).

Como en otras obras, sus fobias y filiaciones se dejan sentir claramente y así vemos cómo los ricos bañistas o las feministas quedan retratados caricaturescamente bajo la técnica de lo que Mijail Bajtin llama el realismo grotesco, o bien, cómo la imagen de Lenchen (la sirvienta de los Marx) queda exaltada a un plano de primer orden hasta compararla con la que por muchos años sustituyó la imagen de la madre de Juan Goytisolo: Eulalia, la sirvienta de la familia Goytisolo.

Me parece que en esta novela nuestro autor logra un justo equilibrio entre la técnica narrativa y la materia novelada, se aleja -para bien- de los experimentos formales confusos y agresivos y permite que su lector pueda hacer de nuevo de la lectura un placer. Siempre me ha parecido que, por una indeterminada tendencia el estilo de Juan Goytisolo se ciñe con mayor naturalidad a las técnicas claras y depuradas (y no necesariamente a su detestado realismo socialista) que a los juegos formales que son tan artificiosos en su escritura. Me parece que si Goytisolo repiensa algunas de sus fobias estilísticas podrá reencontrarse con algunos recursos de su antiguo estilo que indudablemente vendrán a enriquecer su escritura a pesar de que con ello tuviera que reconciliarse

con autores por el detestados como Unamuno. Hecho que de alguna manera ya lo hizo, pues no creo que se le haya escapado que uno de los primeros autores españoles que explotó el recurso de enfrentar a autor y personaje fue Unamuno⁴ en Niebla, recurso que Goytisolo explota ampliamente en La saga de los Marx.

* * *

Cuaderno de Sarajevo "Anotaciones de un viaje a la barbarie" es el otro de los más recientes libros publicados por Juan Goytisolo, el cual continúa una línea temática de libros que se había inaugurado con Campos de Níjar y prosigue con La Chanca, Pueblo en marcha y El problema del Sahara. Como en los otros el objetivo de la escritura está directamente relacionado con su conciencia política y ética. Es un libro que podríamos llamar de "solidaridad inmediata", pues, ante el conocimiento de una situación que a todas luces le parece injusta, utiliza las herramientas propias de su profesión y las ejerce en defensa del agredido.

Cuaderno de Sarajevo es la crónica de viajes por la sitiada ciudad de Sarajevo y la lucha de exterminio que ejerce contra su población civil (mayoritariamente musulmana), el ejército serbio. En este libro confluyen dos de las grandes pasiones de Juan Goytisolo: su amor por el desvalido y su incondicional filiación con la cultura musulmana. El viaje le permite, como en otras ocasiones, rastrear los orígenes históricos que expliquen las causas de tal conflicto, así como señalar a los culpables directos e indirectos de tal injusticia. Por tal causa el enjuiciamiento moral contra los serbios y la Comunidad Europea la hace

⁴No hay que perder de vista que el antecedente inmediato de Unamuno es Pérez Galdós con su novela El amigo manso.

por parejo. El viaje también le permite plantear de nueva cuenta anteriores posiciones sobre la cultura y su particular visión de la vida del individuo siempre enriquecida, dice él, por la experiencia de convivir en espacios plurales. Traslada a Sarajevo lo que ha sido su experiencia propia: el hombre se enriquece en la medida en que vive en espacios donde la confluencia de culturas y mentalidades se unen y se autofecundan (la España previa a los reyes católicos, el París contemporáneo o el Sarajevo compartido por musulmanes, católicos, ortodoxos y sefaraditas).

Con mucho, este libro es el testimonio indignado y dolido de una lucha absurda e irracional como toda guerra, pero también funciona para nuestro autor -y sólo en el campo de la creación- como un fiel de la balanza que le hace "depurar" su escritura. Quiero decir que, si tomamos en cuenta que al estilo de Goytisolo le es más propio la escritura lineal, clara, directa, despejada de rebuscamientos técnicos o formales, podemos notar, también, que ha tratado de equilibrar (deliberadamente o no) su escritura abigarrada y compleja de sus nuevas novelas con libros que, publicados de manera alternada con éstas, le permitan ejercitar una escritura lógica y ordenada, ya sean libros de crónicas de viajes, memorias o ensayos sobre literatura. Así, después de Señas de identidad le siguió El furgón de cola; en 1970 se publicó Reivindicación del Conde don Julián y en 1972 Obra inglesa de Blanco White; después de Juan sin Tierra se publica El problema del Sahara; a Paisajes después de la batalla, publicada en 1982, le siguió Coto vedado y En los reinos de Taifa, publicados en 1986; para 1988 se publica Las virtudes del pájaro solitario y un año después Crónicas sarracinas; finalmente, en 1993 publica La saga de los Marx y en 1994 Cuaderno de Sarajevo.

Su más reciente libro es continuación y ruptura de su proceso creativo, ya sea visto como una escala dentro de su obra ensayística, ya sea contemplado como un reflejo de su posición ética. A final de cuentas la línea divisoria entre prosa ensayística y prosa de ficción cada vez es menos clara en la obra de Juan Goytisolo. Para él lo fundamental es la pasión con que escribe sus libros, a pesar de que no siempre sea una pasión de amor correspondido por sus lectores.

CONCLUSIONES

Esta tesis partió de un problema básico que plantea la trilogía en cuestión de Juan Goytisolo: saber quién se es. Inicialmente propuse el problema de que Edipo no sabe quién es. Después hice lo mismo con el protagonista de Goytisolo y demostré que en él se da el mismo fenómeno que con el personaje de Sófocles, ya sea por ignorancia de sus orígenes o por renuncia a los conocidos. Este tema, de hecho, es la causa y la base que da origen a la trilogía.

Edipo y Álvaro Mendiola son personajes errante por causas similares. El saberse que son seres diferentes y condenados por una decisión, aparentemente, externa a ellos, los lleva a vivir fuera de su patria. Huyen de ella como si quisieran huir de sí mismo. Edipo huye de Corinto para no matar a su supuesto padre y busca su nueva identidad en Tebas, en la que no ha de vivir mucho tiempo, pues también de ésta huye al conocer la identidad de sus verdaderos padres: huir, siempre huir es el destino de Edipo y Mendiola. Así pues, analicé cómo se da ese fenómeno en Mendiola y lo comparé con los otros protagonistas de las novelas anteriores y posteriores de Goytisolo.

Otro de los resultados de la búsqueda de la identidad implica

identificarse con el otro. No soy yo sino el otro. No es Edipo de Corinto sino Edipo de Tebas, el otro, el extranjero, el extraño. Esto mismo sucede con Mendiola. Mendiola no es catalán, es su abuelo cubano, el extranjero, el que huyó, pero también es el moro. Hice un repaso, pues, de las diferentes identidades de querer ser el otro. El otro como nacionalidad: francés, cubano, marroquí, etc.

En el capítulo cuarto me dediqué a analizar los elementos de corte psicoanalítico de mayor interés en la personalidad de Mendiola. Tanto en Edipo como en Mendiola hay deseo y temor por acostarse con su madre. En Mendiola, la mezcla de estos sentimientos encontrados dará como resultado una actitud onanística, es decir, autocomplaciente, que se refleja en diferentes niveles: el yo es el centro de la creación. Así pues, destacué el tono biográfico de las tres novelas, la reivindicación del onanismo y su vinculación con el narcisismo, así como el autocastigo y odio a la figura paterna.

Al asumir Edipo y Mendiola su condición de eternos extranjeros llegan a ser el otro, el extraño: única manera de asirse a una identidad. Se es yo y tú, se es nacional y extranjero a la vez. Los personajes tienen una especie de don de la ubicuidad. Mendiola en Señas de identidad puede estar a la vez en Francia, España o Cuba, en el pasado (la Guerra Civil) o en el presente (su viaje para filmar una película en Barcelona). El protagonista y el autor de la trilogía se nos confunden: ellos son un mismo fluir de conciencia. El narrador es un ser omnipresente que asume el papel de las tres voces narrativas: Yo (el personaje cuenta su historia en primera persona), Tú (se cuenta a sí mismo la historia), Él (es el narrador extradiegético capaz de asumir la voz exterior y de los demás personajes que aparecen).

En la segunda parte de la tesis analicé cómo son varios las consecuencias de estar en la frontera. En Edipo la primera forma en como se resuelve este conflicto es la ceguera; a partir de este momento el mundo de las tinieblas se apodera del trágico rey. Su impedimento lo llevará a confundir lugares, espacios, personas. Otro tanto sucede con Mendiola: su mundo una vez expatriado es confuso y oscuro. En este segundo apartado analicé todo lo relacionado con la última huida de Mendiola: su existencia "fronteriza". La frontera implica mirar para las dos orillas, obliga a tomar una actitud de Jano: ver atrás y adelante, lo alto y lo bajo. Hice, pues, una revisión de los elementos ambivalentes en la obra de Goytisolo: homosexualidad, heterosexualidad; limpieza, suciedad; retención de heces, eyaculación seminal, etc. Entre otras cosas, concluí que ese personaje cuestionador de las conductas sociales españolas no era otro que un moralista, ciertamente, de una nueva moral.

Edipo y Mendiola hacen su camino sin saber cuál será su futuro ni cuál su nueva patria. Torpemente tantean una y otra posibilidad que les pueda dar un nuevo arraigo. Mendiola buscó la respuesta primero en la exaltación de su propia persona (ser un dandy catalán y después un afrancesado intelectual), para rápido pasar a utilizar diferentes formas de la marginación en otra nacionalidad, en ser el marginado: negro, cubano, magrebí, hispanoamericano. Pero también lo buscó en el sexo marginal: la homosexualidad. Su última y definitiva patria ha venido a ser la creación literaria. El capítulo dos de la segunda parte de la tesis lo dediqué a rastrear este fundamental tema: la única o por lo menos, la fundamental identidad de un escritor debe ser su obra. Para tal efecto dividí el capítulo en dos apartados: "sexo y escritura" y "El lenguaje como protagonista".

Goytisolo ha tratado de alejarse de todo el pasado de su obra, basado en el realismo socialista, y ha intentado penetrar tierra adentro de su única y valedera identidad: buscar nuevas formas de creación literaria, producto de lo cual es la influencia de Bajtin, Paz y los autores del "Boom". En el capítulo final de la tesis hice un repaso de las influencia recibidas en sus más recientes obras.

* * *

Inicié y terminé los capítulos de esta tesis con un mismo símbolo: la ceguera. Me parece que no puede haber mejor imagen para señalar la situación del hombre actual, reflejada en la obra narrativa de Juan Goytisolo, que ésta. Para los personajes de Goytisolo como para Edipo no hay cabida en una sociedad que les ha dado la espalda. Esto es así porque ellos actuaron de una manera similar. En el momento en que los personajes quieren pasar por encima de las conductas sociales, corren el grave riesgo de ser excluidos. Como Prometeo, pagan a un alto precio el costo de la luz de su propio conocimiento: de su autoenfrentamiento.

Aunque este trabajo se inclinó a investigar la trilogía de Álvaro Mendiola, creo que las conclusiones sobre la condición existencial de los demás protagonistas de todas las novelas de Goytisolo, no variarían sensiblemente si se hiciera respecto de todas. Creo que uno de los principales descubrimientos que he hecho respecto de la obra de Goytisolo es que hay una clara permanencia y una total armonía en la conducta de sus protagonistas novelescos, llámense Abel, Antonio o Álvaro; en este sentido es que puedo afirmar que la división de la obra de Goytisolo en dos principales épocas (la de juventud realista y la de madurez

experimental), no existe en el plano de la temática y la actitud vital de los protagonistas. Es decir que, tratados en el plano formal con una u otra técnica, estos personajes tiene una total coherencia y una total unidad a lo largo de casi todas las novelas, desde Duelo en el Paraíso hasta Paisajes después de la batalla. No hay pues una ruptura en las actitudes vitales de los protagonistas, éstos serán siempre los desarraigados, los autoexiliados, los inconformes con su condición nacional, los apátridas, los destructores de su identidad tanto en su fuero interno como en el mundo que los rodea. Los protagonistas de Goytisolo son los hombres que, como ya dije en la introducción, se detienen con incredulidad y temor a contemplar las "ruinas de la patria" que llevan dentro y qué no saben que rumbo dar a su existencia.

Así pues, si en el plano temático no podemos hablar, en sentido estricto, de una ruptura sino más bien de una continuidad, otro tanto podríamos decir de sus usos estilísticos. Aunque esto parezca contradictorio no lo es. Entre el estilo del primer Goytisolo y el Goytisolo más reciente no existe el abismo que pudiera aparentar que existe si sólo hacemos una comparación superficial de sus novelas de juventud y de sus novelas de madurez. Así como Dámaso Alonso se negó a reconocer la existencia de dos Góngoras: el de los romances y el de Las Soledades¹, y más bien habla de una clara correspondencia y de la existencia de vasos comunicantes entre una y otra obra, por disímiles que parecieran, otro tanto podemos decir del estilo de Goytisolo.

Señas de identidad es, como ya dije en otro lugar, un parteaguas

¹ Cf. de Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos. Madrid, Gredos, 1961, página 127 y ss.

entre el primer y el más reciente Goytisolo, pero no es la ruptura definitiva sino la consecuencia lógica de las modas literarias que nuestro autor aprendió de los autores del "Boom", entre otros que lo influyeron. Existe entre La resaca, Señas de identidad y Reivindicación del Conde Don Julián una muy natural evolución estilística⁷ que un estudio (no planteado entre los objetivos de esta tesis), revelaría con suma claridad. Incluso, como afirmé páginas atrás, me parece que esta evolución estilística tiende a crear una especie de círculo.

En el apéndice afirmo que La saga de los Marx es una novela en la que Goytisolo después de tanto equilibrismo formal ha reconsiderado algunas de sus innovaciones estilísticas y que en esta novela ha vuelto a retomar elementos como los de una narración directa, sencilla, clara. Así mismo, después de la pausa que significó Las virtudes del pájaro solitario, ha vuelto a otra de sus constantes: sus preocupaciones de índole social, así como su solidaridad con los desvalidos. Así pues, el estilo de Goytisolo tiende a retomar elementos de su prosa típicamente realista sin que ello lo lleve a retornar al fracasado realismo socialista. Sus próximas novelas tenderán inevitablemente, me parece, a confirmar este regreso, este especie de cierre del círculo. Volverá, y no, a lo mismo que hicieron sus primeras novelas. La diferencia estribará, lógicamente, en que lo que produzca posteriormente a La saga de los Marx se verá beneficiado con la experiencia de más de cuatro décadas de oficio y una veintena de libros de ficción publicados. Como también ya dije, me parece que Goytisolo se desarrolla con mucho más naturalidad y espontaneidad en un estilo de corte realista que en uno experimental.

⁷Y una consecuencia lógica entre el estilo de la primera respecto de la segunda, y después, de la segunda respecto de la tercera.

FILMOGRAFÍA

Adiós macho
(Ciao maschio)

Producción: 18 de diciembre (Roma), Prospectacle, Action Film.
Guión: Marco Ferreri y Gerard Brach con la colaboración de Rafael Azcona
Dirección: Marco Ferreri
Fotografía: Luciano Tavoli
Música: Philipe Sarde
Edición: Ruggero Mastroianni
Escenografía: Dante Ferreti
Con: Gérard Depardieu (Gérard Lafayette), James Coco (Flaxman), Marcelo Mastroianni (Luigi Nocello), Geraldine Fitzgerald (Madame Toland), Gail Lawrence (Angélica).
Duración: 113 mins.

El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante
(The cook the thief, his wife and her lover)

Producción: Allarts Cook, Erato Films y Films Inc.

EDIPO EN LA FRONTERA

Guión y Dirección: Peter Greenaway

Fotografía: Sacha Vierny

Música: Michael Nyman

Con: Richard Bohringer (Richard, el cocinero), Michael Gambon (Albert, el ladrón), Hellen Mirren (la esposa), Alan Howard (Michael, el amante), Paul Russell (Pup, el niño lava platos).

Duración: 87 mints.

El festín de Babette (Babette's Feast)

Producción: Just Betzer, Panorama Film International, Nordisk Film Instituto de Cine Danés, Bo Christensen

Guión: Gabriel Axel, basado en una novela de Karen Blixen e Isak Dinesen

Dirección: Gabriel Axel

Fotografía: Henning Kristiansen

Con: Stephane Audran (Babette), Jean-Phillippe Lafont (Achille Papin), Gudmar Wivesson (Lorenz, joven), Jarl Kulle (Lorenz, viejo), Bodil Kjer (Filippa, vieja), Brigitte Federspiel (Martine, vieja).

Duración: 102 mints.

Las Hurdes "Tierra sin pan"

Producción: Ramón Acín

Guión, Dirección y Edición: Luis Buñuel

Fotografía: Eli Lotar

Música: Brahms (4ª sinfonía)

Con: Gente del pueblo

Duración: 27 mints.

La pared
(The Wal)

Producción: 20 Century Fox
Guión: Roger Water y Alan Parker
Dirección: Alan Parker
Fotografía: Alan Marshal
Música: Roger Water, David Gilmour
Con: Bob Geldaf (Pink), Cristin Hargreates (Pink Mother)
Duración: 116 mints.

París, Texas
(Paris, Texas)

Producción: Don Guest, Road Movies GmbH, Argos Film
Guión: Sam Shepard, basado en un argumento de L. M. Kit Carson
Dirección: Wim Wenders
Fotografía: Robby Müller
Música: Ry Cooder
Edición: Peter Przygodda
Con: Harry Dean Stanton (Travis), Nastassja Kinski (Jane), Hunter Carson (Hunter), Dean Stockwell (Walt), Aurore Clément (Anne), Bernhard Wicki (Dr. Ulmer).
Duración: 150 mints.

HEMEROGRAFÍA

Demicheli, Tulio H., "Coto vedado de Juan Goytisolo" en Vuelta, Revista mensual, Director Octavio Paz, México, septiembre de 1985, número 106, páginas 47 a 51.

Fuentes, Carlos, "Juan sans terre" en Vuelta, Revista mensual, Director Octavio Paz, México, diciembre de 1977, número 13, páginas 27 a 29.

Goytisolo, Juan, "Español de otra manera" en Vuelta, Revista mensual, Director Octavio Paz, México, octubre de 1985, número 107, páginas 8 a 9.

Goytisolo, Juan, "San Juan de la Cruz y el Islam de Luce López de Baralt" en Vuelta, Revista mensual, Director Octavio Paz, México, enero de 1987, número 122, páginas 37 a 38.

Goytisolo, Juan, "Todos podemos ser bosnios" en La Jornada Semanal, Revista semanal, Director Roger Bartra, México, 25 de octubre de 1992, número 176, páginas 27 a 29.

Goytisolo, Juan, "Vicisitudes del mudejarismo: Juan Ruiz, Cervantes, Galdos" en Vuelta, Revista mensual, Director Octavio Paz, México, marzo de 1982, número 64, páginas 15 a 21.

Pereira, Armando, "Makbara de Juan Goytisolo" en Vuelta, Revista mensual, Director Octavio Paz, México, abril de 1982, número 65, páginas 40 a 42.

Ríos, Julián, "Paisajes después de la batalla de Juan Goytisolo" en Vuelta, Revista mensual, Director Octavio Paz, México, julio de 1983, número 80, páginas 35 a 39.

Sarduy, Severo, "Las virtudes del pájaro solitario de Juan Goytisolo" en Vuelta, Revista mensual, Director Octavio Paz, México, octubre de 1989, número 155, páginas 46 a 48.

Vargas Llosa, Mario, "El gran arte de la parodia" en Revista de la Universidad de México, México, número 431, diciembre de 1986.

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

Goytisolo, Juan, Campos de Níjar, Barcelona, Seix-Barral, 1968, 140 páginas.

Goytisolo, Juan, El circo, Barcelona, Destino, 1957, 246 páginas.

Goytisolo, Juan, Contracorrientes, Barcelona, Seix-Barral, 1985, 235 páginas.

Goytisolo, Juan, Coto vedado, Barcelona, Seix-Barral, 1988, 276 páginas.

Goytisolo, Juan, Crónicas sarracinas, Barcelona, Seix-Barral, 1989, 196 páginas.

Goytisolo, Juan, Cuaderno de Sarajevo "Anotaciones de un viaje a la Barbarie",
Madrid, Aguilar, 1994, 104 páginas.

Goytisolo, Juan, La Chanca, Barcelona, Seix-Barral, 1981, 130 páginas.

Goytisolo, Juan, Disidencias, Barcelona, Seix-Barral, 1977, 346 páginas.

- Goytisolo, Juan, Duelo en el Paraíso. Estella. Salvat. 1971. 211 páginas. (Colección Biblioteca General, 32).
- Goytisolo, Juan, En los reinos de Taifa. Barcelona, Seix-Barral, 1986, 309 páginas.
- Goytisolo, Juan, Fin de fiesta, Barcelona, Seix-Barral, 1971, 176 páginas, (Colección Biblioteca Breve de Bolsillo, 86).
- Goytisolo, Juan, El furgón de cola, Barcelona, Seix-Barral, 1976, 294 páginas.
- Goytisolo, Juan, La isla, México, Joaquín Mortiz, 1969, 169 páginas.
- Goytisolo, Juan, Juan sin Tierra, Barcelona, Seix-Barral, 1975, 321 páginas.
- Goytisolo, Juan, Juegos de manos, Barcelona, Destino, 1977, 264 páginas.
- Goytisolo, Juan, Makbara, Barcelona, Seix-Barral, 1980, 222 páginas.
- Goytisolo, Juan, Obra inglesa de Blanco White, Buenos Aires, Formentor, 1972, 330 páginas.
- Goytisolo, Juan, El problema del Sahara, Barcelona, Anagrama, 1979, 152 páginas.
- Goytisolo, Juan, Pueblo en marcha, París, Librería Española, 1963, 170 páginas.
- Goytisolo, Juan, Reivindicación del Conde don Julián, México, Joaquín Mortiz,
-

1976, 242 páginas.

Goytisolo, Juan, La resaca, México, Joaquín Mortiz, 1977, 191 páginas.

Goytisolo, Juan, La saga de los Marx, Madrid, Mondadori, 1993, 227 páginas.

Goytisolo, Juan, Señas de identidad, Barcelona, Seix-Barral, 1976, 422 páginas,
(Colección Biblioteca Breve, 392).

Goytisolo, Juan, Paisajes después de la batalla, México, Montesino, 1982, 199
páginas.

Goytisolo, Juan, Para vivir aquí, Barcelona, Bruguera, 1980, 186 páginas,
(Colección de Literatura Universal Bruguera, 28).

Goytisolo, Juan, Las virtudes del pájaro solitario, Barcelona, Seix-Barral, 1988,
171 páginas.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Alonso, Dámaso, Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1961, 426 p.
- Anónimo, Popol-Vuh, 24ª ed., Tr. de Adrián Recinos, México, F.C.E., 1994, 287 p. (Colección Popular, 11)
- Bajtin, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento "El contexto de François Rabelais", México, Alianza, 1990, 431 páginas, (Colección Alianza Universidad, 493).
- Bajtin, Mijail, Estética de la creación verbal, 4ª ed., México, Siglo XXI, 1982, 396 páginas.
- Bataille, Georges, El erotismo, Barcelona, Tusquets, 1988, 378 páginas, (Colección Marginales, 61).
- Baudouin, Charles, Psicoanálisis del arte, Psique, Buenos Aires, 1976, 302 páginas.

Bonaparte, Marie, "Tres ensayos sobre el padre" en psicoanálisis y literatura, de H.M. Ruytenbeek, México, F.C.E., 1982, 453 p. (Col. Popular, 120).

Borges, Jorge Luis, Historia universal de la infamia, Buenos Aires, Emecé, 1989, 160 páginas.

Borges, Jorge Luis, Nueva antología personal, 10ª ed., México, Siglo XXI, 1980, 226 p.

Bowles, Paul, El cielo protector, México, Aguilar, 1993, 342 páginas.

Braudel, Fernad, El Mediterráneo "y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II", México, F.C.E., 1976, 638-858 p. 2 tomos.

Cabrera Infante, Guillermo, Tres tristes tigres, Barcelona, Seix-Barral, 1981, 451 páginas, (Colección Biblioteca Universal Formentor, 8).

Cabrera Infante, Guillermo, La Habana para un infante difunto, Barcelona, Seix-Barral, 1981, 711 páginas, (Colección Biblioteca Breve, 452).

Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras "psicoanálisis del mito", México, F.C.E., 1993, 372 páginas.

Carreño, Antonio, La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea "La persona, la máscara", Madrid, Gredos, 1982, 254 p.

Colón, Cristobal, Diario del almirante, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, 194 páginas.
(Colección Austral, 633).

Conrad, Joseph, Nostromo, Barcelona, Laertes, 1980, 417 páginas.

Cortázar, Julio, Historias de cronopios y de famas, Barcelona, Edhasa, 132
páginas.

Cortázar, Julio, "La noche boca arriba" en Ceremonias, México, Seix-Barral, 1984,
páginas 131 a 139.

Cortázar, Julio, Obra crítica, Madrid, Alfaguara, 1993, 3 tomos

Devereux, George, "Porqué Mató Edipo a Layo" en psicoanálisis y literatura, de
H.M. Ruytenbeek, México, F.C.E., 1982, 453 p. (Col. Popular, 120).

Donoso Pareja, José, El lugar sin límites, Barcelona, Bruguera, 1980, 193 páginas,
(Colección de Literatura Universal Bruguera, 23).

Donoso Pareja, José, Historia personal del "Boom", Barcelona, Seix-Barral, 1983,
161 páginas.

Eurípides, Tragedias de Eurípides, versión al francés Leconte de Lisle, al español
E. Gasco, Contell, México, Ateneo, 1975, 362 p.

Freud, Sigmund, "La disolución del complejo de Edipo" en Obras completas, 4ª

ed., traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, páginas 2748 a 2751, t. 3.

Freud, Sigmund, Lecciones introductorias al psicoanálisis en Obras completas, 4ª ed., traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, páginas 2123 a 2412, t. 2.

Freud, Sigmund, Psicología de las masas y análisis del yo, en Obras completas, 4ª ed., traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, páginas 2563 a 2610, t. 3.

Freud, Sigmund, "Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci" en Obras completas, 4ª ed., traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, páginas 1745 a 1619, t. 2.

Freud, Sigmund, Tres ensayos para una teoría sexual, en Obras completas, 4ª ed., traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, páginas 1169 a 1237, t. 2.

Freud, Sigmund, Tótem y tabú en Obras completas, 4ª ed., traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, páginas 1745 a 1850, t. 2.

Freud, Sigmund, El "yo" y el "Ello" en Obras completas, 4ª ed., traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, páginas 2701 a 2728, t. 3.

- Fuentes, Carlos, Aura, México, Era, 1983, 61 páginas.
- Fuentes, Carlos, Cristobal no nato, México, F.C.E., 1988, 365 páginas.
- Fuentes, Carlos, Geografía de la novela, México, F.C.E., 1993, 178 páginas.
- Fuentes, Carlos, La muerte de Artemio Cruz, México, F.C.E., 1977, 316 páginas,
(Colección Popular, 34).
- Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz,
1972, 98 páginas.
- Fuentes, Carlos, La región más transparente, México, F.C.E., 1982, 472 páginas,
(Colección Popular, 86).
- Fuentes, Carlos, Terra nostra, México, Joaquín Mortiz, 1975, 783 páginas.
- Genet, Jean, Diario del ladrón, Barcelona, Seix-Barral, 1988, 229 p.
- Genet, Jean, Nuestra Señora de las Flores, México, Juan Pablos, 1973, 267 p.
- Germain, Gabriel, Sophocles, Paris, Seuil, 1983, 183 p.
- Gili Gaya, Samuel, Curso superior de sintaxis española, 8ª ed., Barcelona, Spes,
1961, 347 p.
- Goldmann, Lucien, Para una sociología de la novela, 2ª ed., Madrid, Ayuso, 1975,
-

240 páginas.

Gould Levine, Linda, Juan Goytisolo: la destrucción creadora. México, Joaquín Mortiz, 1976. 305 páginas.

Hemingway, Ernest, París era una fiesta, México, Origen-Seix Barral, 1985, 206 páginas. (Colección Obras Maestras del Siglo XX, 84).

Heródoto, Historias, México, UNAM, 1982, 326 páginas, (Colección Nuestros Clásicos, 56).

Homero, Iliada, traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991, 651 p. (Col. Biblioteca Clásica Gredos, 150)

Homero, Odisea, introducción de Manuel Fernández Galiano, traducción José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982, 518 p. (col. Biblioteca Clásica Gredos, 48)

Hesiodo, Teogonía, edición bilingüe, estudio general, introducción versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdoba, México, UNAM, 1978, CDXVII-34p.

Humboldt Alejandro de, Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente, Caracas. Escuela Técnica Industrial, 1941, 5v.

Joyce, James, Ulises, Traducción de J. Salas Subirat, Barcelona, Planeta - Plaza y Janés, 1964, páginas 191 a 1056.

EDIPO EN LA FRONTERA

Judd, Alan, Tango, New Haven University Press, New York, 1984, 325 páginas.

Kerouac, Jack, En el camino, Barcelona, Bruguera, 1981, 400 páginas, (Colección de Literatura Universal Bruguera, 55).

Kundera, Milan, El arte de la novela, México, Vuelta, 1988, 153 p.

Lacan, Jacques, Escritos I, 16ª ed., México, Siglo XXI, 1984, 509 páginas.

Lafn Entralgo, Pedro, Teoría y realidad del otro, Madrid, Alianza, 1983, 697 p. (Col. alianza Universidad, 392)

Lawrence, David Herbert, La serpiente emplumada, México, Artemisa, 505 páginas, (Colección BestSellers Origen/Planeta, 60).

Lévi-Strauss, Claude, La identidad, [seminario interdisciplinario], Buenos Aires, Eudeba, 1988, 354 p.

Lukács, George, Significación actual del realismo crítico, México, Grijalbo, 1989, 386 p.

Malinowski, Bronislaw, Estudios de psicología primitiva: el Complejo de Edipo, Barcelona, Paidós, 1984, 218 p.

Meyerson, R., Identité et réalité, Paris, Gallimard, 1973, 371 p.

- Oullet, R.: Bourneul, B., La novela. Madrid. Ariel. 1982, 324 p.
- Paredes, Alberto. Las voces del relato. Xalapa. Universidad Veracruzana/INBA/-SEP. 1987, 100 p.
- Paz, Octavio. Conjunciones y disyunciones. México. Joaquín Mortiz, 1991, 180 p.
- Paz, Octavio, Libertad bajo palabra. México, F.C.E., 1974, 262 páginas.
- Paz, Octavio, La llama doble, "Amor y erotismo", México, Ariel, 1995. 223p.
- Polo, Marco. Viajes, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 224 páginas, (Colección Austral, 1052).
- Propp. Vladimir, Edipo a la luz del folklore, Madrid, Fundamentos, 1984, 179 p.
- Ríos, Julián, (editor), Juan sin Tierra, Madrid. Fundamentos, 1977, 242 páginas.
- Ruiz Lagos. Manuel, La atracción del sur "La configuración de un centro ideológico", Sevilla, Instituto de Desarrollo Regional de la Universidad de Sevilla, 1988, 142 páginas.
- Ruiz Lagos, Manuel (editor), Juan Goytisolo, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, 147 páginas.
- Rulfo, Juan. Pedro Páramo, 2ª ed., México, F.C.E., 1972, 191 páginas, (Colección

Letras Mexicanas. 19).

Sanz, Santos. Lectura de Juan Goytisolo. Barcelona, Víctor Pozanco Editor, 1977, 110 páginas.

Sartre, Jean Paul, Esquisse pour une théorie des émotions. Paris, Que sais je. 1988, 248 p.

Sarte, Jean Paul, La transcendance de l'Ego, Paris, Seuil, 1978, 295 p.

Sófocles, Edipo rey en Tragedias, edición y traducción de José Vara Donado, Madrid, Cátedra, 1988, páginas 177 a 238.

Sófocles, Edipo en Colono en Tragedias, edición y traducción de José Vara Donado, Madrid, Cátedra, 1988, páginas 345 a 403.

Sófocles, Fragments, introducción de Manuel Fernández Galiano, traducción de José Manule Pabón, Gredos, Madrid, 1982, 418 p. (Col. Biblioteca Clásica Gredos, 124).

Sófocles, Las siete tragedias, versión directa del griego e introducción de Angel M^a Garibay, México, Porrúa, 1991, 222 p. (Col. Sepan cuantos... 14)

Sotomayor, Carmen, Una lectura orientalista de Juan Goytisolo, Madrid, Espiral Hispanoamericana, 1990, 237 p.

- Sterne, Laurence. Vida y opiniones de Tristram Shandi, caballero. Barcelona, Planeta, 1984, 459 páginas.
- Straumann, Heinrich, La literatura norteamericana en el siglo XX, México, F.C.E., 1978, 298 páginas, (Colección Breviarios, 79).
- Strachey, Lytton. Summer in Buenos Aires, Toronto, Penguin Books, 1978, 278 p.
- Trías, Eugenio, Los límites del mundo, Madrid, Ariel, 1985, 284 p.
- Unamuno y Jugo, Miguel de, Niebla, 18ª ed., México, Espasa-Calpe, 1981, 166 p. (Colección Austral, 99).
- Verani, Hugo J., Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. "(Manifiestos, proclamas y otros escritos)" México, F.C.E., 1990, 285 p.
- Weisz Carrington, Gabriel, La máscara de Genet, México, Unam, 1977, 231 p.