

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)**



EL CONDE DON JULIÁN: EVOLUCIÓN DE UN MITO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mariam Mahmoud Aly Meky

Bajo la dirección del doctor

Álvaro Alonso de Miguel

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2761-1

INTRODUCCIÓN GENERAL

Las Crónicas y el Romancero frente al mito de don Julián

El mito de don Julián es una recreación del mito del Pecado Original. El Conde don Julián sería la serpiente responsable de la salida de España del Paraíso. España vivía en el Paraíso godo cuando Julián la vendió a los musulmanes. Con el dominio de los musulmanes España pasa del *Paraíso* godo a la *Tierra* árabe. Así es cómo las Crónicas y el Romancero enfocan el tema de la “Pérdida de España”.

Durante varios siglos se ha mantenido esta teoría, reflejada en la literatura y en los géneros literarios. No sólo en los cantos populares, cantares de gesta y romances, sino en la novela, el teatro y la poesía de los siglos posteriores. Este mito tuvo su apogeo en la Edad Media, aunque también ha sido aprovechado en el Siglo de Oro, pero de forma más reducida. Luego fue perdiendo importancia hasta que en el siglo XX aparece Juan Goytisolo con una nueva visión de esta Pérdida. Un punto de vista totalmente opuesto al defendido hasta entonces. Goytisolo reivindica al Conde don Julián, exige su vuelta a España y lo impone como un ideal. De ahí mi interés en estudiar estos dos puntos de vista: el tradicional y uno moderno.

Empezaríamos por las Crónicas y el Romancero donde para justificar esta *Pérdida* es inventada una leyenda donde el *primer pecado-sexo* es el máximo responsable. Rodrigo, rey de España, viola a la Cava, hija de Julián, un conde suyo. El padre se entera y para vengarse del rey godo, acuerda con los musulmanes la entrada de éstos a España. La cual llevaban tiempo intentando conquistar.

Según la lógica, Rodrigo el pecador, debería cargar con toda la culpa de esta *destrucción*. Pero la leyenda tiene otra lógica: no se puede cargar con la culpa de la Pérdida de España a Rodrigo. En este aspecto resaltaríamos lo siguiente:

- 1- Una catástrofe tan grande, según el pensamiento medieval, no podría ser obra de un rey godo español cristiano, aunque sea pecador. No hay inconveniente en que cargue con esa culpa un conde de origen discutible, por lo tanto, de discutible fe.
- 2- La lógica machista de la época tenía que responsabilizar a la Cava-mujer por el pecado. Y aunque, casi la totalidad de los romances declara que el rey la fuerza,

no se salva de esta culpabilidad. En esto recrea el papel de Eva: el pecado es siempre por culpa de una mujer.

- 3- A pesar de la importancia del tema del honor en esta época, y de que por su culpa se podría llegar a provocar guerras, en nuestro caso, parece que no se le da tanta importancia, a pesar de ser la protagonista hija de un conde.

De ahí que se convierta Rodrigo, el verdugo, en víctima. Y la Cava, víctima, en verdugo. Esta inversión de valores resaltaré en las Crónicas y los romances y regirá la novela de Goytisolo *Reivindicación del Conde don Julián*¹. Incluso nos llama la atención que en la *Crónica sarracina*², Corral reproche a Julián por su venganza, alegando a que debería estar agradecido al rey por todos sus favores.

Casi la totalidad de las crónicas, tanto españolas como árabes atribuyen la entrada de los musulmanes a este pecado, recriminado vehementemente por las cristianas. La mayor parte de los romances enfocan el tema de esta forma, aunque existen algunos pocos que no comparten este enfoque. Varios romances han sido más tolerantes con la Cava y reparten la culpa entre el rey y ella³, otros culpan al amor o a la pasión⁴. En muy pocos casos se disculpa a la Cava y se echa la culpa únicamente a Rodrigo⁵. También existen romances donde se maldice a Julián por haber generalizado la venganza y se le tolera vengarse del rey, como el que dice:

“Matárame a puñaladas,
que pudiste, y bien hizieras”⁶

En algún otro romance iguala la traición entre Rodrigo y Julián, mientras considera a la Cava deshonorada⁷. Si aparece una maldición a Rodrigo, casi siempre, está en boca del mismo Rodrigo. Hay dos romances que compadecen a Julián y justifican la traición. El primero enfatiza el dolor de Julián a través de las lágrimas y la barba blanca⁸. El segundo a pesar de declarar éste su

¹ Juan Goytisolo, *Reivindicación del Conde don Julián*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

² James Donald Fogelquist, *Crónica del Rey don Rodrigo (Crónica Sarracina, Pedro de Corral)*, Madrid, Editorial Castalia, S. A., 2001.

³ R. M. Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 43-44 y *Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, Madrid, Gredos, 1957, p. 108.

⁴ Véase R. M. Pidal, *Romancero tradicional.....*, p. 131.

⁵ Op. cit., p. 125.

⁶ Op. cit., p. 127.

⁷ Op. cit., p. 123.

⁸ Op. cit., p. 117.

venganza eminente, termina pidiendo a Dios que mire con buenos ojos esa traición⁹. Pero en general, o se culpa a la Cava o se compadece a Rodrigo por haber perdido su reino.

Goytisolo frente a las Crónicas y el Romancero

La relación entre estas dos fuentes literarias y el mito de don Julián es innegable. El Romancero se ha abastecido y tomado como fuente principal de sus versos las Crónicas de España, donde aparece la Pérdida de España y su mito como protagonista. La mayor parte de los romances de Rodrigo y Julián están inspirados en la *Crónica sarracina* de Pedro de Corral y algunos romances en otras crónicas.

La importancia de estas dos fuentes en la novela de Goytisolo es obvia. Aparece desde el título de la novela con la invocación del gran traidor de la historia española, hasta finales del cuarto capítulo con la muerte del protagonista-pecador a manos de la serpiente.

Los ejemplos más claros serían los epígrafes a los capítulos de la novela, de vital importancia para la comprensión de la misma. La suma de los epígrafes de los cuatro capítulos sirven de resumen para toda la novela. En cuanto al primer capítulo, nos ofrece dos epígrafes sacados de las crónicas:

- 1- Un párrafo de la *Historia de España*, de Valdeavellano¹⁰, donde se explica de dónde viene Julián, la etimología de su nombre y cuál era su cargo político.
- 2- Un apartado de la *Crónica General* de Alfonso X, el Sabio¹¹, donde se maldice al traidor y se hace un resumen de sus cualidades traicioneras.

En el tercer capítulo cita dos crónicas:

- 1- La *Crónica General* de Alfonso X, el Sabio¹², que habla de las hueste de los moros, el colorido de su vestimenta, la velocidad y ligereza de sus caballos, el negro de sus caras, sus ojos brillantes, la crueldad de sus caballeros, parecidos a los lobos, etc.
- 2- La *Corona gótica, castellana y austriaca* de Saavedra Fajardo¹³, que asimila a los árabes como serpientes.

⁹ Op. Cit., p. 117.

¹⁰ Luis de Valdeavellano, *Historia de España. De los orígenes a la Baja Edad Media*, Revista de Occidente, 1952, pp. 345-346.

¹¹ R. M. Pidal, *Primera crónica general de España*, Madrid, Gredos, 1979, p. 310.

¹² Op. Cit., p. 312.

¹³ Diego de Saavedra Fajardo, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1947, p. 378.

El cuarto capítulo toma como epígrafe el famoso verso, sacado de uno de los romances de don Rodrigo:

“Ya me comen, ya me comen
por do más pecado había”¹⁴.

Goytisolo se sirve de estos epígrafes para forjar los rasgos principales de la personalidad de su protagonista basados en la traición, así como los atributos morales y psíquicos del mismo. Parece ser que estas crónicas le han inspirado la identificación de Julián con el lobo y la serpiente, mientras que en ellas los españoles son ovejas. También la serpiente con los árabes, sus penes y sus armas de destrucción. El novelista ha utilizado los numerosos atributos y adjetivos de la *Crónica General* para formar sus estructuras y palabras claves mediante esos elementos comunes. El epígrafe del cuarto capítulo recrea la penitencia de Rodrigo y la venganza de la serpiente. Evoca también el mito del Pecado Original.

Existen más elementos sacados de las crónicas y los romances que Goytisolo aprovecha en su obra, como por ejemplo, la figura del ermitaño. En la tradición popular, es un ser marginal. A él acuden los que necesitan consejo, especialmente los nobles. Esta figura contrasta y al mismo tiempo es paralela a la del encantador de serpientes. Es marginal y ayuda al *noble*, en este caso al niño de buena familia, a hacer penitencia, pero esta vez en sentido inverso.

La inversión de valores, practicada por nuestro novelista, ofrece al *marginal*, empujando al inocente hacia el pecado mediante la tentación de la serpiente. Pero en lugar de salvarle el alma, mediante la penitencia, le obliga a suicidarse, perdiendo el camino del cielo al cometer el suicidio, según la creencia cristiana. Otro elemento muy importante en el Romancero es la serpiente. A través de ella, Rodrigo consigue su penitencia. Es la mano de Dios que “comiéndole” le allana el sendero del Paraíso. Goytisolo la utiliza como arma principal para conquistar España.

La relación entre DJ¹⁵, los romances sobre Rodrigo y la pérdida de España asoman cada vez que el narrador alude a la “Profecía del Tajo”¹⁶ de Fray Luis de León, cuando nombra al protagonista Tariq y al traidor Julián, cuando aparece Tánger, cuando relaciona la serpiente con el

¹⁴ J. Goytisolo, *Reivindicación del Conde don Julián*, p. 270 y R. M. Pidal, *Flor nueva ...*, p.50.

¹⁵ A partir de ahora utilizaré las siglas DJ., para referirme a la novela de Goytisolo *Reivindicación del Conde don Julián*.

¹⁶ Fray Luis de León, “Profecía del Tajo” en *Poesías*, Zaragoza, Editorial Ebro, 1961, p. 42.

sexo, cuando habla de traición, violencia, sangre, honor, sacrilegio, pecado, etc. Incluso en el vocabulario elegido: *sancta sanctorum*, *Hércules cave*, *caverna*, *cueva*, *antro*, etc. Todos estos elementos evocan la penitencia de Rodrigo.

Introducción a “Reivindicación del Conde don Julián”

“*Reivindicación del Conde don Julián*” es una “aventura”¹⁷ muy bien lograda del gran escritor Juan Goytisolo. En esta novela el objetivo del autor, mediante su protagonista de triple personaje (autor, narrador, protagonista), es desgarrarse de todas sus raíces que le ligan a su tierra materna y destruirla con todos sus mitos que tanto le acomplejaron, restableciendo una base para poder crear otra muy distinta de la primera. El autor ya venía proyectando esta destrucción hacía años, desde que escribió *Señas de identidad*, pero fue en *Don Julián*¹⁸ donde se cristalizó la idea, el plan y su cumplimiento.

La represión católica ha creado un pueblo presa de neurosis. Un pueblo que reprime sus deseos en el inconsciente e intenta separarlos del consciente, lo que le produce esa escisión interior en su psique, ese yo y ese *ello*, esa esquizofrenia. Un personaje escindido no puede identificarse con nada, que es lo que le sucede al narrador. Pero éste consigue esa armonía entre el consciente y el inconsciente fugándose al mundo de la imaginación y borrando las barreras entre el yo y la realidad. Cuanto más represión en la realidad más agresividad en la fantasía.

La libertad es el resquicio por donde se desahoga la agresividad y se esfuma. De no tenerla, la agresividad traspasa los límites de la fantasía y vuelve a la realidad, convirtiéndose en una enfermedad patológica = odio y destrucción. El protagonista consigue la libertad en esta dimensión fantástica mediante los sueños diurnos y el Kif.

El protagonista es un esquizofrénico que, impulsado por su alterada condición, trama una alta traición que se llevará por delante el germen de su enfermedad, practicando el exorcismo. Una traición tejida por la fantasía y la imaginación y llevada a cabo en la mente de este personaje. Una traición que consiste en profanar, destruir los mitos sagrados de su tierra, España, e invertir todos sus valores.

¹⁷ Expresión del propio autor, en una entrevista con él en su casa de Marrakesh, noviembre 2001.

¹⁸ El título de nuestra novela se convierte en *Don Julián* en la edición de 2001: Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, D. L., 2001, pero yo seguiré manejando la anterior.

Goytisolo combate el mito con el mito: “luchar sin piedad contra el mito, contra todo lo que envejece y se convierte en mito, contra toda información histórica y cultural que se pega a la piel del hombre, y lo entorpece, lo petrifica, lo falsifica”¹⁹. D J. es un símbolo de esa entidad histórica y cultural que ha petrificado a los españoles.

El autor, mediante su protagonista, se prepara para emprender el camino de recuperación de su enfermedad. La vía elegida por él está trazada, desde mi punto de vista, por dos métodos complementarios:

- 1- El psicoanálisis: Para abrir la cicatriz, estudiarla y determinar el tratamiento.
- 2- La iniciación: Tratamiento que conseguirá restaurar y cerrar las cicatrices ya limpias y desinfectadas.

Así podremos ver cómo intenta autocurarse, recurriendo, por un lado, a la medicina y por otro, a la mística; conduciendo su otro yo por dos caminos distintos que él logra compaginar con gran destreza y maestría.

Yo creo que la Psicología completa la Historia de las Religiones. Lévi Strauss, estudiando los símbolos en su libro *Anthropologie structurale*, no vacila en poner en paralelo “la cura de un psicoanálisis y la de un chamán Cuna”²⁰.

A medida que me iba adentrando en ambos campos, percibía, cada vez más fuertes, los ecos de la novela. A la luz de estos dos métodos la comprendí.

Por otro lado, debería resaltar la opinión de Juan Goytisolo sobre la novela psicológica que, para él, es un equivalente a la novela burguesa que tanto critica por su carácter *individualista* opuesto al *realismo* de la novela social. En este relato el autor combina estos dos géneros de la novela de una manera muy peculiar: psicología y realismo social dentro de un marco surrealista. Este realismo social a veces es directo y obvio, como por ejemplo, la figura del mendigo, el aspecto de los tangerinos hieráticos con la ropa raída, y otras veces no se ve pero se percibe mediante el simbolismo: “mientras el arrodillado esclavo ejecuta a sus pies el castizo, académico arte de limpia-

¹⁹ J. Goytisolo, *España y los españoles*, Lumen, Barcelona, 1979, p. 7.

²⁰ Lévi Strauss, *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1955, p. 205.

fija-y-da-esplendor con la etéreo-musical convicción de un Toscanini dirigiendo la Quinta de Beethoven”²¹.

Volviendo al psicoanálisis y a la iniciación, vislumbraremos estos dos campos a lo largo de su novela. Podemos considerarla como el espejo que refleja, en términos médicos, toda la intervención quirúrgica. Goytisoló se filtra en la novela, dejando fuera su persona, y se inserta en la piel del narrador, que a su vez cede su papel activo a su protagonista, otro espejo del anterior. Lo que nos mete en una “galería de espejos”, como bien explica Linda Gould Levine²².

El autor se valió de un estandarte: la figura de don Julián, y del arma que compone su arsenal: el lenguaje. Ayudado por este amés y los dos métodos de salvación, antes mencionados, entabló su largo camino de recuperación en esta novela imaginaria, venciendo a todos los fantasmas del pasado que tanto le acosaron y torturaron. Siguiendo el mismo camino comenzado anteriormente por Don Quijote cuando quiso vencer a sus propios fantasmas.

La novela, como ya comentamos, se caracteriza por un simbolismo muy elaborado. Lo que la convierte en realidad son las palabras del autor. Palabras que acabarán con todos los enemigos del protagonista-narrador. Todo su pasado contiene esos enemigos, que determina y vence al final de la novela para nacer de nuevo liberado ya de sus pesadillas. Su otro yo es el símbolo de esos enemigos.

Este nuevo nacimiento no se ha cumplido del todo aunque se hace alusión a él con el nacimiento del Mesías musulmán. El final de la novela nos deja un poco perplejos, porque, por un lado, señala la victoria del protagonista recuperado ya de la esquizofrenia “tú mismo al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida”²³; pero por otro, afirma que “mañana será otro día, la invasión recomenzará”²⁴, es decir, que repetirá toda la sesión de recuperación al día siguiente. En el capítulo dedicado al análisis de la novela trataremos de esclarecer este punto.

Estas sesiones de psicoanálisis o de exorcismo que se autopractica el protagonista se deben repetir todos los días hasta conseguir la cura. Repetición que refleja el carácter circular de la obra.

El cuerpo de la misma está compuesto por círculos concéntricos. Todos ellos son los instrumentos que componen el arma del autor, esto es, los componentes del lenguaje de Goytisoló,

²¹ DJ., p. 196.

²² DJ., nota 134 de Linda Gould Levine, p. 161.

²³ DJ., p. 295.

²⁴ Op. cit., p. 295.

incluyendo sus técnicas narrativas, temas constantes, episodios y escenas de la novela y otros elementos de los cuales hablaremos más adelante, mediante los cuales destruye a sus enemigos.

Los enemigos son todos los tabúes, miedos y sufrimientos que padeció el protagonista-narrador en el pasado. En resumen: la España, católica, apostólica romana con todas sus tradiciones, símbolos y mitos, personificada en su *otro*.

A lo largo de la novela el autor utilizará un esquema que describiremos del siguiente modo y que explicaremos más adelante:

Infección → enfermedad → muerte → resurrección.

Todas las actitudes del protagonista estarán motivadas y ejecutadas por este esquema. El protagonista intentará inyectar su veneno en el cuerpo de la víctima (España) causando su enfermedad y, más tarde, su muerte. El protagonista se valdrá de su imaginación y fantasía para camuflar a la víctima dándole diversas formas, identidades y aspectos; esgrimiendo de tal modo su enorme habilidad lingüística y descriptiva. Después de la muerte renacerá la nueva España y, con ella, el nuevo protagonista-narrador-autor, dado que este “conjunto de personajes” está ligado a la madre: España. Este contraste entre una y otra España será el eje de la novela.

La novela es una combinación de métodos-armas. Se entretujan todos sus elementos durante el transcurso de la misma para llegar a la meta final ya citada. Pero antes de empezar a analizar los componentes y aspectos de su arma destructiva: el lenguaje, nos gustaría acercarnos a los métodos proyectados en su novela: el psicoanálisis y la iniciación.

Entre estos dos métodos existe un paralelismo y al mismo tiempo una combinación. Si entendemos el psicoanálisis como una rama de la medicina que busca la salud corporal, remediando las enfermedades psíquicas mediante su análisis, y la iniciación como una introducción a la mística, que busca la salud espiritual mediante la sublimación del alma, podríamos llegar al objetivo que ambos anhelan: un individuo perfecto (autor-narrador-protagonista), una sociedad sana y, por lo tanto, un país perfecto (España-madre). El autor, mediante el lenguaje, es el responsable de ese acercamiento y, a la vez, esa separación entre ambos métodos, evidentes en las diferentes escenas de la novela y en las distintas situaciones a que expone su protagonista. Maneja términos psicoanalíticos e iniciáticos tanto para la destrucción como para la recuperación.

Para comprender el primer método tuve que recurrir a la lectura de Sigmund Freud, sus sucesores y sus críticos, y para concebir y captar el segundo accedí a la lectura de los dos grandes filósofos y sabios en la materia de la Ciencia de la Religión, Mircea Eliade y Gilbert Durand.

A través de Freud y sus sucesores, pude vislumbrar la psique del protagonista y las enfermedades relacionadas con ella: sus fantasías, sueños diurnos, alucinaciones, imaginaciones, su visión de la realidad, la esquizofrenia, la histeria, el narcisismo, la frustración, la paranoia, etc. Dichas enfermedades y su tratamiento me llevaron a traspasar los límites del personaje y a llegar a conocer más a fondo al autor, como creador de ese personaje. Aprehendí, así mismo, la relación que guardan las actividades mentales con la creatividad.

Mediante Mircea Eliade tuve acceso a los mitos, ritos, símbolos, el concepto de lo sagrado y lo profano, la desacralización y la iniciación. A través de Gilbert Durand conocí las estructuras que sobredeterminan los dos regímenes de la imagen, el Régimen diurno y el Régimen nocturno, indispensables para comprender una novela basada en la imaginación.

En las primeras páginas de la novela, Goytisolo, dice: “Érase una vez un precioso niño, el más exquisito que la mente humana pueda imaginar: Caperucito Rojo y el lobo feroz, nueva versión sicoanalítica con mutilaciones, fetichismo, sangre²⁵”. Es aquí, en la tercera página de la novela, donde nos resume todo el esquema y el método utilizado por él para la activación de su guerra.

- Primero: determina los dos bandos opuestos de la batalla llevada a cabo en su imaginación y dominada por los dos regímenes de la imagen: (él, Tariq, Julián, el lobo feroz, y su otro, el niño sumiso y tradicional, Caperucito Rojo). La España que fue y la que él deseaba que fuera.
- Segundo: decide cuál será su método para ganar esa guerra: el psicoanálisis; y añado yo: la iniciación.
- Tercero: cómo será la guerra (con mutilaciones, fetichismo y sangre), en la que alternará los más atroces ritos iniciáticos.

²⁵ DJ., p. 85.

El autor confiesa su intención de manejar el método psicoanalítico. La Iniciación la podemos deducir viendo el exorcismo, la forma en que trata lo sagrado y lo profano y el modo en que expone las pruebas iniciáticas, utilizando modelos muy sanguinarios y atroces.

El autor entra en lidia, atacando los símbolos de la España débil (él mismo) ayudado por su arma: el lenguaje, y levantando a la vez el estandarte: Julián, (su *otro*) como símbolo de la nueva España. Esta división es el claro testimonio de la escisión que padece nuestro protagonista, síntoma de su enfermedad esquizofrénica. Sus dos personalidades representan cada una a un bando. La lucha culminará con la victoria del bando de los malos, desde el punto de vista de la España tradicional: Julián, el fuerte, y sus seguidores, los moros. El otro bando, el de la España buena, sumisa, católica, quedará vencido y destruido. Más adelante hablaremos de dichos bandos.

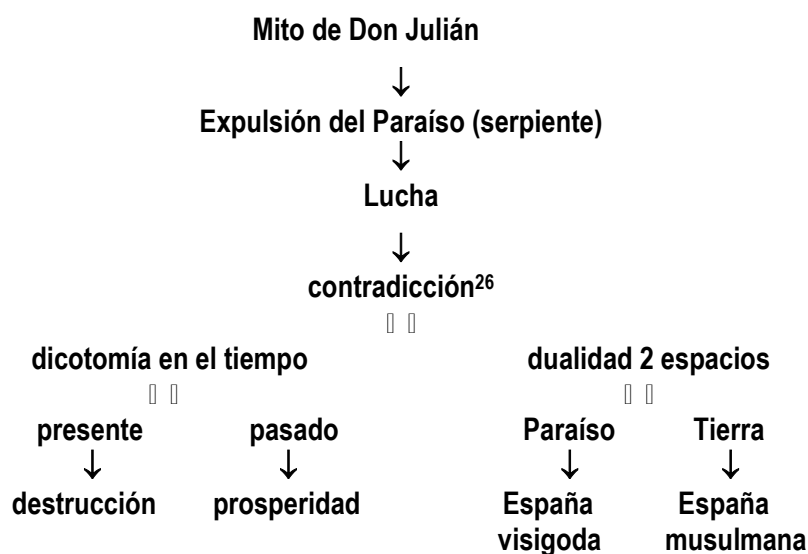
El simbolismo es uno de los diversos componentes del arsenal del narrador-protagonista, quizá el más importante. Podríamos considerarlo en el caso de *Don Julián* como la pieza clave de su *artillería* (el lenguaje), responsable de sostener las demás piezas (técnicas narrativas, temas constantes, escenas de la novela, personajes, etc.). Esta pieza clave lleva como munición el sexo. Hablaremos del sexo con más detalles en los capítulos siguientes. Lo que nos interesa de momento es arrojar una pequeña lucecita sobre las ideas que utiliza el autor, desde nuestro punto de vista. Ideas que a veces no se ven expresamente, pero sí se perciben.

Los romances de la Pérdida de España

Análisis de los romances de la Pérdida de España.

Los romances de la Pérdida de España, igual que DJ, son una recreación del mito del Pecado Original. Giran alrededor de este tema los supuestos *Cantares de Gesta* que tratan el tema de la Pérdida. La *Crónica sarracina*, que es la fuente principal de la mayoría de los romances de Rodrigo y Julián, tiene este mito presente a lo largo de la obra. Incluso Corral se ha inventado la resurrección de Rodrigo para completar los ciclos de ese pecado, finalizados por el retorno al Paraíso, guiado por el salvador (Jesús – Pelayo).

Así que el esquema principal de nuestra leyenda sería el siguiente:



El conjunto de los romances abordará toda la leyenda, pero la mayoría se ha interesado por algún incidente o escena en concreto, como los que narran la entrada de Rodrigo en la Casa de Hércules o los que tratan del enamoramiento de Rodrigo o de su derrota en la batalla. En esos romances la Pérdida de España y el mito del Pecado Original aparecen como tema secundario.

Ante todo, me gustaría resaltar que los dos métodos utilizados para la comprensión de la novela de Goytisolo (psicoanálisis e iniciación) se aplican al romance en una escala inferior. La complejidad de DJ lo exige, mientras que la sencillez de gran parte de los romances, no lo requiere. Aún así, veremos el importante papel de la fantasía en la creación de los romances. Fantasía impulsada por la frustración ante la derrota de los españoles frente a los musulmanes. Esto desde un punto de vista psicológico, mientras que desde un punto de vista iniciático, los romances sirven para exorcizar los fantasmas de la derrota, inspirar una futura esperanza en la liberación y ofrecer valores moralizantes. Tanto los romances viejos como los nuevos ayudaron al pueblo en la tarea de adaptación a la realidad: la conquista árabe, y les prepararon para otra realidad: la Reconquista.

Por medio de la iniciación estudiaremos los ritos iniciáticos en los romances. Analizaremos la dualidad entre los dos espacios (el paraíso y la tierra) y la dicotomía en el tiempo (pasado y presente), es decir, la condición inmortal en el Paraíso y la mortal después de la expulsión. Quizá

²⁶ Véase p. 5 de Eliade para esta contradicción.

la importancia de la iniciación en nuestros romances, se debe a que ésta “confiere a la muerte una función positiva: preparar el nuevo nacimiento”²⁷.

La mejor descripción de la relación psicoanálisis-iniciación es la citada por Eliade: “el psicoanálisis (es) como una forma degradada de iniciación, [...] una iniciación accesible a un mundo desacralizado”²⁸.

El simbolismo está patente en la mayor parte de los romances, pero es menos elaborado que el predominante en la novela de Goytisolo. Tanto los Regímenes de la Imaginación como el esquema de lo imaginario y sus estructuras no se pueden percibir con claridad debido al carácter global y menos elaborado de esa imaginación.

El esquema de destrucción que aplicaremos a DJ, se podría aplicar a la leyenda de la Pérdida de España. No está presente en todos los romances por su fragmentarismo, pero indudablemente existía en el Cantar de Gesta y en la *Crónica sarracina*, de la cual proviene la mayor parte de los romances. Así que lo podemos resumir del modo siguiente:

Infección → enfermedad → muerte → resurrección

Sería así en nuestra leyenda:

- 1- La infección tendría lugar con el *voyeurisme* de Rodrigo, al ver a la Cava bañándose. Allí nace el amor obseso que padecerá el corazón de Rodrigo por Florinda. Tal y como la espiaba por detrás de la celosía nos recuerda al niño –en DJ- espiando al encantador de serpientes y la vendedora de flores durante su encuentro sexual, por detrás de las tablas de la choza del encantador²⁹.
- 2- La enfermedad sería la consumación de su amor con el Pecado y las dolencias que acarrea sobre la Cava y el rey (en algunos romances). En más de un romance se ha utilizado el término de enfermedad para describir ese amor.
- 3- La muerte comprendería las dos muertes padecidas por Rodrigo: la psicológica con la derrota y la real durante la penitencia. Lo mismo aplicaríamos a España y a los españoles. La Pérdida se haría efectiva en esta etapa.
- 4- La resurrección de Rodrigo sería su simbólica subida al Cielo y la aparición de Pelayo-Reyes Católicos. La resurrección de España se haría efectiva con la Reconquista.

²⁷ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1989, p. 221.

²⁸ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 211.

²⁹ DJ., p. 170.

Todo mito incluye la expulsión del Paraíso y por lo tanto una lucha: aquí la división será en dos bandos, como en la novela de Goytisolo: buenos y malos. Tanto para Goytisolo, como para los autores de nuestra leyenda, los buenos son España, los españoles, y la Iglesia. Y los malos son el Islam, los moros y Julián. La única diferencia es que nuestro novelista invierte los valores de los malos exigiendo su imposición como buenos.

Aplicando este punto de vista, tendríamos dos perspectivas para mirar al sexo. Desde el punto de vista hispánico tradicional -autor de los romances-, éste sería el gran pecado que sentenció la expulsión del Paraíso. Mientras que Goytisolo, mediante su inversión de valores, utiliza este pecado para conseguir la vuelta al Paraíso, o lo que es lo mismo, la salida de España.

El retorno al Paraíso en el Romancero está, al igual que DJ, determinado por dos condiciones:

- 1- Arrepentimiento del Pecador, su penitencia y su muerte.
- 2- La salida de los infieles de España.

La diferencia radical entre ambos autores está en la identidad del pecador: el *otro* débil del protagonista para Goytisolo, y Rodrigo para los romancistas. Lo mismo ocurre con los *infieles*: para el primero son los españoles defensores de la esencia hispánica y para los segundos son los musulmanes usurpadores, incluyendo a Julián. Goytisolo no sólo invierte las identidades citadas, sino que cambia la misma esencia del Paraíso: Tánger en lugar de España.

Siguiendo este razonamiento, investigaremos el contraste entre el bando cristiano y el musulmán y el esquema víctima-verdugo que lo rige, al tanto en los romances como en DJ, aunque este esquema no sea el eje de todos los romances. Y a pesar de que la destrucción es el método utilizado por los romancistas para deshacerse de Rodrigo, sólo se ejecutará a nivel del tema y no de la forma como veremos en DJ. Procederemos, también, al estudio de las técnicas narrativas y los temas constantes, así como algunas escenas relevantes del Romancero y el análisis de los personajes. Dedicaremos un espacio para el paralelismo entre la leyenda de la Pérdida de España, DJ, y el Pecado Original.

Me he visto obligada a realizar un breve resumen de las ideas de Freud, de Mircea Eliade, de Gilbert Durand y de sus seguidores relacionadas con nuestros protagonistas: el autor-narrador-

protagonista de DJ, para poder analizar su psique, sus enfermedades y su tratamiento y recuperación y los demás protagonistas del Romancero: Rodrigo, Julián y la Cava.

CAPÍTULO I

FREUD Y EL PSICOANÁLISIS

Freud y el Psicoanálisis.

Freud es el fundador del Psicoanálisis. Es el gran psicólogo e investigador que ha echado los cimientos para edificar ese enorme edificio, al que han contribuido numerosos estudiosos y que aún no ha sido concluido. Los trabajos de Freud, aunque muchos de ellos incompletos y muchas veces tachados de exagerados o erróneos, han sido la base sobre la cual se han asentado miles de estudios hasta hoy día.

De entre los artículos de este gran investigador, me he interesado por uno en especial, ya que trata un tema relacionado con nuestro trabajo: *El poeta y los sueños diurnos*. He hallado en él respuestas a muchas de las preguntas que se me han presentado sobre la psique del protagonista de la novela que pretendo estudiar. He recurrido así mismo a otros artículos y ensayos -de Freud y de otros psicólogos-, que han contribuido al análisis de dicho artículo de Freud. Los sucesos, tanto de la novela como del Romance, están basados en las fantasías de su protagonista, lo que nos llevó a intentar comprender lo que es “fantasía”.

Fantasear, según Freud, es dejar de jugar para pasar a crear castillos en el aire, lo que significa ensueños o sueños diurnos. “El sueño diurno es la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles”¹. Freud afirma: “El hombre feliz jamás fantasea, y sí tan solo el insatisfecho [...] los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de la fantasía, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria”². Esto justificaría las fantasías de nuestro protagonista, rechazando su realidad y queriendo crear otra satisfactoria.

Podríamos decir lo mismo de los romances de don Rodrigo. La insatisfacción y el dolor del pueblo español por la invasión árabe dio rienda suelta a su imaginación produciendo lo que son todos los romances de la Pérdida de España. A lo verdaderamente histórico se añadieron multitud de detalles como la misma violación de la Cava, la entrada en la Casa de Hércules, la penitencia, etc.

¹ Sigmund Freud, “El poeta y los sueños diurnos” en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996, tomo II, p. 1347.

² Op. cit., p. 1344-1345.

Pero esta teoría ha sido refutada más tarde, ya que se probó que también los hombres felices fantasean, como sostiene Harry Trosman, quien piensa que la fantasía puede nacer “desde el punto de vista de la producción y del consumo”³. Es decir, fantasear por fantasear como lo hacen muchos escritores y artistas.

Ahora bien, nuestro autor, al dejar su persona reflejada en el protagonista de su creación fantástica e imaginaria: “He volcado en él [el protagonista] una serie de vivencias personales”⁴, ha querido manifestar que no ha creado esta novela únicamente para fantasear, sino que su creación responde a las insatisfacciones de su niñez, citadas anteriormente por Freud.

Lo mismo aplicamos al Romance de Don Rodrigo. La insatisfacción del pueblo lo llevó a la creación del Romance, produciendo cierta satisfacción mediante la exculpación de los pecados de Rodrigo y mandándole al Paraíso. Por otro lado, la proyección de los pecados en otra persona que no sea el rey de los españoles.

Freud, al principio, no diferenciaba entre las fantasías y los sueños diurnos. En una fase más avanzada profundizó sus investigaciones acerca de las fantasías, conscientes e inconscientes, y los sueños diurnos y nocturnos, sus causas y sus consecuencias.

Ethel Person comenta las ideas del analista Jacob Arlow⁵. Éste piensa que en cada individuo nacen unas fantasías, unos pocos deseos infantiles. Cada deseo es una “edición” diferente que va desarrollándose a medida que el individuo va haciéndose mayor. Las ediciones finales son las que trazan el sentido de identidad de la persona.

Nuestro novelista no esconde su problema de *identidad*. Siempre le ha atormentado y en *Señas de identidad* los síntomas empiezan a cobrar vida. En *Reivindicación del Conde don Julián* se cristaliza su ambigua identidad. Sus fantasías infantiles no se han cumplido y, por consiguiente, las ediciones finales de su personalidad han resultado incompletas y su identidad confusa.

En cuanto al Romance, pasó completamente lo contrario. El deseo de cada español de tener una identidad, distinta a la árabe-musulmana, provocó la creación de miles de “ediciones” que fueron alimentando la fantasía del pueblo. Desembocando en una “edición” final afirmando la identidad

³ Harry Trosman, “Una consideración moderna del poeta y los sueños diurnos de Freud”, artículo aparecido en *En torno a Freud*: “El poeta y los sueños diurnos”, editado para la Asociación Psicoanalítica Internacional, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999, p. 49.

⁴ Confesión hecha por el autor en Emir Rodríguez Monegal, Entrevista con Juan Goytisolo: “Destrucción de la España sagrada”, *Mundo nuevo*, núm. 12, junio, 1967, p. 2.

⁵ Ethel Spector Person, introducción de *En torno a Freud*: “El poeta y los sueños diurnos”, p. 13.

castellana-católica, simbolizada por Rodrigo y más adelante por los Reyes Católicos y contraria a la árabe-musulmana.

Consideremos las **fantasías conscientes**, el equivalente a los sueños diurnos, siguiendo el criterio de los traductores de Freud. Éstos intentan atar el cabo que el gran psicoanalista dejó suelto. El título original del trabajo es “Der Dichter und das Phantasiern”; esta última palabra se traduciría por “fantasear” e incluiría ambas fantasías, las conscientes y las inconscientes. Pero lo que realmente preocupaba a Freud y analiza en este artículo eran las ensoñaciones o los sueños diurnos. De ahí la especificación de los traductores.

Existió gran confusión entre el término “phantasy”, utilizado por los ingleses y “fantasy”, utilizado por los americanos. El primero se refiere a lo inconsciente y el segundo a lo consciente. Otros críticos y psicólogos utilizan “fantasy” para los dos casos. Esta fue la razón que llevó a los traductores de Freud a hacer una distinción, usando “fantasía” para lo inconsciente y “sueños diurnos” para lo consciente.

La fantasía y el tiempo:

La fantasía “flota entre tres tiempos”: presente, pasado y futuro. Explica Freud que una ocasión [del presente] hace recordar al individuo otra [del pasado], casi siempre infantil, en la cual ha conseguido alguna satisfacción. Este recuerdo le hace proyectar un sueño diurno en el que espera conseguir otra satisfacción similar [en el futuro]. Pone el ejemplo de un huérfano que, con las señas de un patrón en mano y dirigiéndose hacia él, proyecta un ensueño, en el que se imagina triunfar en el trabajo, casarse con la hija del patrón y sucederle en el negocio. Así alcanza una satisfacción, conseguida en el pasado: “un hogar protector, padres amantes y los primeros objetos de su inclinación cariñosa”.⁶ El autor sostiene que el exceso de esas fantasías lleva al individuo a la neurosis o a la psicosis.

Para él, estas fantasías o sueños diurnos forman “el escalón preliminar de los síntomas histéricos [...] estos síntomas no dependen directamente de los recuerdos sino de las fantasías

⁶ S. Freud, “El poeta y los sueños diurnos”, p. 1345.

edificadas sobre ellos”⁷. Freud compara los mecanismos de las fantasías histéricas con los de la ficción.

El inconsciente⁸ y el preconscious⁹:

El término *inconsciente* se podría entender, tal y como explicó Abrams, S., en su artículo, “The psychoanalytic unconscious”, como “los restos diurnos de la pesadilla de un lexicógrafo”¹⁰.

El sistema *inconsciente* contiene los deseos libidinales¹¹ (o libidinosos) reprimidos de la infancia, que funciona con arreglo al proceso primario. El sistema *preconscious*, por lo contrario, utiliza el proceso secundario. Los “recuerdos” pertenecen al secundario, es decir, al *preconscious*.

Por ejemplo si se nos pregunta qué hemos comido hoy, la respuesta pasa de la *preconsciencia* a la conciencia rápidamente, ya que la respuesta no estaba en aquel momento presente en la conciencia, pero tampoco perdida en el *inconsciente*. Ambos términos son inconscientes, de modo que la “fantasía inconsciente” puede pertenecer a un deseo reprimido de la infancia (inconsciente) o a un recuerdo actual (preconscious). Lacan llamó al inconsciente “el discurso del Otro”¹².

Existe en la actividad mental un área “no consciente”, por ejemplo, el conocimiento del idioma por parte del niño sin estudiar las reglas de gramática. Otro ejemplo serían, como explica Robert N. Emde: “las reglas que guían los procedimientos del individuo”¹³. Estas reglas no están retenidas en el “inconsciente”, ya que no están reprimidas; tampoco están en la “conciencia”, ya que no se puede

⁷ S. Freud, “La interpretación de los sueños”, capítulo VI: “La elaboración onírica: La elaboración secundaria”, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996, tomo I, p. 646.

⁸ Es un lugar desconocido para la conciencia: “otra escena”. Freud la define así: “son aquellos procesos psíquicos que, comportándose activamente, no llegan, sin embargo, a la conciencia del sujeto”. S. Freud, “El delirio y los sueños en la “Gradiva”, de W. Jensen”, *Obras completas*, tomo II, p. 1309. En el *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 519, se explica el término de la siguiente forma: “En la primera tópica elaborada por Freud constituye una instancia o un sistema de contenidos reprimidos que se sustraen a las otras instancias: el preconscious y el consciente. En la segunda tópica no es ya una instancia, sino una característica del *ello* y, en gran medida, del *yo* y el *superyo*.”

⁹ El sistema *preconscious*: Freud lo considera como “el depositario de pensamientos, deseos e ideas” que, en un momento dado, podrían ser conscientes; según explican Joseph Sandler y Anne-Marie Sandler en su artículo “Fantasía inconsciente, identificación y proyección en el poeta”, publicado en *En torno a Freud: “El poeta ...”*, p. 80.

¹⁰ Op. cit., p. 80.

¹¹ La libido: “Denominación de la energía propia del instinto sexual”. Para Freud este término designa “la manifestación de la pulsión sexual en la vida psíquica”, responsable de la neurosis, perversión, narcisismo y sublimación. *Diccionario de psicoanálisis*, p. 643.

¹² José A. Infantes, “Algunas reflexiones acerca de la fantasía y la creatividad”, artículo aparecido en *En torno a Freud: “El poeta...”*, p. 72.

¹³ Robert N. Emde, “La fantasía y más allá de la fantasía. Una perspectiva evolutiva actual sobre el poeta y los sueños diurnos de Freud”, aparecido en *En torno a Freud: “El poeta...”*, p. 153.

acceder a ellas a través de la memoria. Deducimos que existen en otra área de actividad mental, llamada “actividad mental funcional”¹⁴.

¿Por qué se forman las fantasías?

Freud pensaba que los **sueños nocturnos** habían sido **fantasías conscientes** o **sueños diurnos** en algún momento, pero luego se reprimieron y pasaron a ser inconscientes manifestándose durante el dormir. Él afirma que éstos son los deseos prohibidos que reprime el sujeto y los desplaza al inconsciente. Durante la noche se expresan, de manera deformada, y encuentran así satisfacción; considerando de este modo, la represión de los sueños diurnos como la única responsable de la creación de las **fantasías inconscientes**.

Pero más adelante descubrió que existían fantasías ubicuas, como las fantasías universales, los “mitos” por ejemplo; lo que le hizo pensar que la fantasía era el fenómeno base en el corazón de la neurosis. Las fantasías inconscientes se expresan mediante los sueños nocturnos, en el caso del individuo, y en forma de **mitos** en caso de la especie humana. A las fantasías inconscientes, responsables de la creación del Mito, las llamó, Fantasías Primordiales o Fantasías Originarias¹⁵.

En una etapa de su investigación más tardía marginó la idea de las fantasías primarias y se decidió por la teoría de que, el desarrollo de la sexualidad “endógena” y los deseos y fantasías productos del instinto sexual, son los verdaderos creadores de la fantasía inconsciente. Las fantasías inconscientes brotan del interior y no tienen motivo exterior.

Las clases de fantasías:

Las fantasías, en general, pueden calificarse de “transitorias y fugaces, duraderas y perdurables u onerosas o juguetonas”¹⁶.

Entre los psicólogos modernos situamos a Marcos Aguinis que clasifica las fantasías del modo siguiente:

- 1- Las conscientes: son los sueños diurnos o las ensoñaciones. Son lo que llama Aguinis, “el teatro privado”¹⁷, en él vive el sujeto todo lo vergonzante y censurado (o vergonzoso y censurable), elaborándolo y narrándolo a sí mismo. Suele ser el resultado de algún

¹⁴ Op. cit., 156.

¹⁵ Ethel Spector Person, introducción de *En torno a Freud: “El poeta...”*, p. 12.

¹⁶ Harold P Blum, “El valor clínico de los sueños diurnos y una nota sobre su papel en el análisis del carácter”, en *En torno a Freud: “El poeta...”*, p. 57.

¹⁷ Marcos Aguinis, “Una magistral iluminación”, artículo aparecido en *En torno a Freud: “El poeta...”*, p. 40.

conflicto infantil que quedó en el inconsciente. Blum determinó más “fantasías conscientes” que aparecen durante los estados alterados de la conciencia: fantasías masturbatorias¹⁸, o sea, eróticas, narcisistas, agresivas, punitivas¹⁹, hipnogógicas y hipnopómpicas, y las fantasías de la vigilia²⁰, etc.

- 2- Las inconscientes: Son las que se manifiestan sin ser provocadas por el sujeto. Freud las estableció en “los sueños, los síntomas neuróticos y la creación artística”²¹. Para él son inconscientes porque están reprimidas. Para los Kleinianos suelen estar relacionadas con la sexualidad y “se refieren al nacimiento, la existencia intrauterina, la escena primaria, la castración y la seducción”²².
- 3- Las profantasías: Son las fantasías originarias: los mitos, que Freud “homologó a una especie de esquemas inconscientes que trascienden lo vivido individual y se transmiten por herencia”²³. Más tarde se ligaron a la cultura y al lenguaje.

Las fantasías conscientes:

José A. Infantes, en su artículo “Algunas reflexiones acerca de la fantasía y la creatividad”, cita el resumen de las ideas de Freud, elaborado por J. Sandler y H. Nagera acerca de la fantasía consciente: “es una reacción hacia una realidad frustrante; mediante la misma, esta frustración disminuye”²⁴. Este sería el sentimiento de Julián tras su venganza o el nuevo Julián de Goytisoló tras destruir la España Sagrada.

Esto lo podemos comprobar a través de nuestro protagonista, pues, después de esa sesión de imaginación y análisis terapéutico, que dura un día, se siente mucho mejor, aliviado y satisfecho. Citar alguna de algún romance.

Los sueños diurnos:

¹⁸ Harold P. Blum, “El valor clínico.....”, p. 56.

¹⁹ Op. cit., p. 57.

²⁰ Op. cit., p. 54.

²¹ Marcos Aguinis, “Una magistral iluminación”, p. 40.

²² Harry Trosman, “Una consideración moderna.....”, p. 50.

²³ Marcos Aguinis, “Una magistral.....”, p. 40.

²⁴ José A. Infantes, “Algunas reflexiones...”, p. 68.

Los sueños diurnos están reconocidos por el conjunto de psicólogos como “fantasías conscientes”. Janine Chasseguet-Smirgel y Elizabeth T. de Bianchedi piensan que éstos pertenecen “al orden visual”²⁵, y no como Freud, que los achaca a los deseos libidinales reprimidos.

Tendríamos que mirar de cerca cómo los plantea Goytisolo: casi siempre los relaciona con la visión: el *voyeurismo* es característico en su protagonista. Recordemos la escena de la relación sexual entre el jefe de obras y la vendedora de flores (protagonista niño) y el *voyeurismo* en la escena de Isabel la Católica (Julián), así como la relación de esas fantasías con los tres programas de televisión. Pero por otro lado, de no haber tenido deseos libidinales reprimidos no se habrían producido con tanta intensidad.

Lo mismo diríamos del Romance número ----- de Rodrigo, cuando el *voyeurismo* de Rodrigo provocó en él el deseo hacia la Cava.

Elizabeth T. de Bianchedi cree, al igual que Freud, que, si se interrumpen, por exceso de excitación sexual o sentimiento de culpa, pueden reprimirse y dejar de ser conscientes para pasar al inconsciente, encontrando en el sueño nocturno un desahogo.

Cuando hablamos del sueño nocturno no nos referimos únicamente al que transcurre durante la noche o en la cama, sino a aquel que no es fantasía consciente. En la novela nos encontramos con algunos: un ejemplo sería el provocado por la película de Bond. El protagonista no estaba bajo los efectos de la droga ni estaba imaginando sino que se había quedado dormido. Las imágenes producidas a partir de ese momento son fantasías inconscientes. Citar alguna de algún romance.

Freud tampoco distinguió entre las fantasías transitorias y los sueños diurnos obsesivos que no desaparecen durante la edad adulta. El exceso de estas fantasías presenta síntomas patológicos. Éstos tienen gran influencia sobre la formación del carácter y su desarrollo.

Las fantasías de nuestro protagonista-narrador son, sin duda, “sueños diurnos obsesivos” que presentan síntomas patológicos. A medida que la novela transcurre, dichas fantasías aumentan en cantidad y en calidad, es decir, se ensanchan. Cada vez se alejan más de la realidad, cobrando unas dimensiones surrealistas e insólitas, y son responsables del carácter inestable, autista y esquizofrénico del protagonista.

²⁵ Janine Chasseguet-Smirgel, “El poeta y los sueños diurnos: un comentario”, artículo aparecido en *En torno a Freud: “El poeta.....”*, p. 122.

Citar alguna de algún romance.

“El sueño diurno estereotipado y persistente [...] está vinculado a asuntos importantes, aunque difíciles de aprehender, del *self*, de la identidad y del carácter”²⁶. No sólo está vinculado al carácter sino que lo determina y lo organiza si se somete a una represión y si se incorpora a la fantasía inconsciente. Cuando se vincula el sueño diurno a la fantasía inconsciente “es a menudo un derivado transformado y enmascarado de una fantasía masturbatoria”²⁷. Recordemos cómo confesaba Goytisolo sus masturbaciones en los pasillos oscuros del colegio. Podríamos interpretar de ese modo las fantasías sexuales del protagonista, derivadas de las represiones de las mismas, debido a la estricta educación religiosa sufrida y tan criticada por el creador de la novela.

Citar alguna de algún romance.

En relación con los sueños diurnos, el enfermo puede tener dos actitudes: o bien controlar los traumas infantiles y manipularlos de manera activa, o bien sostener una actitud pasiva y actuar como víctima. Los sueños diurnos poseen dos caras: una regresiva y otra progresiva. Pueden ser “el prelude de alteraciones efectivas de la realidad y de la conducta” causando un modo de actuar irracional; también pueden “actuar al servicio de satisfacción de deseos”, y pueden funcionar como “una fuerza de regresión al servicio del Yo, posibilitando la creatividad artística y científica”²⁸. Al mismo tiempo juegan un papel importantísimo a la hora de adaptarse a la realidad, como señaló Hartman.

En nuestra novela se muestran las dos caras de estos sueños diurnos. La cara pasiva, representando al niño-protagonista como víctima y la cara activa, representando al adulto-protagonista como verdugo. Éste controla y manipula sus traumas -o por lo menos lo intenta conseguir- venciendo su parte débil que es su *otro* y, de paso, satisfaciendo sus deseos de venganza. El esquema verdugo-víctima es evidente en los sueños del protagonista-narrador.

Nuestro novelista, oculto y presente al mismo tiempo, por su parte, muestra la cara progresiva de sus fantasías, traduciéndolas o convirtiéndolas en esta legendaria obra artística sin ocultar en ningún momento la satisfacción que le produce retratarse en ella.

²⁶ Harold Blum, “El valor clínico.....”, p. 58.

²⁷ Op. cit., p. 60. Harold

²⁸ Op. cit., p. 63.

Este ejercicio exorcista, basado en la fantasía y expiado en sus obras, le ha ayudado enormemente en la tarea de adaptación a la realidad, sin la cual, acabaría esquizofrénico como su protagonista. Al esquema anterior podríamos añadir al autor, como tercer ángulo del triángulo.

Citar algún ejemplo de algún romance o paralelismo entre varios de varios romances.

Fantasías inconscientes:

Las fantasías inconscientes nos interesan en la medida en que se relacionan con los sueños diurnos y pasan a ser patológicas como comentamos anteriormente. Para Freud, el núcleo del inconsciente es un elemento instintivo, “una actividad mental primitiva destronada y sustituida por la razón humana posteriormente adquirida”²⁹. Es innato el instinto de autoconservación relacionado, tanto con la alimentación como con la sexualidad. Estos instintos pueden señalar “una actividad fantaseadora temprana”³⁰.

Janine Chasseguet-Smirgel opina, siguiendo las teorías de Freud, que las fantasías inconscientes responden a sensaciones somáticas cuya satisfacción alucinatoria repite una experiencia anterior de satisfacción.

Melanie Klein asegura que el inconsciente se compone de relaciones objetales: El niño siente hambre (un objeto malo dentro del cuerpo), cuando mama siente satisfacción (un objeto bueno dentro del cuerpo). Esta relación objetal es (pecho-mamá). Para Freud la pulsión busca un objeto (la pulsión de mamar busca pecho para satisfacer el deseo).

Joseph y Anne-Marie Sandler establecen una diferencia entre las fantasías *inconscientes pasadas* y las *fantasías inconscientes presentes*. Las primeras son aquellas que han tenido lugar en los primeros años de la vida del sujeto y que han sufrido represión, la primera censura de Freud. El psicoanálisis intenta rescatar de la memoria fragmentos de ese *inconsciente pasado* del niño que el sujeto lleva dentro.

El *inconsciente presente* es “el reino de la experiencia inconsciente subjetiva actual” y “se preocupa de mantener el equilibrio en el presente”³¹. Las fantasías en el *inconsciente presente* están relacionadas con la representación de las personas actuales. Los impulsos y deseos entran

²⁹ S. Freud, “Historia de una neurosis infantil: Caso de “El hombre de los lobos”, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996, tomo II, p. 2008.

³⁰ Janine Chasseguet-Smirgel, “El poeta y los sueños diurnos: un comentario”, artículo aparecido en *En torno a Freud: “El poeta y los sueños diurnos”*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 124.

³¹ Joseph y Anne-Marie Sandler, “Fantasía inconsciente, identificación.....”, p. 84.

en el *inconsciente presente* a través del *inconsciente pasado*, los mecanismos defensores se encargan de encubrirlos. La segunda censura se encarga de ello. Esta censura está situada entre el *inconsciente presente* y la conciencia y su misión es no dejar pasar las fantasías que puedan calificarse de humillantes o vergonzosas. Esta segunda censura es narcisista y tiene el fin de evitar la humillación.

Existen fantasías inconscientes que se ven reprimidas por la “segunda censura” y en ese caso se expresan mediante un sueño diurno consciente.

Un ejemplo sería el caso de las fantasías homosexuales del protagonista. Podríamos ponerlo así: El niño protagonista tuvo fantasías homosexuales *inconscientes pasadas* que fueron reprimidas por la primera censura. Estas fantasías y deseos pasaron desde el inconsciente pasado al inconsciente presente, pero fueron censuradas por la segunda censura. Y como las *fantasías inconscientes presentes* están relacionadas con la representación de personas actuales, el protagonista adulto las expresa mediante el sueño diurno constante relacionado con el encantador de serpientes que ve diariamente en la plaza de Chame el Ifná.

El autor intenta reparar esta enfermedad psíquica del protagonista-niño-débil causada por la represión y la censura que ha hecho mella en él. De ahí su intento, mediante el psicoanálisis, de exteriorizar esta enfermedad en el protagonista-adulto-fuerte y pasarla a la conciencia. Una vez ahí se puede combatir. La repetición, peculiaridad principal del carácter circular de la novela, ayuda al autor a conseguir su meta.

Citar un ejemplo de algún romance.

Los mitos:

Ya hemos visto que Freud consideró que los mitos eran la memoria de todo una especie. Pensaba que el material legendario de un pueblo, que más tarde habrían de utilizar y elaborar sus poetas posteriores, tendría que tener una base prehistórica desaparecida por una catástrofe o desgracia: Tres o cuatro siglos antes de Homero se descubrió la existencia de una gran civilización: la minoico-micénica, que fue sumergida bajo el mar. La producción de Homero puede ser eco de esa gran civilización perdida. Freud pensaba que esas fantasías primordiales eran hereditarias. “Es muy probable que los mitos, por ejemplo, correspondan a residuos deformados de fantasías optativas de naciones enteras, a los sueños seculares de la Humanidad joven”³².

³² S. Freud, “El poeta...”, p. 1346.

Los mitos reflejan el mayor grado de “significado compartido”. “Dentro de las culturas, los “significados compartidos” pueden considerarse como una red interconectada de intenciones y valores que existe entre las personas”³³. Se pueden ver en “las prácticas comunes y en los rituales”³⁴. Los mitos compartidos.

Para Gilbert Durand “Los juegos son un primer ensayo de los mitos, de las leyendas y de los cuentos”³⁵. Y la función fantástica es la estimuladora de esa “acción” de jugar. Si los niños occidentales juegan a cow-boys y a los indios, es porque la literatura de los comics, nutrida de los mitos, “reviste el arquetipo de la lucha con el ropaje histórico y cultural de Búfalo Bill y de Ojo de Halcón”³⁶. En este caso no podremos limitar el papel que desempeñan las fantasías en la creación a un simple refugio adonde se retiran los autistas o los esquizofrénicos, o donde encuentran éstos la compensación a sus frustraciones, sino que su papel es “auxiliar de la acción”³⁷ como lo describió Durand.

Para **Bion** existen dos tipos de mitos:

- 1- Los privados: Que puede crearlos uno mismo y que dependen de los acontecimientos biográficos y de las primeras experiencias de los artistas o poetas. Harry Trosman los denominó “fantasías inconscientes particulares”.
- 2- Los públicos: Que son “más perdurables, se transmiten durante milenios, y son una fuente importante de inspiración y comprensión, si bien necesitan de permanentes reinterpretaciones”³⁸. A estos últimos Harry Trosman les puso el nombre de “fantasías inconscientes universales”. Son el producto de eventos colectivos de una sociedad.

El poeta y la creatividad:

Freud cree que la decepción ante el fracaso de conseguir la satisfacción conduce al sujeto al abandono de esa tentativa por medio de alucinaciones. El aparato psíquico en este caso no tiene

³³ Robert N. Emde, “La fantasía.....”, p. 163.

³⁴ Op. cit., 163.

³⁵ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, p. 378.

³⁶ G. Durand, *Las estructuras.....*, p. 378.

³⁷ Op. cit., p. 378

³⁸ Ethel Person, “Introducción.....”, 19.

más remedio que presentar el mundo real tal y como es e intentar cambiarlo, sustituyendo este intento por el otro fracasado³⁹.

Reivindicación del Conde don Julián intenta presentar el caso de un individuo decepcionado por no encontrar la satisfacción ni en su país ni consigo mismo. Pero desde su alterada posición no logra ver el mundo tal y como es, lo mira desde su óptica esquizofrénica que le permite combatirlo mediante alucinaciones y en un campo que no le presenta ninguna barrera defensiva: la imaginación. Precisamente en este campo es donde ha prosperado la leyenda de Rodrigo y Julián. Las innumerables invenciones sobre la grandeza de Rodrigo, la alevosía de Julián y su hija, las exageradas descripciones de la serpiente, la subida de Rodrigo al cielo, etc., todos estos elementos son reflejos de la imaginación y alucinaciones populares en un intento de combatir su decepción ante la ocupación musulmana. Buscar más ejemplos.

Freud piensa que las religiones han podido aliviar en cierto modo esas decepciones: “han podido imponer la renuncia absoluta al placer terrenal contra la promesa de una compensación en una vida futura. Pero no han podido derrocar el principio del placer”⁴⁰. La educación representa un papel parecido. Él cree que la ciencia sí que puede conseguir este derrocamiento del placer y que el arte consigue conciliar ambos principios.

El artista no se resigna a aceptar el fracaso de satisfacer sus deseos. No los reprime, ni tiene que esforzarse en cambiar la realidad. Deja sus deseos eróticos y ambiciosos libres en su imaginación o fantasía creando una nueva realidad, aceptada por los demás mediante su obra artística.

Freud, cuando comenzó a realizar estudios sobre la creatividad, el poeta, la obra literaria, etc., sabía que se enfrentaba a un tema muy difícil. Su célebre expresión lo refleja “ante el problema del artista creativo el análisis, ay, debe deponer sus armas”⁴¹.

Habla de las fantasías del poeta. Con la palabra poeta designa a los productores de cualquier obra literaria o artística. La confusión puede haberse producido por la traducción del término *Der Dichter* a *El poeta* en español. Este término en alemán se aplica tanto al poeta y al dramaturgo como al novelista.

³⁹ Véase Freud, “Los dos principios del funcionamiento mental”, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, tomo II, p. 1639.

⁴⁰ Op. cit., p. 1641.

⁴¹ Marcos Aguinis, “Una magistral iluminación”, p. 41.

El poeta cuando engendra su creación artística obra de la misma manera que el niño. “Gracias a la magia del arte”⁴², el artista crea una fantasía utilizando un material que en la realidad podría parecer repulsivo y lo transforma en placer para el lector u oyente: emociones tremendas, situaciones drásticas, sentimientos convulsivos, etc.

El poeta, como todos, lleva un niño dentro; pero a diferencia de los demás no tiene reparos en expresar sus fantasías. El poeta vive varias vidas a varios niveles. Sabiendo perfectamente que está creando una historia imaginaria, pero que mana de su realidad. Nos introduce en ella, la toma en serio y la trata como si fuera real. En este caso vive dos realidades: una verdadera y otra imaginaria, pero distinguiendo perfectamente entre ambas. En la novela en cuestión, es muy difícil separar ambas realidades por el mero hecho de que el autor real es el mismo protagonista imaginario.

La novela presenta, casi siempre, a un protagonista que es el foco de interés de la obra, “su majestad el yo, el héroe de todos los ensueños y de todas las novelas”⁴³. La división entre “buenos” y “malos” la establece el yo, éstos enemigos de él y aquellos sus amigos. En nuestra novela, el yo *ideal* es Julián, el fuerte, y el yo verdadero es el niño, el débil. Todas las representaciones del yo son la representación mental del *self*. En el Romancero, en cambio, el yo ideal y el yo verdadero cambian de uno a otro romance. Ejemplos.

Para los sistemas evolutivos contemporáneos, la creatividad refleja la lucha por combatir los sentimientos de angustia y dolor causados por la “inhibición de la sexualidad y la agresión”⁴⁴. Refleja así mismo “repeticiones de temas edípicos y narcisistas”⁴⁵. Es evolutiva, al alimentarse de las ideas contemporáneas y cada vez se hace más compleja. Es activa, innovadora, imaginativa y se comparte con otros. Según Gardner, el pensamiento infantil es característico de la creatividad.

Rothenberg incluye en el proceso de la creatividad el pensamiento “janosiano” y “homoespacial”. El primero, relacionado con el tiempo, “combina los dos polos opuestos, mirando sintéticamente en el tiempo hacia atrás y hacia delante”⁴⁶. El segundo relacionado con el espacio, crea nuevas identidades al pretender que ocupen el mismo espacio, y simultáneamente, dos o más

⁴² Moisés Lemlij, “El poeta y la fantasía: una perspectiva parroquial”, artículo aparecido en *En torno a Freud: El poeta.....*”, p. 176.

⁴³ S. Freud, “El poeta.....”, p. 1346.

⁴⁴ Robert N. Emde, “La fantasía y más allá de la fantasía.....”, p. 160.

⁴⁵ Op. cit., 160.

⁴⁶ Op. cit., 161.

entidades. Más adelante expondremos cómo nos hemos beneficiado de estos dos pensamientos para la creación del esquema con el cual analizamos la novela.

La complejidad de la creatividad aumenta a medida que el individuo va evolucionando y desarrollándose. Sus habilidades van creciendo y muchas de ellas están orientadas hacia el futuro.

Freud reconoce dos tipos de “poetas”:

- 1- Los poetas que presentan temas ya dados, como “los poetas trágicos y épicos de la antigüedad”⁴⁷. A este grupo pertenecen Homero, Virgilio, Catulo, etc. Y sus temas provienen, como acabamos de comentar, del “acervo popular, constituido por los mitos, las leyendas y las fábulas”⁴⁸.
- 2- Los poetas que parecen crear los temas “libremente”. A este último tipo de poetas pertenecen los que tratan temas modernos y nuevos.

Para Freud el poeta o artista es “un introvertido próximo a la neurosis. Animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicos”⁴⁹.

Freud analiza la obra del “poeta”, del mismo modo que analiza la fantasía. Analiza varias obras literarias, pero lo que más nos interesa es su análisis de la novela de Wilhelm Jensen, *Los sueños de la Gradiva*, por poseer un tema próximo al de la novela de Goytisolo.

Freud sostiene que los lectores de la novela son “más numerosos y entusiastas”⁵⁰ que los del resto de los géneros literarios. La obra artística, y en este caso la novela, cumple una función de enorme importancia, tanto para el escritor, como para el lector. Produce gran satisfacción para ambos:

- 1- Por un lado, el deseo del novelista se satisface en la novela transmitiendo sus fantasías a la obra sin avergonzarse. Así disfruta de nuevo con ellas, en lo que él llama “placer preliminar”.
- 2- Por el otro, nos deja ver, a los lectores, “elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo”⁵¹ que nos produce cierta identificación con la obra.

Los deseos los pone en dos grupos:

⁴⁷ Freud, “El poeta.....”, p. 1346.

⁴⁸ Op. cit., 1348.

⁴⁹ S. Freud, “Lecciones introductorias al Psicoanálisis: Teoría general de la neurosis”, “Lección XXIII: Vías de formación de síntomas”, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, tomo II, p. 2357.

⁵⁰ S. Freud, “El poeta...”, p. 1346.

⁵¹ Op. cit., p. 1347.

1- Deseos ambiciosos que elevan la personalidad.

2- Deseos eróticos.

Generalmente en la mujer dominan los deseos eróticos por su constante búsqueda del amor. En cambio en el hombre, a parte de éstos, dominan los deseos ambiciosos y egoístas.

Las investigaciones posteriores llegaron a la conclusión de que Freud “erró el blanco en sus generalizaciones sobre el contenido de las fantasías basadas en dicotomías de género”⁵².

Piensa Robert N. Emde que el placer producido por la “experiencia compartida” entre público o lectores y actores o escritores, es muy parecido al de los niños cuando sacian su sed de explorar y trasladarse a otro lugar jugando. La creación literaria es un juego. Pero un juego que amplía nuestra experiencia del *self* en relación con los otros, al vernos inmersos en un mundo imaginativo que nos hace pensar en nosotros y en los demás de modo distinto. Por otro lado, la literatura, gracias a su variedad de experiencias, nos ayuda a adaptarnos al futuro.

Dijimos anteriormente que el adulto sustituye los juegos por las fantasías conscientes o los sueños diurnos. El niño “reorganiza” su mundo con éstos y el adulto con aquellos. Ambas cosas representan la satisfacción de un deseo; el niño de “ser adulto” y el adulto sus deseos “ambiciosos o eróticos”.

El niño no oculta sus deseos, el adulto sí. Los cree vergonzosos y escandalosos. Si el sujeto revelara a la gente sus fantasías, parecerían “repelentes” dada su rareza, pero si las presentase mediante una obra, ajena al poeta, aunque analizándola a fondo reflejara dichas fantasías, sentiríamos “un elevado placer”⁵³. Este placer proviene, según el juicio de Freud, “de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma”⁵⁴ y le llama “placer preliminar”.

Cada uno de nosotros posee esas fantasías y cuando las vemos descritas en la obra del poeta toca un punto sensible dentro de nosotros. El poeta ha logrado camuflarlas y expresarlas de modo que él y los lectores puedan superar su “repelencia”. Este ensayo de Freud colocó la fantasía en el centro de la creatividad demostrando que el placer en el trabajo literario o creativo radica en el yo. Para él, los sueños diurnos, “forman el tejido mismo de la creación literaria”⁵⁵ generada por las

⁵² Ethel Spector Person, “Introducción.....”, p. 10.

⁵³ Freud, “El poeta.....”, p. 1348.

⁵⁴ Op. cit., p. 1348.

⁵⁵ Janine Chasseguet-Smirgel, “El poeta y los sueños.....”, p. 120.

pulsiones eróticas y ambiciosas. Los aspectos técnicos de la actividad artística eran para él medios para satisfacer los deseos insatisfechos.

Estas ensoñaciones o sueños diurnos pueden ser desagradables si son autopunitivas y masoquistas. Pero el poeta los puede despojar de este sentimiento y convertirlos en historia agradable y darles una gratificación social. Sólo tiene que compartirlos con el público proporcionando a ambos gran placer.

Para Marcos Aguinis, las fantasías en general, aunque tengan algún grado de disparate, son escenas imaginarias que guardan cierta lógica. Define la fantasía como “la más íntima y secreta de las narraciones”⁵⁶ y como “el teatro privado” de cada individuo.

Las fantasías deforman el recuerdo para encubrirlo. El artista o “poeta”, “reúne, procesa, amputa, modifica y acomoda los recuerdos con los que edifica su creación”⁵⁷, en este caso, la literaria. De modo que en ellas podemos vislumbrar dos sujetos: el autor y el actor, que suelen ser la misma persona. El actor puede participar en los hechos o mantenerse en una posición pasiva. La acción se desarrolla impulsada por las fuerzas creadoras de esa fantasía. Esas fuerzas son “el deseo (que busca su cumplimiento) y la censura (que reprime y crea mecanismos de defensa)”⁵⁸.

El valor fascinante de una fantasía reside en su alto grado de persuasión, conseguido mediante la evasión de las contradicciones; al contrario de los sueños, que se componen de escenas contradictorias no convincentes. En ambos casos aparece, aunque a veces en un nivel muy reducido, el autor que los crea. Como muy bien ha explicado Marcos Aguinis, se parecen en otros aspectos: Los dos cumplen los deseos: “resucitan impresiones infantiles, logran cierta indulgencia de la censura y deben recurrir a diversas tácticas para esquivar las resistencias de la conciencia”⁵⁹.

Para José A. Infante, tanto la creación artística, como los sueños (diurnos o ambos, verificar) representan la realización de deseos reprimidos.

- 1- Intentan elaborar situaciones traumáticas.

⁵⁶ Marcos Aguinis, “Una magistral iluminación”, p. 37.

⁵⁷ Op. cit., p. 39.

⁵⁸ Op. cit., p. 38.

⁵⁹ Op. cit., pp. 38-39.

2- Sirven para enviar un mensaje⁶⁰.

Joseph y Anne Sandler creen que el producto artístico deriva de la *fantasía inconsciente presente* oculta bajo la censura. La escritura permite a la fantasía salir a la superficie⁶¹. El placer transmitido al lector como el placer experimentado por el escritor se debe, según Sandler y Sandler, a la combinación de tres procesos:

- 1- La gratificación de deseos a través de una *identidad de percepción* oculta: la creación de una obra literaria gratifica los deseos del escritor por reconstruir escenas parecidas a aquellas en las que experimentó satisfacción, "proceso *centrífugo*". El lector de una obra literaria descifra y se identifica con las fantasías inconscientes que transfiere dicha obra produciéndole la misma satisfacción, "proceso *centrípeto*".
- 2- La gratificación de deseos a través de la *identificación primaria persistente*: Lo podemos explicar del modo siguiente: Cuando un niño está viendo una película de acción se identifica con el héroe e inconscientemente sus movimientos involuntarios reflejan los del héroe. El límite existente entre el *self* y el objeto desaparece en este caso. Estos límites no permanecen en este estado durante mucho tiempo sino que se establecen inconscientemente con mucha rapidez. La lentitud que acompaña el reestablecimiento del límite se debe a que el sujeto no se está percatado de lo que está sucediendo.

Esto ocurre con la creación literaria, el autor y el lector. El autor se proyecta e identifica simultáneamente con aquellos aspectos de su *self* y de los objetos, el lector recurre a lo mismo por idéntico motivo. Si en algún momento el lector se identifica con cualquier personaje, los mecanismos de defensa saltan y establecen el límite.

- 3- La gratificación de deseos mediante la *identificación proyectiva*: Es la separación y el desplazamiento de "nuestra representación del *self* a una representación de objeto"⁶², proceso explicado en el punto anterior. Representación que dura un instante, durante el cual el sujeto siente que lo proyectado es suyo, pero inmediatamente salta el límite y se tranquiliza el sujeto, aliviado por saber que lo proyectado no es suyo sino del otro.

Para J. y A. Sandler "la construcción del sueño diurno es como la creación de una representación teatral en la que una fantasía de deseo en el *inconsciente presente* se gratifica a

⁶⁰ Ethel Person, "Introducción.....", p. 16.

⁶¹ En esto se parece al psicoanálisis, de ahí que se considere la creación literaria como un tratamiento psíquico.

⁶² Op. cit., p. 92.

través de la “*identidad de percepción*”, [...] es una creación del yo concebida para satisfacer un deseo inconsciente”⁶³.

Si para Freud la fantasía (el sueño diurno) es la base de toda creación artística, generada por las pulsiones eróticas y ambiciosas, y para Klein la fantasía inconsciente es la generadora del sueño diurno y al mismo tiempo es una expresión de pulsión y defensa, para Janine Chasseguet-Smirgel, la creación literaria “permanece fundamentalmente vinculada a los sueños diurnos (pensamiento verbal), pero acompañada siempre de la capacidad de comunicarse con las capas más primitivas del inconsciente”⁶⁴.

Britton expone la idea de Hanna Segal acerca del artista, quien afirma su agudo sentido de la realidad, especialmente en dos casos: “El primero concierne a su realidad interna propia, y el segundo al material de su arte”⁶⁵. Éste sigue explicando que “El verdadero artista, consciente de su mundo interno, de la necesidad que tiene de expresarlo, y de los materiales externos con los que trabaja, puede con plena conciencia utilizar lo material para expresar la fantasía”⁶⁶.

Freud se vale del análisis de los personajes aparecidos en los textos literarios para afirmar sus teorías que anteriormente desarrolló en su clínica mediante su método del psicoanálisis. Teorías relacionadas con “las leyes a que la actividad del inconsciente tiene que obedecer”⁶⁷. Si la interpretación de los personajes coincide con las teorías suyas, entonces el poeta ha comprendido con éxito lo inconsciente. Pero Freud descuidó una verdad, probada más adelante: que “la obra de arte es un objeto real distinto de la psique de su creador”⁶⁸ y que la obra artística “adquiere tal autonomía” que puede ella misma influir sobre su creador.

Mario Vargas Llosa, en su novela *La ciudad y los perros*, pretendió dibujar al teniente Gamboa como símbolo del odio pero resultó el más simpático. Por eso sostiene el escritor que la novela proyectada puede resultar muy distinta de la realizada. “La verdad real es una cosa y la verdad

⁶³ Op. cit., p. 92.

⁶⁴ Janine C-Smirgel, “El poeta y los sueños.....”, p. 125.

⁶⁵ Ronald Britton, “Realidad e irrealidad en la fantasía y la ficción”, aparecido en *En torno a Freud: “El poeta y los sueños diurnos”*, editado para la Asociación Psicoanalítica Internacional, p. 116.

⁶⁶ R. Britton, “Realidad e irrealidad....”, p. 197.

⁶⁷ Moisés Lemlij, “El poeta y la fantasía.....”, p. 184

⁶⁸ Op. cit., 184.

literaria otra”⁶⁹. Lo que contrasta totalmente con las ideas de Freud. A pesar de esta declaración de Llosa, los títulos de más de una novela suya narran su vida real.

En el caso de Goytisolo la *verdad real* y la *literaria* están mezcladas. En el romane de Don Rodrigo no podemos decir lo mismo ya que está probado históricamente en ella la gran distancia entre una y otra verdad.

La diferencia entre ambos casos es que en el primero, la *verdad literaria* refleja numerosos aspectos de la *verdad real*. En el segundo, en cambio, la *verdad literaria* no refleja casi ningún rasgo de la *verdad real*.

Las novelas psicológicas y su crítica:

Freud habla de las “novelas psicológicas”, en las que el autor escinde el yo en varios yoes. Esos yoes personifican “los miedos, fobias y las experiencias traumáticas”⁷⁰del autor, repartidos en varios personajes, incluso los malos. En *Don Julián* existe únicamente un yo escindido ya que los personajes son reproducciones de una u otra parte de ese yo.

Freud habla, así mismo, de las novelas en que el yo ejerce el papel de espectador pasivo. En nuestra novela es todo lo contrario. El yo jamás se podría considerar más activo. La lucha entre el yo escindido en dos yoes es la que mantiene viva la acción de la novela. En cuanto a los yoes de los romances, difieren de uno a otro romance. A veces es un solo yo de Rodrigo, otras veces son más: Julián, Cava, yo pasivo, etc.

En el siglo XIX la crítica de la novela psicológica estaba dominada por el criterio de Sainte-Beuve: lo “biográfico-manifiesto”. Consistía en analizar el texto detenidamente, pero antes de llegar a las conclusiones definitivas, realizar, necesariamente, un estudio histórico-biográfico acerca del autor. Llegó a decir que le era imposible juzgar una obra, aunque le gustase, sin conocer a su autor.

Marcel Proust se opuso a la crítica de lo “biográfico-manifiesto”, defendida por Sainte-Beuve, afirmando que este método no es del todo correcto ya que a pesar del conocimiento de Sainte-Beuve sobre la vida de Stendhal “no se dio cuenta de su importante estatura literaria”⁷¹. Insiste: “Un

⁶⁹ Op. cit., 187.

⁷⁰ Marcos Aguinis, “Una magistral iluminación”, p. 42.

⁷¹ Op. cit., p. 44.

libro es producto de otro yo, diferente del que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios”⁷².

Las teorías de Marcel Proust no son del todo ciertas, ya que es muy difícil que el *yo-autor* se separe de los *yo-personajes*. No tiene que volcar en ellos sus “vivencias personales” como en el caso de *Don Julián*, pero la huella de cualquier autor es inevitable en sus obras.

Por otro lado, no estamos plenamente de acuerdo con las tesis de Sainte-Beuve, a pesar de estar más cercanas a nuestro análisis que las otras. Pues es cierto que el estudio histórico-biográfico nos ayuda muchísimo a la hora de analizar la obra y acercarnos al autor, pero tampoco sería “imposible juzgar” la obra sin ese estudio.

Relación psicoanálisis-arte:

No obstante, el psicoanálisis logró conocer mejor al autor y a las personas cercanas a él mediante el análisis del texto. El psicoanálisis ha ayudado al crítico a descubrir en el texto, no en la biografía del autor, nuevos datos sobre éste

El psicoanálisis a partir de Freud intentó lustrarse como ciencia pero, como es un campo que trata los sentimientos y pulsiones del individuo, nunca pudo alejarse de la expresión de esta emoción: la obra literaria y artística. La materia del psicoanálisis no es la estética sino el sujeto, pero la materia de la psicocrítica es el producto del sujeto.

Quizá la mejor aclaración sobre lo que interesa al psicoanalista en relación con los distintos campos de investigación lo refleja la clasificación elaborada por Harry Trosman⁷³:

- 1- La biografía del autor, considerando la obra literaria o artística como expresión del creador. La obra literaria presenta claves que reflejan perfiles de la personalidad del autor. Son como máscaras que el psicoanalista va levantando hasta que aparece la verdadera cara del autor.
- 2- La obra artística o literaria en sí misma, como hizo Freud con la obra de arte plástico: *El Moisés* de Miguel Ángel Alghieri. Mediante el análisis de los gestos y movimientos del profeta deduce el significado que oculta su postura corporal⁷⁴.

⁷² Op. cit., p. 44.

⁷³ Harry Trosman, “Una consideración moderna.....”, pp. 47-48.

⁷⁴ S. Freud, “El “Moisés” de Miguel Ángel”, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, tomo II, pp. 1876-1891.

- 3- Los orígenes de la creatividad, comentados en el apartado dedicado a la creatividad: los juegos, fantasías, mitos, frustración, etc.

Fantasías, sueños y realidad:

Freud señaló que el sueño diurno depende del desarrollo del sentido de la realidad⁷⁵. Las ensoñaciones son una suspensión de la realidad, pero contribuyen a la adaptación de ésta. Hartman especificó esta idea y subrayó el papel de la fantasía en la “manipulación imaginaria y experimental”⁷⁶ de la realidad.

“La capacidad de fingir ocupó una posición intermedia entre la fantasía y la realidad”⁷⁷. Las fantasías pueden ser eróticas, heroicas, agresivas, narcisistas, punitivas, etc. Pueden ser placenteras o desagradables. Funcionan, casi siempre, como “defensa y venganza ante la amenaza de castración”⁷⁸.

Contra el desarrollo del sentido de la realidad saltan las defensas propias: Existen los individuos que se aíslan en su mundo “interno” por miedo al “externo”. Otros se escapan de sus mentes hacia la “realidad” externa. Los primeros se denominan “idealistas” y los otros “superrealistas”⁷⁹.

Freud, como comentamos anteriormente, no solucionó el problema de los orígenes de la creatividad, pero sí aclaró que la fantasía es la responsable de ella. La fantasía sustituye al juego y el juego contrasta con la realidad. La fantasía es el resultado de la frustración y la frustración es producto de la realidad. De modo que la fantasía es el camino para conseguir, dentro de la imaginación, las satisfacciones que no se pudieron conseguir, dentro de la realidad.

¿Existe una diferencia entre la fantasía y la realidad?. La respuesta es: sí. La misma que existe entre “imaginación” y “percepción”⁸⁰.

Freud introdujo tres clases de realidad:

- 1- “Realidad psíquica”: son las fantasías del niño.
- 2- “Realidad material”: son los hechos ocurridos al niño.

⁷⁵ Véase S. Freud, “Los dos principios del funcionamiento mental”, pp. 1639-1642.

⁷⁶ Harold Blum, “El valor clínico.....”, p. 63, tomado de Hartman H. *Ego Psychology and the Problems of Adaptation*, New York, International Universities Press.

⁷⁷ Op. cit., 55.

⁷⁸ Op. cit., 57.

⁷⁹ Britton, Ronald, “Realidad e irrealidad.....”, p. 116.

⁸⁰ Sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos. *Diccionario de la Lengua Española*, p. 1172.

3- "Realidad histórica": es la narración de dichos hechos.

La realidad psíquica puede cambiar las otras dos, ya que la fantasía es su privilegiada protagonista. Los hechos y la narración de los hechos pueden ser manipulados por las fantasías del niño.

En cuanto a nuestra novela, podríamos decir que la *realidad psíquica*, en este caso, las fantasías del protagonista-narrador, ha cambiado completamente las otras dos realidades. Los hechos ocurridos al protagonista *-realidad material-* son muy pocos. Mientras que la narración simbólica y surrealista de los hechos *-realidad histórica-* los ha deformado totalmente.

El conjunto de estas tres realidades forman la *realidad literaria* (según Vargas Llosa) de Goytisolo, y la *realidad imaginaria* (según Freud), frente a la *realidad verdadera* del mismo Goytisolo, (según ambos). Nos falta decir que parte de esta *realidad verdadera* está reflejada en la novela por la ya citada identificación del protagonista-narrador con el autor.

En cuanto al Romance: La *realidad verdadera* no es la del autor, por carencia de éste, sino de los mismos hechos históricos, deformados íntegramente por la *realidad literaria o imaginaria*. Si aplicamos las realidades de Freud a los romances de Rodrigo, considerando al Pueblo como autor de ellos, podríamos deducir que la *realidad psíquica* ha manipulado las otras dos: *la material y la histórica*.

El juego y la realidad:

Ya se ha visto que Freud pensaba que la continuación de los juegos del niño eran las fantasías del adulto, pero para él "la antítesis del juego no es la gravedad, sino la realidad"⁸¹.

El niño pasa de un estado a otro de manera natural. Si el niño se monta en un bastón, imaginándolo caballo, para él sigue siendo un bastón sin que por ello se convierta en símbolo de éste. El niño no sustituye la realidad por el juego, sino que construye su mundo fantástico sobre aquella sin que ello implique la destrucción de la realidad. Este apoyo es lo que marca la diferencia entre el jugar infantil y el fantasear.

El niño cuando aspira a ser, por ejemplo, un rey lo hace sin sentir vergüenza ya que piensa que puede conseguir su sueño en la realidad. El adulto, en cambio, cuando fantasea sobre eso sabe que en la realidad no lo puede conseguir y por eso oculta sus fantasías. El niño sabe

⁸¹ S. Freud, "El poeta.....". p. 1343.

perfectamente dónde está la barrera que separa la imaginación de la realidad en el presente, porque lo está viviendo; pero no en el futuro porque aún no lo ha vivido.

El juego se considera una repetición activa del sentimiento de indefensión que siente el niño al ausentarse su madre. El niño experimenta el dominio sobre el juego incluyendo una secuencia de retorno que le engendra un sentimiento de alivio y placer. Ese retorno simboliza la vuelta de la madre. Y este dominio le produce un sentimiento de control sobre la tensión originada por esa ausencia. René Spitz⁸² añade que supone “un afecto positivo anticipatorio” aparte de aliviar la tensión. Freud asegura que el juego, en la primera infancia, incluye elementos simbólicos de “separación y regreso de la madre”⁸³.

En investigaciones tardías, se demostró que el juego y la exploración son de gran importancia para la adaptación y el aprendizaje. El juego refleja “el desarrollo de la asimilación cognitiva”⁸⁴.

El juego en la novela y el romance. Freud aseguró que el niño diferencia el juego y la ficción, de la realidad. Está demostrado por la psicología evolutiva, aunque desde una perspectiva psicolingüística y social el niño finja.

La imaginación:

Ronald Britton piensa que la imaginación es “la localización física de las ensoñaciones”⁸⁵. Mary Warnock define la imaginación del modo más simple: “la imaginación es nuestra manera de interpretar el mundo, y es también nuestra manera de formar imágenes en la mente”⁸⁶.

Coleridge dividió los contenidos de la imaginación en tres apartados:

- 1- Imaginación primaria: “El Poder viviente y Agente primero de toda la percepción humana”.
- 2- Imaginación secundaria: “El eco de la primera, disolviendo, difuminando, disipando con el fin de recrear; luchando para idealizar y unificar”.
- 3- La fantasía: “Una actividad inferior, que se limita a volver a ordenar los materiales psíquicos existentes, en un tiempo y un espacio diferentes”⁸⁷.

⁸² René Spitz, *El primer año de vida del niño*, 9ª edición, México, Fondo de cultura económica, 1985, p. 135.

⁸³ Robert N. Emde, “La fantasía y más allá de la fantasía.....”, p. 146.

⁸⁴ Asimilación cognitiva es el proceso psicológico que atraviesa al niño en desarrollo convirtiendo lo desconocido en familiar. Op. cit., p. 147.

⁸⁵ Ronald Britton, “Realidad e irrealidad.....”, p. 105.

⁸⁶ Op. cit., 106.

⁸⁷ Op. cit., 106.

Coleridge y Wordsworth consideraron la imaginación secundaria como “fuente de creatividad y la fantasía como su sustituto”⁸⁸. Esta distinción es muy similar a la existente entre la ficción verdadera y los sueños diurnos.

Britton entiende que la imaginación es “el espacio que ocupa, en la fantasía, el objeto primario (la madre) cuando está ausente. [...] En este espacio siempre se piensa que ella está con el otro objeto de la sustitución edípica (el padre)”⁸⁹. En la imaginación del sujeto, si el objeto no está con él, tendrá que estar con el “otro”. En ese espacio del *otro* es donde están las “fantasías originarias” de Freud. De la escena primaria se crean muchas fantasías inconscientes: relaciones entre los dioses, luchas entre los monstruos, fusiones y uniones ideales, etc.

Britton asegura que “los hechos de la historia humana: las interacciones entre la naturaleza humana, el desarrollo cultural y los precipitados de experiencias primordiales”⁹⁰, incluyendo la religión, tienen lugar en “un escenario interno” llamado la imaginación. Este lugar está en el “otro espacio”, un espacio donde habita la ficción. Todos estos hechos son “una reflexión de los conflictos dinámicos entre el Yo, el Ello, y el Super-Yo, de un individuo [...] pero a escala más amplia”⁹¹.

Pero el abuso de la ficción escapista la convierte en un “refugio psíquico” del cual se convierte el sujeto en adicto y se transforma esta zona de retiro en “organización patológica”⁹², como es el caso con nuestro protagonista. Esta ficción escapista aparece en algún romance.

Resumiendo: En la imaginación existen dos espacios: el del sujeto y el *otro*. En el *otro* espacio es donde están las fantasías originarias, los mitos, la cultura, el idioma, la religión, las experiencias, etc. En el espacio del individuo es donde se encuentran sus fantasías y sus conflictos.

La vida de nuestro protagonista transcurre en la imaginación. Se mueve en ese espacio: *el suyo*. En el *otro* espacio es donde vive su *otro*. El protagonista quiere destruir a ambos: su *otro* y el *otro* espacio. Y vivir en su espacio fantástico. Veremos en que medida se puede aplicar lo del *otro* y *otro* espacio en los romances.

Ahora bien, desde un punto de vista filosófico y literario, el pensamiento occidental ha devaluado “ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de imaginación”⁹³. Para los

⁸⁸ Op. cit., 106.

⁸⁹ Op. cit., 107.

⁹⁰ S. Freud, “Autobiografía”, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, tomo III, p. 2799.

⁹¹ Op. cit., p. 2799.

⁹² Ronald Britton, “Realidad e irrealidad.....”, p. 117.

⁹³ G. Durand, *Las estructuras.....*, p. 17.

metafísicos clásicos era “maestra de error y falsedad”⁹⁴. Brunshvicg la veía como un “pecado contra el espíritu”⁹⁵. Bergson resolvió la imaginación en “memoria”.

Sartre advierte que no se puede confundir entre “lo imaginado y lo recordado”⁹⁶. En su libro, *L’imaginaire* se esforzó por describir “el funcionamiento específico de la imaginación y por distinguirla del comportamiento perceptivo o mnésico”⁹⁷, pero fracasó en “describir un modelo psicológico de la imaginación”⁹⁸. Jung, siguiendo al psicoanálisis, cree que “todo pensamiento descansa sobre imágenes generales, los arquetipos”⁹⁹.

Los investigadores de las ciencias de la religión piensan de un modo muy distinto al de los psicoanalistas y de los filósofos y metafísicos. Critican las interpretaciones de Freud y de sus seguidores en cuanto a la imaginación. Mircea Eliade, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, entre otros, piensan que las fantasías o la imaginación en general recurren al simbolismo. Lo imaginado puede tener, aparentemente, relación con el sexo o el erotismo por ejemplo, pero no tiene que responder, necesariamente, a un instinto sexual. “El simbolismo supera con mucho, en su riqueza el angosto sector de lo rechazado y no se reduce a objetos convertidos en tabú por la censura”¹⁰⁰.

Durand, en su gran estudio sobre lo imaginario, llega a afirmar que en este “mundo pleno” lo real y lo imaginario están “inextricablemente unidos”¹⁰¹. Para él tanto la creación teórica como la práctica está regida por la función fantástica. Durand afirma que Bachelard considera la imaginación “deforma las copias pragmáticas proporcionadas por la percepción”¹⁰². De ahí nacen los distintos significados de los símbolos. En el siguiente capítulo comentaremos los símbolos y su importancia para la elaboración de la imaginación.

El Yo, el Ello¹⁰³ y el Superyo:

⁹⁴ Op. cit., p. 17.

⁹⁵ Op. cit., p. 17.

⁹⁶ Op. cit., p. 18.

⁹⁷ Op. cit., p. 20.

⁹⁸ Op. cit., p. 22.

⁹⁹ G. Durand, *Las estructuras...*, p. 25. Palabras de Jung tomadas de G. Durand.

¹⁰⁰ Op. cit., p. 34.

¹⁰¹ G. Durand, *Las estructuras...*, p. 378.

¹⁰² Op. cit., p. 26.

¹⁰³ El *Ello*, es el término psicoanalítico utilizado por Freud para describir lo que literariamente denominamos el *otro*.

Freud, según Anne Hayman, “veía la fantasía como una función del yo”¹⁰⁴. Un yo que realiza el deseo frustrado consciente o inconscientemente. La deformación de dicho deseo depende de la fuerza de los medios de defensa: la censura.

Freud estudió las diferentes instancias de la mente: el Ello, el Yo y el Superyo. Podemos considerar al yo como “el ente que emana del sistema *preconsciente* y el *Ello*, [...] lo psíquico restante –*inconsciente*–, en lo que dicho yo se continúa”¹⁰⁵.

Un individuo es un *Ello* desconocido, en cuya superficie aparece el yo. El yo se comunica con lo reprimido a través del *Ello*. “El yo es una parte del *Ello* modificada por la influencia del mundo exterior”¹⁰⁶. Podríamos considerar que el yo contiene la razón o reflexión y el *Ello* las pasiones, y que las percepciones significan para el yo, lo que significan los instintos para el *Ello*. Pero el yo también está sometido a la influencia de los instintos, siendo una parte modificada del *Ello*.

Podemos ponerlo así: El yo recibe una carga de objeto del *Ello*, unos deseos, principalmente sexuales, según Freud. El yo los rechaza, mediante la represión, o los acepta; pero si ese objeto sexual aceptado ha de ser abandonado o se pierde por alguna razón, el sujeto siente la melancolía. El yo, en ese caso no tiene más remedio que identificarse con el objeto. Se ofrece al *Ello* como sustitutivo del objeto y empieza a tomar sus rasgos para compensarle esa pérdida experimentada. Quizá esa actitud del yo sea para que el *Ello* abandone el objeto o tal vez para dominarle, hasta el punto en que se le entrega para que el *Ello* lo ame en lugar del objeto; es entonces cuando aparece el narcisismo. A esta “reconstrucción en el yo del objeto perdido”¹⁰⁷, llama Freud el *super-yo* o el ideal del yo, que contribuye a la formación del *carácter*. Veremos en qué medida existe el narcisismo en la novela y en el romance.

“Los efectos de las primeras identificaciones, realizadas en la más temprana edad, son los más generales y duraderos”¹⁰⁸, como la identificación con el padre. De esta identificación con el padre o con la madre nace el complejo de Edipo.

Si se intensifica la identificación con el padre, naufraga el complejo de Edipo y se afirma la masculinidad en el carácter del niño; por el contrario, si se intensifica la identificación con la madre, se afirma la femineidad en el carácter del sujeto. La conclusión es que en cada sujeto conviven los

¹⁰⁴ José A. Infantes, “Algunas reflexiones...”, p. 71.

¹⁰⁵ S. Freud, El “Yo” y el “Ello”, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, tomo III, p. 2707.

¹⁰⁶ Op. cit., p. 2708.

¹⁰⁷ Op. cit., p. 2710.

¹⁰⁸ Op. cit., p. 2711.

dos sexos, independientemente de que se desarrolle uno más que el otro. Con lo cual, el *yo* contiene residuos de “estas dos identificaciones enlazadas entre sí”¹⁰⁹.

Pero “cuando tales identificaciones llegan a ser muy numerosas, intensas e incompatibles entre sí [...] puede surgir una disociación del *yo*”¹¹⁰. El *super-yo* ejerce sobre el *yo* un doble papel: de advertencia, “Así –como el padre- debes ser”, y de prohibición, “Así -como el padre- no debes ser”¹¹¹. El predominio de una u otra cara depende de la fuerza de la represión del complejo de Edipo. Represión ardua, difícil si consideramos que el padre es el obstáculo que le impidió la realización de sus deseos. El *super-yo* conservará el carácter del padre y funcionará como conciencia moral sobre el *yo*. “El *super-yo*, abogado del mundo interior, o sea, del *Ello*, se opone al *yo*, verdadero representante del mundo exterior o de la realidad”¹¹². Este enfrentamiento refleja la antítesis de “lo real y lo psíquico, del mundo exterior y el interior”¹¹³. El *super-yo* presenta la “herencia arcaica del individuo”¹¹⁴.

El *super-yo* ejerce el papel de “padres internos”, como lo son en la vida del niño sus verdaderos padres. Pueden ser el motivo de su alegría, desesperación, miedo, culpa, comodidad, etc. “A medida que se desarrolla el *yo*, se desarrolla una relación verdadera con la realidad”¹¹⁵.

Si, por ejemplo, el niño no soporta la frustración de la realidad, la fantasía aumenta y la “percepción” de la realidad desaparece. Aún así, la fantasía no le protege del estímulo doloroso, de modo que, poco a poco será empujado hacia “la fantasía de la identificación proyectiva y a atacar a su propio *yo*, particularmente a sus órganos de percepción, en un intento para liberarse de estos estímulos”¹¹⁶.

Volviendo a *Reivindicación del Conde don Julián*, estas líneas retratan con exactitud la posición de su protagonista-narrador. La decepción y frustración sufrida por él le alejaron de la dolorosa realidad y le empujaron hacia la *identificación proyectiva* atacando de este modo a su *otro yo*.

¹⁰⁹ Op. cit., p. 2713.

¹¹⁰ Op. cit., p. 2711.

¹¹¹ Op. cit., p. 2713.

¹¹² Op. cit., p. 2714.

¹¹³ Op. cit., p. 2715.

¹¹⁴ Op. cit., p. 2715.

¹¹⁵ Ronald Britton, “Realidad e irrealidad.....”, p. 98.

¹¹⁶ José A. Infante, “Algunas reflexiones.....”, p. 69.

En el Romancero ocurre lo mismo, pero de una forma más simple y material. Esa *identificación proyectiva* atacando de este modo a su *otro yo*, se expresa en la escena de la tumba. El ataque es directo con la culebra. La penitencia es un modo de atacar ese *otro yo*.

Observemos los dos *otros yoes*: del protagonista de *Don Julián* y del de Rodrigo. El primero ataca a su *otro yo* como si fuera otra persona -notemos cómo se ha referido a él durante casi toda la novela con el pronombre *tú-*, mientras que el segundo lo ataca sabiendo que es él mismo. En el primer caso lo hace inconscientemente a causa de la esquizofrenia: el *yo* y el *otro yo* permanecen separados, pero en el segundo lo hace conscientemente para lograr la redención: el *otro yo* se une al *yo*.

El **autismo** es el divorcio de la realidad. El autismo había sido identificado a principios de siglo esquizofrenia. Este “retroceso”, con relación al dato que constituye la actitud reflexiva normal, es la primera estructura esquizofrénica. El niño autista se refugia en una fantasía (estar dentro del cuerpo de su madre) para no afrontar el mundo externo. Esta fantasía le protege del enfrentamiento con una realidad psíquica llena de “fantasías depresivas”. La fantasía formula el vínculo con la realidad exterior. Su temor de enfrentarse a la realidad psíquica le conduce a ese retiro del mundo exterior “para mirar desde arriba, como aristócrata, y debatirse a los demás”¹¹⁷. Es obvio que nuestro protagonista es autista, encerrándose en sus fantasías y luchando contra el mundo dentro de sí mismo. No creo que haya autismo en el Romancero.

La segunda estructura es el *Spaltung*¹¹⁸ o “la prolongación representativa y lógica de la actitud general autística”¹¹⁹. En las descripciones del autista abundan las siguientes: seccionado, partido, descuartizado, fragmentado, fraccionado, etc. Los personajes son estatuas. Abundan los sustantivos y los adjetivos más que los verbos. Su expresión es vaga y tiende a la abstracción alegórica.

Todas estas descripciones predominan en la novela. Más adelante, en el capítulo de *Regímenes de la imaginación*, hablaremos detenidamente de estos términos y los veremos en los romances.

¹¹⁷ G. Durand, *Las estructuras...*, p. 370. Tomado de Minkowski, E., *La Schizophrénie*, París, Desclée de Brouwer, 1953.

¹¹⁸ “La coexistencia en el seno del *yo* de dos actitudes contradictorias, una de las cuales consiste en negar la realidad (renegación), y la otra en aceptarla”. *Diccionario de psicoanálisis*, p. 178.

¹¹⁹ G. Durand, *Las estructuras...*, p. 175.

La tercera estructura esquizofrénica es el “geometrismo mórbido” o dar un valor exagerado al espacio y al emplazamiento geométrico. Con esta tercera estructura está relacionada la constante gigantización de los objetos ante los ojos del esquizofrénico y la pérdida de la noción del tiempo. De ahí el empleo “a diestro y a siniestro de los tiempos gramaticales”¹²⁰. Ver si se consigue en los romances.

La cuarta estructura del esquizofrénico es “el pensamiento por antítesis”¹²¹. El enfermo adopta una actitud conflictiva entre el mundo y él mismo. Todas sus actitudes están regidas por la “antítesis racional del sí o del no, del bien o del mal”¹²². Dice un esquizofrénico: “La vida no muestra ni regularidad ni simetría, y por eso es por lo que yo fabrico la realidad”¹²³. En la imaginación normal el hombre ama a la rosa a pesar de sus espinas pero en la imaginación esquizofrénica el enfermo ama a la rosa por su belleza pero en el mismo momento la odia por las espinas. La función fantástica es función de Esperanza. Más adelante, hablaremos de esta estructura al exponer los Regímenes de la Imaginación.

El protagonista de *Don Julián* representa esta cuarta estructura. Veremos cómo el eje de la novela es esa antítesis, característica de la esquizofrenia. Nuestro protagonista ama a España por ser su madre-patria, pero al mismo tiempo la odia por sus defectos.

En el Romancero observaremos la antítesis en una infinidad de aspectos, como la sugerida entre la actitud de Rodrigo y la de Hércules frente a la Casa de Toledo, entre Rodrigo y Pelayo, entre España antes de la invasión de los musulmanes y después de ella, entre la soberbia del rey antes de tomar a Cava y su humildad a la hora de hacer penitencia, entre el ambiente apacible antes de la batalla de Rodrigo contra los moros y el agitado ambiente exterior augurando la derrota, entre las mismas versiones de hombres y mujeres frente al tema de la Pérdida de España, etc.

“En el modo de la posición-depresiva, que supone el abandono de la omnipotencia y de la noción de la continuidad, se siente que el objeto existe pero que está ausente”¹²⁴. Ausencia que le produce un fuerte sufrimiento surgido desde dentro de su *self*, ausencia denominada “espacio”. Este espacio puede ser “benigno” si el sujeto piensa que le puede devolver su objeto perdido; y se le considera “maligno” si el sujeto cree que destruye los objetos buenos.

¹²⁰ Op. cit., p. 177.

¹²¹ Op. cit., p. 177.

¹²² Op. cit., p. 177.

¹²³ Op. cit., p. 178.

¹²⁴ Ronald Britton, “Realidad e irrealidad....”, p. 103.

En el primer caso el sujeto anhela el retorno del objeto y le guarda un lugar. En el segundo, por lo contrario, el sujeto no quiere que vuelva el objeto, por ser la causa de su sufrimiento, de modo que lo aniquila en la fantasía. El espacio “maligno” de dicha fantasía es destructivo de objetos. De ahí nace el miedo a los espacios y la tendencia a llenar los vacíos del espacio psíquico.

En nuestro caso se puede percibir que el protagonista se balancea entre estos dos espacios: el benigno y el maligno. Por un lado anhela el retorno a la madre (Patria-Paraíso), pero por otro desea desprenderse de ella. Conflicto registrado en su imaginación y reflejado en su narración. Este contraste entre los dos espacios es el que marca la imaginación del protagonista. Imaginación estudiada por Gilbert Durand en su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* y dividida en dos regímenes: uno diurno y el otro nocturno. En la novela aparece el régimen nocturno determinado por el antítesis entre las dos partes del protagonista. Pero el nocturno está presente por la técnica circular, el retorno a la madre, la resurrección, etc.

Britton cree que estos vacíos se llenan mediante las fantasías autoeróticas que “conforman la base de la satisfacción alucinatoria”¹²⁵. El desarrollo de estas fantasías conduce a los sueños diurnos.

Si alguna persona carece de espacio psíquico, el resultado será el no diferenciar entre los sucesos que tienen lugar en su mente y los que ocurren en la realidad. El protagonista en gran medida carece de este espacio. En el Romancero existe esta mezcla fantasía-realidad.

Relación de las fantasías con el futuro:

Se ha analizado mucho la relación de las fantasías de las personas con el pasado, especialmente en la infancia, y sus efectos sobre el presente, pero poco se ha estudiado su relación con el futuro. Sabemos que la depresión crea fantasías que conllevan a la pérdida de esperanzas en el futuro y eso puede conducir al deseo de terminar con esa angustia y desesperación en un futuro cercano o lejano -depende del grado de depresión -mediante la muerte. Desenlace por el que tuvo que pasar el protagonista de la novela de Goytisolo para acabar con su *otro*.

El novelista, en *Don Julián*, tampoco nos ha dado ninguna esperanza en el futuro. En esta novela se limitó a aniquilar la España sagrada y a arrancar al protagonista-narrador de sus raíces. Destruir, para construir una España y un español nuevos. Pero en la novela no he encontrado ningún indicio de cómo sería la nueva construcción. Al principio creí, por el nombre y por las

¹²⁵ Op. cit., p. 104.

premisas presentadas en la novela, que sustituiría el Catolicismo por el Islam y los españoles por los moros, pero no fue así. La novela está constituida por premisas sin conclusiones.¹²⁶

En el Romance de Rodrigo podemos observar esta pérdida de esperanzas cuando éste pierde la batalla y se refugia en la ermita. Acto seguido debería suicidarse, ¿pero cómo un buen cristiano puede cometer este pecado? De ahí que el autor del Romance quiso “cristianizar” el suicidio. A Rodrigo le llega la orden a través del ermitaño y es orden de Dios. Rodrigo expía sus pecados, sube al cielo sin cometer ese pecado que “descristianiza”.

Enfermedades psíquicas relacionadas con la novela:

La frustración y la alucinación:

Freud afirma que las malas experiencias del bebé lo llevan a la frustración. Para Bion **la frustración** nos conduce a la alucinación pero si se tolera esa frustración nos lleva al pensamiento¹²⁷. La alucinación para Bion es: “evacuación de los estímulos a través de los órganos de los sentidos”¹²⁸. El autor ha tolerado su frustración pero su protagonista no; el primero cultiva el pensamiento y el segundo sufre alucinaciones. En los romances aparecen algunas alucinaciones.

El narcisismo:

Podemos explicar el narcisismo del siguiente modo: El individuo crea dentro de su ser un *yo Ideal*, o *super-yo* (Julián, fuerte), con el cual compara su *yo actual* (protagonista-niño, débil). Esta creación del *yo ideal*, por parte del *yo actual*, sería “la condición de represión”. El sujeto “consagra el amor ególatra”, del cual gozó de niño el *verdadero yo* al *yo Ideal* y así le transmite su narcisismo. Freud define así el *Ideal del yo*: “[El hombre] no quiere renunciar a la perfección de su niñez, y ya que no pudo mantenerla..., intenta conquistarla de nuevo bajo la forma del *yo Ideal*”¹²⁹. Éste está intentando (en el presente) conseguir la satisfacción que no pudo conseguir (en el pasado) su *verdadero yo*. De ahí no encontramos narcisismo en la novela. Más adelante estudiaremos este contraste presente-pasado.

¹²⁶ En una entrevista personal con el novelista se confirmaron mis dudas. El autor me explicó que el propósito de esta novela fue únicamente la destrucción.

¹²⁷ Véase Ethel Person, “Introducción...”, p. 19.

¹²⁸ Elizabeth T. de Bianchedi, “El creador literario y el trabajo-de-sueño-alfa”, artículo aparecido en *En torno a Freud: “El poeta y los sueños diurnos”*, p. 138.

¹²⁹ S. Freud, “Introducción al narcisismo”, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, tomo II, p. 2028.

El delirio:

El sueño “es el delirio fisiológico del hombre normal”¹³⁰. Sueño y delirio proceden de la misma fuente: de lo reprimido, según Freud. Es decir, que el delirio es la expresión del sueño.

Freud sustituye, en su interpretación de los sueños, la angustia por la excitación sexual: “La angustia de la pesadilla corresponde a un efecto sexual [...] como en general, toda angustia nerviosa, y surge de la libido¹³¹ por el proceso de la represión”¹³². Pero no deja de tener una relación con el mundo exterior: “Es regla general de la interpretación onírica que las palabras incluidas en el sueño procedan siempre de frases oídas o pronunciadas por el sujeto en la vida despierta”¹³³.

En el delirio las “fantasías” adquieren el supremo dominio”¹³⁴. Pero a pesar del poderío de las fantasías: “[...] en todo delirio existe un grano de verdad, digno de completa fe, el cual constituye la fuente de convicción del enfermo”¹³⁵. Lo ocurrido con este “grano” es que ha llevado tanto tiempo reprimido, que, al salir a lo “consciente”, está deformado, y, por lo tanto, es difícil de reconocer.

Nos percataremos de esta enfermedad en el protagonista, especialmente en la última parte de la novela, donde el delirio es el protagonista de los acontecimientos. No aparece el delirio en el Romance.

La histeria:

Los síntomas nerviosos se funden, por un lado, en las exigencias de los instintos libidinosos, y, por otro, en la recreación del yo contra los mismos. Estos síntomas nerviosos pueden ser: histeria, neurosis obsesiva, paranoia, etc. La ***histeria*** por ejemplo es una manifestación o “sustitución” de unos deseos o tendencias que la *represión* ha impedido llegar a su normal exutorio por medio de la actividad anímica consciente. En otras palabras: se produce cuando existe una necesidad sexual superior a lo normal y una exagerada repulsa de todo lo sexual.

Dentro de este marco cabe nuestro protagonista. En los romances no se dan los síntomas nerviosos y la histeria.

¹³⁰ S. Freud, “El delirio y los sueños en “La Gradiva”, p. 1318.

¹³¹ Recordemos que la ciencia usa la palabra “***libido***” para describir el “hambre” sexual. S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “Las aberraciones sexuales”, *Obras completas*, p. 1172.

¹³² S. Freud, “El delirio y los sueños en “La Gradiva”, p. 1317.

¹³³ Op. cit., p. 1324-1325.

¹³⁴ Op. cit., p. 1307.

¹³⁵ Op. cit., p. 1328.

“La *neurosis* es, por decirlo así, el negativo de la perversión”¹³⁶. Los instintos “antitéticos” de *voyeurismo* y exhibición, y de sadismo y masoquismo son las principales causas de la psiconeurosis. Freud ha observado que, en general, todos se encuentran juntos, -con mayor o menor grado de desarrollo- en la misma persona. “Por medio de esta conexión de la libido con la crueldad tiene lugar la transformación del amor en odio y de los sentimientos cariñosos en hostiles”¹³⁷.

“La omnipotencia del amor no se muestra quizá en ningún otro lado tan enérgico como en estas aberraciones (masoquismo, sadismo, *voyeurismo*, exhibicionismo, etc.)”¹³⁸.

Dice el protagonista al justificar su autodesierto: “Compensación mental, neurosis caracterizada”¹³⁹. Estas cuatro aberraciones sexuales están exteriorizadas en la novela. En el apartado dedicado a la sexualidad analizaremos dichas enfermedades.

Rodrigo practica el *voyeurismo* cuando la Cava se baña en el estanco de su jardín y de ahí nace su amor o su enfermedad según algún romance.

Claustrofobia:

Es una de las enfermedades que sufre el protagonista. La claustrofobia es “el temor a la experiencia de estar confinado”¹⁴⁰. Este sentimiento llega a producir ansiedad si se cree que no hay escapatoria posible; entonces provoca angustia. La angustia es la responsable de esta enfermedad. Según el psicoanálisis: “La fobia tiene como función localizar y focalizar la angustia de tal modo que un peligro exterior evitable sustituya al peligro interno de las fantasías inconscientes”¹⁴¹. Según el conductismo, la fobia suele responder a una experiencia de la niñez¹⁴².

La mala experiencia que ha sufrido el autor en su país le causó la huida del mismo. Sentía en él claustrofobia, reflejada en la escena de la clase de Ciencias Naturales, cuando se imagina a sí mismo en el tarro de cristal. En la actualidad, el autor vive fuera de España. En más de una ocasión ha confesado no poder vivir en ella.

Este estado es uno de los continuos sufrimientos del narrador. Lo podemos sentir a lo largo de la novela. Pero al mismo tiempo observaremos que ese estado se agudiza cuando se refiere a

¹³⁶ S. Freud, “Las aberraciones sexuales”, *Obras Completas*, tomo II, p. 1190.

¹³⁷ Op. cit., p. 1190-1191.

¹³⁸ Op. cit., p. 1188.

¹³⁹ DJ., p. 86.

¹⁴⁰ M. D. Ludwig Eidelberg, *Enciclopedia del psicoanálisis*, Barcelona, Editorial Espaxs, 1971, p. 77.

¹⁴¹ *Diccionario Akal de psicología*, Madrid, Ediciones Akal, 1998, p. 255.

¹⁴² Véase *Diccionario de psicología*, Madrid, Ediciones Miletto, 2002, pp. 120-122.

España y se debilita en su otra patria: vive en una pequeña habitación, entra en un angosto urinario, entra al cine, etc.

La claustrofobia responde a uno de los pilares, que sostienen la personalidad esquizofrénica del narrador. Señalamos anteriormente que eran dos:

- 1- El positivo: el verdugo.
- 2- El negativo: la víctima.

La claustrofobia es uno de los síntomas de la victimización. La percibimos desde las primeras páginas de la obra, incluso antes de abrir el protagonista los ojos “atrapado, preso, capsulado”¹⁴³. Abriendo sólo un ojo ve “techo escamado por la humedad, paredes vacuas”, y lo que siente es que “el día que aguarda tras la cortina, (es la) caja de Pandora”¹⁴⁴.

En el dispensario: “habitación rectangular [...] consuelos y alivios para todas las cuitas”¹⁴⁵. Mientras está “en claustrofóbica espera” y “atrapado en la breve y exigua palestra” se pone en la piel del insecto, encerrado en un tarro de vidrio.

En los romances de la penitencia, Rodrigo siente la claustrofobia cuando se encierra con la serpiente, elegida por él como parte de su redención. El esquema de víctima-verdugo es obvio: él ha sido el verdugo usando, precisamente su serpiente (falo) y ahora él es víctima por esa misma serpiente.

Sublimación:

Es intentar suprimir una parte de la libido, o mejor dicho fijarla, mediante el intento de renunciar al placer sexual, canalizarlo y dirigirlo hacia otros fines sociales¹⁴⁶. El *yo* se ofrece al *Ello* y le propone que le ame a él por ser parecido al objeto perdido. Entonces se abandonan los fines sexuales produciendo la sublimación. De ahí que el narcisismo esté relacionado con la sublimación. Pero Freud mismo confiesa que si las “necesidades sexuales alcanzan su intensidad definitiva”¹⁴⁷, sería muy difícil domarlas y llegar a la sublimación.

El narrador, hablando del destierro dice: “[...] años atrás, en los limbos de tu vasto destierro, habías considerado el alejamiento como el peor de los castigos : compensación mental, neurosis

¹⁴³ DJ., p. 85.

¹⁴⁴ DJ., p. 85.

¹⁴⁵ DJ., p. 102.

¹⁴⁶ S. Freud, “Lecciones introductorias al psicoanálisis.....”, *Obras Completas*, tomo II, p. 2338.

¹⁴⁷ Op. cit., p. 2344.

caracterizada : arduo y difícil proceso de sublimación : luego, el extrañamiento, el desamor, la indiferencia : la separación no te bastaba [...] el despertar ambiguo en una ciudad anónima, sin saber dónde estás : dentro, fuera?”¹⁴⁸.

El narrador nos explica cómo fue la experiencia del destierro: Primero “castigo”, después “compensación mental”, más adelante se convierte en “neurosis”, pero luego lo supera y llega a la “sublimación”. A partir de ahí se produce todo lo contrario, el “desamor y la indiferencia”. Estas frases nos resumen las experiencias negativas por las cuales pasó el autor-protagonista. La sublimación es la única positiva, que le ayudó a superar las demás, pero como veremos, en sentido inverso.

Considera la sublimación como el punto de partida para su recuperación del apego hacia su madre-patria y su *otro*. Es aquí cuando empieza la guerra hacia éste. A partir de este momento desata su sexualidad y la utiliza como arma destructiva en toda la batalla (obra). Lo que nos lleva a pensar que su uso de la sublimación es en sentido inverso. En vez de renunciar el placer sexual, canalizarlo y dirigirlo hacia otros fines sociales, lo dirige precisamente hacia la destrucción de la sociedad.

El proceso de sublimación en el Romancero, destaca en los romances de la penitencia. Podría ser el inmediatamente anterior al encierro en la tumba con la serpiente. Aquí no se utiliza en sentido inverso.

La terapia psicoanalítica:

El “psicoanálisis” es un método terapéutico que consistía, originariamente, en “exteriorizar” o “descargar” los síntomas nerviosos, haciéndoles pasar del subconsciente al estado consciente. Así se pueden analizar y curar¹⁴⁹. Esta terapia psicoanalítica de “hacer consciente a lo inconsciente” ha cambiado en los últimos años. El objetivo de la terapia moderna pretende descomponer y analizar el conflicto de lo inconsciente. Método que emplea el narrador para llegar a su interior y salvarlo de sus enfermedades y fantasmas.

El psicoanálisis y la Ciencia de la Religión:

¹⁴⁸ DJ., p. 86.

¹⁴⁹ Véase S. Freud, p. 1189.

En el psicoanálisis existe un “Paraíso” ideal, o la “etapa paradisíaca” que equivale a la “primera infancia”. En este Paraíso existe la felicidad y la perfección: la realidad. Luego viene una segunda etapa: la caída, o la ruptura con esa felicidad; causada por un choque o un trauma infantil.

Es obvio que existe un gran parecido entre el psicoanálisis y la Ciencia de la Religión. En esta última existe un Paraíso, donde ha conseguido el hombre la felicidad. También existe la segunda etapa: la caída o la ruptura con esa felicidad, producida por el pecado. La iniciación pretende devolver el hombre al Paraíso donde era feliz, así como el psicoanálisis que pretende retrocederle hasta esa etapa para conseguir lo mismo con el enfermo.

La técnica del psicoanálisis es “el retorno hacia la infancia”. Volviendo hacia atrás se puede descubrir alguna experiencia o accidente traumático de la primera infancia que puso fin a esta etapa “paradisíaca”. Así que, este “volver a comenzar” es una vuelta al Paraíso.

Goytisolo en su novela practica este método continuamente y con numerosas repeticiones, lo cual confirma su anhelo constante de volver a su origen, a su “centro”: al Paraíso.

Lo que hace el autor-narrador-protagonista es una “reactualización” de esos acontecimientos; verlos una y otra vez hasta que dejen de ser un trauma, y sacarlos de este modo del “subconsciente” o fuera de su ser. Esta operación se define, en términos médicos como la curación.

En los romances de la Pérdida de España nos percataremos del mismo método psicoanalítico e iniciático del “retorno hacia la infancia”, en nuestro caso al Paraíso. Tras esta primera etapa de la infancia (España goda) aparece la segunda: la caída, o el pecado (violación de la Cava-España musulmana). En el Romancero se anhela volver a la etapa paradisíaca mediante la expulsión de los moros. Y así como nuestro protagonista “reactualiza” sus traumas para conseguir la cura, los romances de la Pérdida de España realizan la misma práctica.

Existe un paralelismo entre el método psicoanalítico de volver a la infancia y los rituales practicados todos los días por el protagonista. Existe, así mismo, una relación entre dichos rituales y la reactualización de su trauma infantil: cada ritual le hace recordar algún acontecimiento de su infancia, o por decirlo en otros términos: cada ritual tiene un reflejo inmediato en aquellos sucesos, como la galería de espejos antes citada. Por ejemplo, la visita diaria al dispensario y la inyección de la sífilis le hace recordar la clase de Ciencias Naturales donde murió el saltamontes inyectado por el escorpión; el ritual de ir todos los días a la biblioteca le hace revivir la lectura de los textos

obligatorios en su clase de Lectura; la visita diaria al café y el consumo del hachich le hace recordar diversas escenas de su vida infantil, como los cuentos de Caperucita Roja que le solía contar su cuidadora, etc.

El recuerdo de su infancia se da, de la misma manera, cuando se introduce en el ritual un elemento exterior. Por ejemplo: la aparición de un español castizo le recuerda al profesor de Ciencias Naturales, vestido de negro de arriba abajo; el encuentro con el niño guía le provoca el recuerdo de sí mismo hace 25 años, con la cartera del colegio; los programas de televisión le traen a la mente la figura del Generalísimo y los himnos nacionales que estaba obligado a memorizar, etc.

Existe también una relación entre el psicoanálisis y el símbolo. Jung afirma que “el examen del hombre y de sus símbolos es, de hecho, el examen de la relación del hombre con su propio inconsciente”¹⁵⁰.

Eliade leyó a Freud y estaba convencido de que su método del “Psicoanálisis” ayuda enormemente a indagar en el “subconsciente” humano y a relacionarlo con diversos símbolos, dándonos a entender el significado de numerosos de ellos.

Después de haber estudiado la relación del psicoanálisis y sus teorías con *Reivindicación del Conde don Julián* procederemos a indagar en las teorías de Eliade para ver qué relación guardan con la novela.

¹⁵⁰ C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt, 1997, p. 9.

CAPÍTULO II

ELIADE Y LA CIENCIA DE LA RELIGIÓN

Eliade y la Ciencia de la Religión.

EL Mito.

El propósito de este trabajo, en primer lugar, es estudiar “el mito de don Julián”. Y para comprenderlo debemos acercarnos primero a cuanto se relaciona con el Mito, especialmente, la *Iniciación*.

Toda la obra de Goytisolo ha seguido fielmente los ritos de las iniciaciones tribales: “reclusión, torturas y pruebas iniciáticas, muerte y resurrección, imposición de un nombre nuevo, revelación de una doctrina secreta, enseñanza de una lengua especial, etc.¹”. En los romances de la Pérdida de España encontraremos varios de estos ritos, como sucede con la reclusión de Rodrigo en la ermita, las torturas y pruebas como ir descalzo hasta Roma, o prenderse fuego. La muerte y la resurrección están presentes en la tumba y en la subida al cielo, etc. Ver en los romances el resto de ritos.

El fin de Goytisolo es acabar con el niño (él mismo y su propio pasado), mediante una prueba iniciática, a base de torturarlo y matarlo “con el propósito de resucitarle a una existencia superior²”. Lo mismo ocurre con Rodrigo.

Reivindicación del Conde don Julián, para mí, es una gran novela psicológica-iniciática aunque haya triunfado, principalmente, por la innovación aportada a la estructura, lenguaje y estilo. Su ruidoso éxito en el campo de la lengua dejó un poco a la sombra sus características psicológicas e iniciáticas. Y descuidó, del mismo modo, las reflexiones místicas y filosóficas que abundan en ella.

El caso de los romances difiere un poco: tanto el peso lingüístico, como el psicológico e iniciático son inferiores a la novela de Goytisolo. Eso no disminuye el gran peso poético e innovador de los mismos, así como el enorme papel imaginativo que ejerció sobre el pueblo durante siglos. No obstante, existen algunos romances que alcanzan extraordinarios niveles lingüísticos, psicológicos, iniciáticos, imaginativos, etc.

He pensado detenidamente cómo empezar a hablar sobre el “mito” y me ha resultado una labor de enorme dificultad y gravedad dadas las múltiples interpretaciones que abarca. Ha sido

¹ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 126.

² Op. cit., p. 126.

estudiado por sociólogos, antropólogos, filósofos, psicólogos, etc. Cada ciencia ha llegado a sus propias definiciones según su ideología y métodos de análisis.

La Ciencia de la Religión, nacida de la Historia de las Religiones, desempeña un papel ecléctico entre dichas ciencias. El sabio por antonomasia en este tema es Mircea Eliade³.

Me gustaría exponer algunas de sus ideas que he visto tácitamente representadas en la novela de Goytisolo y que explican muchas escenas y situaciones que aparecen en ella. Me parecieron muy apropiadas sus aseveraciones en relación con el simbolismo de la novela: "El símbolo, el mito, el rito, a diferentes niveles y con los medios que les son propios, expresan un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas, sistemas que pueden considerarse en sí mismos como una metafísica"⁴. A esta realidad última es adonde quiere llegar Goytisolo en su novela valiéndose de esos símbolos, mitos y ritos. Lo mismo ocurre en el Romancero aunque en menor escala.

Hasta hoy día no se ha llegado a una definición unánime sobre la cual estén de acuerdo todos los investigadores y estudiosos del mito. Según Eliade: "El mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos"⁵. La opinión de Durand no difiere mucho de la de Eliade: "El mito es repetición rítmica, con ligeras variantes, de una creación"⁶.

La religión para Eliade es una vivencia profunda e intensa de lo sagrado. Este modo de concebir la religiosidad es propio del hombre primitivo. Para éste la religión es tener acceso al mundo del espíritu, a una comprensión metafísica del Universo permitiéndole al hombre superar las situaciones personales⁷.

³ Gran sabio en Ciencia de las Religiones, rumano, 1907-1986. Dijo W. Müller sobre él en *The "Passivity" of language & the experience of Nature. A study of the Primitive Mind*, Garden City, New York, Editorial, 1967, p. 227]: "His name will always be mentioned in connection with the profound change occurring today in the study of history of the human soul. Prior to Eliade, all attempts to study the structures of the human mind –or better, the valences of experience- made no progress". Sacado de M. Eliade, *El Mito del eterno retorno*, Madrid, El libro del bolsillo (Alianza Editorial), sección Humanidades, 1982, p. 13.

⁴ M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 13.

⁵ Op. cit., p. 12 y 13.

⁶ G. Durand, *Las estructuras.....*, p. 344.

⁷ M. Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Libro 88, 1991, p. 17.

Para él “lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de orden totalmente diferente a las realidades “naturales””⁸. Lo “sagrado” lo utiliza en lugar de “Dios” para no personalizar la divinidad. Lo sagrado se opone a lo profano.

Pero lo profano puede convertirse en sagrado mediante la “hierofanía”⁹ y, análogamente, lo sagrado puede sufrir una transformación en profano por medio de la “desacralización”. Los antagonismos existentes en el mundo primitivo se deben a estas transformaciones. En cambio, para el hombre moderno, sumergido en un proceso de desacralización, “lo sagrado y lo profano son, únicamente, dos realidades mentales, a las cuales no suele corresponder ninguna realidad vital y eficaz”¹⁰.

La “hierofanía” es la manifestación de lo sagrado en lo profano o mejor dicho: el descubrimiento de una dimensión divina, mediante una revelación, en un objeto profano. Los antiguos egipcios, por ejemplo, cuando adoran a la gata o al cocodrilo, no adoraban a esos animales en sí mismos sino que veneraban lo que éstos representaban: en el primer caso, la protección de la parturienta, y en el segundo, la fecundidad.

En D. J., la hierofanía aparece en la escena final, cuando del cuerpo mutilado del muñeco nace el Mesías musulmán. Así como, en el Romancero, es hierofanía la subida de Rodrigo al cielo. Las campanas que se oyen durante esa subida lo eleva a una categoría super-humana, una categoría cercana a un ángel.

Todos los seres, juegos, danzas, instrumentos musicales, actividades de los hombres, etc., han sido, en un momento de la historia, sagrados, y se han transfigurado en algún lugar o tiempo en hierofanías. Pero “dado que la mayoría de estas actividades han sufrido un largo proceso de desacralización, han llegado a ser en las sociedades modernas actividades profanas”¹¹. La “hierofanía” revela “un punto fijo, absoluto, un centro”¹².

⁸ M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1988, p. 18.

⁹ “Algo sagrado que se nos muestra”, véase *Lo sagrado y lo profano*, p. 19.

¹⁰ Op. cit., p. 21.

¹¹ M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 34.

¹² M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 26.

Toda la obra de Mircea Eliade refleja la unión de los contrarios o lo que él llamó *coincidentia oppositorum*¹³, característica principal del Régimen Nocturno de la imaginación¹⁴. Él cree que es el modelo mítico por excelencia, con lo cual el mito está relacionado directamente con este Régimen.

Todos los mitos llevan implícita "la expulsión del Paraíso"; es un estado simbólico, aparte de ser a veces una acción, como por ejemplo, en el Pecado Original. Es un cambio de estado espiritual, que en los mitos siempre va acompañado de un cambio de espacio; en términos filosóficos: un despertar de conciencia. Cada despertar a un nuevo estado conlleva una pérdida. El estado anterior de inocencia o de ignorancia es concebido como paradisíaco porque el obtener un conocimiento implica siempre un dolor o un sacrificio. Y puesto que en todos los mitos existe una lucha, un conflicto, siempre va a haber una contradicción que resolver. Esta contradicción se simboliza en:

- 1- La dualidad entre dos espacios (el paraíso y la tierra).
- 2- La dicotomía en el tiempo, entre pasado y presente.

La condición inmortal en el Paraíso y la mortal después de la expulsión.

El mito de don Julián no sólo simboliza "la expulsión del Paraíso", sino que "reproduce" la acción del Pecado Original mediante la constante aparición de la "serpiente". La novela de Goytisolo está basada en esta contradicción que tácitamente entrafia este mito. La abolición del tiempo y espacio lo refleja, la constante lucha entre los dos bandos (el protagonista y su *otro* y las dos Españas) lo simboliza, y la serpiente con sus símbolos de destrucción y seducción (falo, daga, espada, inyección, látigo, cuerda, horca, aguijón, etc.) lo confirma. No olvidemos la muerte iniciática del protagonista, al igual que la resurrección en forma del Mesías musulmán.

En el Romancero veremos esa misma reproducción del Pecado Original por la representación persistente de la serpiente, la lucha entre dos bandos: musulmanes y cristianos, el pecado de Rodrigo, el castigo de Dios, la redención del Rey, la futura resurrección en la persona de Pelayo (Reyes Católicos), etc.

Goytisolo, proyectado en su protagonista-narrador, ansía reparar su ser, reconciliando sus dos partes escindidas: *él*, es decir el *yo*, y su *otro*. Por lo tanto, las dos Españas, ya que él y su *otro* son

¹³ Es la revelación de "lo trascendental", sea a través del mito o del símbolo, mediante múltiples formas.

¹⁴ Regímenes clasificados por Freud, estudiados y estructurados por Durand. Estudiaremos las estructuras de este Régimen de la Imaginación en el siguiente capítulo.

símbolo de ellas. Pero esa reconciliación será efectiva mediante la destrucción de su *otro* sagrado, así como la España sagrada. Así mismo, devolverá a la cultura española su alma. Goytisolo critica la separación entre el alma y el cuerpo en la cultura española “el alma a los luceros y el cuerpo a criar malvas : el divorcio radical”¹⁵. Esta reconciliación la consigue al final de la obra mediante el Régimen Nocturno: “tu mismo, al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida”¹⁶.

Pero en la página final de la obra afirma el narrador: “mañana [...] la invasión recomenzará”¹⁷, aún el protagonista necesita repetir dicha acción más veces para hacerla *realidad*. Y el dolor a que somete el narrador a su *otro* y, por consiguiente, a la otra España, es necesario para esa transición.

Del mismo modo, en los romances de Rodrigo la separación entre cuerpo y alma es necesaria para su redención. La penitencia separa la parte material-pecadora-*otro* de la parte espiritual-redentora-*yo* (sagrada). Lo sagrado vuelve al Paraíso y lo profano se queda en la Tierra. La única diferencia entre Goytisolo y los romancistas es que éste no cree que el Paraíso está en el Cielo, sino en la Tierra y no precisamente en la Tierra-madre-España, sino en la Tierra adoptiva. Los romancistas en cambio creen el Paraíso en el Cielo y en la Tierra-madre-España.

El espacio sagrado:

“Lo sagrado se manifiesta siempre, dentro de una situación histórica determinada”¹⁸, por estar ligada a las circunstancias espacio-temporales del existir del hombre. Los acontecimientos religiosos no son puramente religiosos porque están ligados a la humanidad y, por lo tanto, son solamente comprensibles en el marco de la *realidad histórica*.

El espacio anterior a la “creación” (manifestación divina) es el estado de “caos” (manifestación no divina). Y una de las consecuencias del proceso de “desacralización” es la igualación de espacios y tiempos.

Un espacio se convierte en sagrado mediante la “revelación”¹⁹. Como veremos más adelante en el análisis de la novela, el narrador convierte el mercado tangerino en un lugar sagrado mediante la revelación del Mesías musulmán. Podríamos considerar la tumba de Viseo como una revelación. La tumba es considerada un lugar sagrado por ser el sitio que convierte el pecador en un ángel.

¹⁵ DJ., p. 259.

¹⁶ DJ., p. 295.

¹⁷ DJ., p. 304.

¹⁸ M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad, 1981, p. 26.

¹⁹ La “revelación” es el primer contacto directo con lo sagrado como resultado de la experiencia iniciática.

“El lugar queda así convertido en una especie de fuente inagotable de fuerza y de sacralidad que permite al hombre, sólo con que penetre en ella, participar de esa fuerza y comulgar en esa sacralidad”²⁰. Eliade critica la actitud popular de acudir a dichos espacios para recibir alguna gracia divina o una comunicación con lo sagrado sin estar preparado para ello. En este caso, estos espacios son adorados idolátricamente. Dicha preparación se realiza por medio del proceso de *iniciación*. Proceso al que se sometieron tanto el protagonista como Rodrigo.

Los espacios sagrados están siempre situados en el Centro del mundo. Es allí donde “se hace posible la unión del cielo y la tierra”²¹. “Es el corazón de lo real”²². Allí es donde la tierra adquiere su dimensión sagrada o su máxima realidad. Este “centro” no es un espacio geográfico, sino “un espacio trascendente que permite la superación de las condiciones espacio-temporales impuestas por la realidad ambiental”²³. Es pasar del espacio exterior al espacio interior; de lo profano a lo sagrado. A estos dos espacios Eliade llama *realidades*.

Para Eliade existen dos realidades: *la máxima realidad*, y *la realidad ambiental*. La segunda comprende las tres realidades de Freud: “Realidad psíquica”: las fantasías del sujeto; “Realidad material”: los hechos ocurridos al sujeto; y “Realidad histórica”: la narración de dichos hechos. Estas tres realidades son las expuestas por el narrador de *Don Julián*, quien aspira llegar a la *máxima realidad*. Aplicamos lo mismo a los romances de la Pérdida de España.

Ese “centro” es “el ombligo de la tierra”²⁴, el punto donde la creación comenzó”²⁵. “El monte Thabor, en Palestina, podría significar *tabbûr*, es decir “ombligo”, *omphalos*. “Según el libro sirio de *La caverna de los tesoros*, Adán fue creado en el centro de la tierra, en el lugar donde había de levantarse más tarde la cruz de Jesús”.

“El “centro” es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta”²⁶. Al narrador de *Don Julián* no le falta este simbolismo de la montaña y la búsqueda del centro. Dice Goytisolo: España es el ombligo del Universo. Cabe pensar que Rodrigo, en su búsqueda de la

²⁰ M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 371.

²¹ Op. cit., p. 374.

²² M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983, p. 43.

²³ Op. cit., p. 43. Las realidades expuestas por Eliade hasta el momento son: La máxima realidad (lo sagrado) y la ambiental o inmediata (lo profano). De modo que para él las tres realidades de Freud (psíquica, material e histórica) pertenecen a la realidad ambiental, es decir, al plano profano.

²⁴ Expresión idéntica utiliza Goytisolo en su novela, posteriormente estudiada.

²⁵ M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 24.

²⁶ Op. cit., p. 25.

redención haya llegado a ese centro, simbolizado por la ermita o la tumba. No, porque ya era musulmana.

El camino hacia el centro es un camino difícil, lo podemos ver en las peregrinaciones; La Meca, Tierra Santa, el Camino de Santiago, etc. Ese camino tiene como meta llegar al “centro de su ser”, al yo. “El camino es arduo, [...] es un rito del paso de lo profano a lo sagrado, [...] de la muerte a la vida”²⁷.

Para acceder al “centro” se deben superar unos obstáculos que defienden el acceso a lo sagrado. Esta defensa es “el tabú”. El aspirante a superar esa defensa debe pasar por “los movimientos de acercamiento que todo acto religioso requiere”²⁸. Este paso es la *iniciación*.

Todos los mitos gozan de un simbolismo espacial iniciático que dificulta el acceso a su centro: puertas cerradas, altas murallas, laberintos, castillos protegidos por monstruos, dragones, bestias, etc. Todas estas dificultades están representadas en la novela. Todas desembocan en el mercado tangerino. En cuanto al Romancero, los obstáculos están presentados dos veces: la primera en la Casa de Toledo y la segunda en los ruegos y plegarias de la Cava.

Eliade da cierta importancia al símbolo del laberinto: “penetrar en un laberinto y conseguir salir de él es el rito iniciático por excelencia”²⁹. “El laberinto constituye una prueba iniciática *postmortem*”³⁰. Su objetivo es enseñar al neófito durante su vida cómo penetrar en los territorios de la muerte.

En la mitología de Malekula³¹ la Diosa de la Muerte espera al difunto a la entrada de una caverna y ante ella se encuentra trazado un laberinto que describe el camino para llegar al reino de los muertos. Cuando éste se acerca borra la mitad. Si el muerto conoce el dibujo –si ha sido iniciado- encontrará fácilmente el camino, si no lo conoce la Mujer le devora.³²

La sombra del laberinto se puede percibir claramente en D. J.: cómo el narrador deambula por las callejuelas de Tánger, tan difícilmente trazadas por el autor y cómo consigue escapar del mendigo en una ocasión y del abejorro español en otra, gracias a su completo dominio de ese laberinto. El mismo autor utiliza en repetidas ocasiones este mismo símbolo. Por ejemplo cuando penetra en el baño árabe o cuando cita la entrada de Teseo en el laberinto. Decir un ejemplo de

²⁷ M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 25.

²⁸ M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 373.

²⁹ Op. cit., p. 384.

³⁰ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 105.

³¹ Una isla volcánica del centro de Nuevas-Hébridas (archipiélago del Océano Pacífico, al NE de Nueva California). *Nueva Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981, tomo VII, p. 7096.

³² M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 106.

laberinto para el romance. Podrían ser las montañas por donde deambula Rodrigo hasta encontrar la ermita.

Eliade, en su división de los simbolismos espaciales del centro, sigue la teoría de Durand:

- 1- Símbolos ascensionales, que pertenecen al esquema de elevación, como: columnas, obeliscos, torres, montañas sagradas, árboles cósmicos, etc..
- 2- Simbolismos de inversión e intimidad, que pertenecen al esquema de descenso, como cuevas, cavernas, grutas, tumbas, chozas, templos y santuarios, tiendas, palacios y casas, etc.

Goytisolo amplía el uso de éstos en su sesión psicoanalítica-exorcista. En menor extensión utiliza los primeros. Los romances utilizan los segundos: la tumba. Ver si hay ascensionales.

Eliade señala un esquema espacio-laberíntico de acceso al “centro”, y un esfuerzo iniciático realizado en mitos como el de Teseo en Creta, en busca de las manzanas de Oro; Ulises y sus aventuras y viajes para volver a Itaca; el viaje mítico de Orfeo, héroe que baja a Hades, el infierno, para rescatar a su amada o esposa del mundo de los muertos; y Ceres, diosa romana de la agricultura, que realiza un viaje a los mundos inferiores para restituir a su hija Proserpina a la que raptó su tío Plutón, etc.

Nuestro novelista se vale de más de uno de estos viajes míticos en DJ. y algunas veces, aunque no los mencione, se perciben claramente: uno de éstos sería la entrada del protagonista en un baño árabe. El mismo viaje del narrador dentro de su ser para conciliar sus dos partes se puede considerar un viaje iniciático. Del mismo modo podríamos considerar el viaje de Rodrigo, después de la batalla perdida, a través del desierto hasta llegar a la Ermita, como un viaje iniciático.

En una segunda fase de la religión, cuando lo sagrado es percibido de forma confusa, comienza la disociación entre lo sagrado y lo profano. En esta etapa sitúa Eliade el tabú. Esta etapa “animista”³³ corresponde al Régimen Diurno³⁴, donde se manifiestan los tabúes, por ejemplo: los sexuales o los alimenticios.

³³ La primera etapa de la religión se denomina “preanimista” que corresponde a la infancia. Ésta se caracteriza por el poder de la fecundidad imaginativa.

³⁴ Véase el capítulo siguiente.

En oposición a este Régimen está el Régimen Nocturno, donde se rompen todos los tabúes. Predomina la exaltación del sexo, de la mujer, incluso abundan imágenes incestuosas. Tanto el *otro* del protagonista como Rodrigo, han roto el tabú sexual.

Observaremos cómo resalta Goytisolo estos dos regímenes por medio del contraste y cómo el protagonista de la novela pasa de un régimen a otro confusamente. En el romance nº 3, sobre la entrada de Rodrigo en la Casa de Hércules se puede observar esa vacilación entre un régimen y otro. Aparecen símbolos del RD como el águila, las armas, el tabú, etc., y aparece la Casa que es un símbolo nocturno.

El tiempo sagrado:

La muerte pone fin al tiempo profano. Para un profano, el tiempo tiene principio (nacimiento) y tiene fin (muerte). Como el tiempo es limitado, el hombre también es limitado lo que le inculca la angustia, parte integrante de la existencia humana.

La iniciación es una experiencia que anula la idea de la muerte. Para el hombre primitivo es un paso hacia otra modalidad de ser, un cambio de forma manteniendo la misma esencia. La muerte es una vuelta a empezar, un renacer. Es una etapa precedente a una resurrección. La vida del hombre es como la naturaleza, muere y renace y vuelve a morir y a renacer. El tiempo para él es circular, sin fin. “Todo comienzo es un *illud tempus* y, por consiguiente, una apertura al gran tiempo, a la eternidad”³⁵.

En la novela de Goytisolo, el muñeco (El Nene), después de muerto y abandonado en el desperdicio del mercado tangerino, vuelve a renacer de sus propias cenizas. Este carácter circular lo encontramos en el Romancero, Rodrigo después de morir renace pero en otra persona, Pelayo (Reyes Católicos). Este ciclo circular conserva un paralelismo con el Pecado Original: Adán pecador muere y vuelve a renacer en la persona del Mesías.

El constante uso de reptiles simboliza el deseo de cambiar pero manteniendo la esencia. El tiempo para el protagonista no tiene límites, el tiempo para él no significa nada, lo deja pasar con indiferencia. El narrador se mueve en “un tiempo sin fronteras”³⁶. Ver el tiempo y el carácter circular.

³⁵ M. Eliade, *Tratado.....*, p. 396.

³⁶ DJ., p. 100.

El “tiempo sagrado” se enfrenta a la “duración profana”. El tiempo profano es un tiempo “ilusorio”, “diluido” y “débil”³⁷. En cambio el sagrado es: “puro”, “concentrado” y “fuerte”³⁸. El tiempo sagrado está abierto al profano. Apertura que suele acaecer a intervalos, y que podemos considerar como “cortes periódicos en la duración profana”³⁹. Estos intervalos pueden cobrar continuidad por medio de los rituales o la repetición.

Si nos detenemos ante los intervalos en los que pierde el protagonista el contacto con el mundo exterior, nos percataremos de que van aumentando a medida que se desarrolla la novela. En el primer capítulo es cuando más contacto tiene con la realidad exterior y va perdiendo fuerza en los siguientes hasta llegar al último. En este último es cuando pierde todo contacto con el exterior. Podríamos considerar estos intervalos una penetración en el tiempo sagrado y por la continuidad de rituales que sigue a lo largo de su día, cuando llega al final este tiempo sagrado es casi continuo. Ver en q medida puede haber tiempo sagrado en algún romance y mirar lo de los intervalos.

Los primitivos dividían el día en partes -hasta cinco para los dayak-⁴⁰, donde tenían horas fastas y horas nefastas. Estos intervalos u horas constituyen una nueva dimensión en el tiempo, a la que podríamos denominar “dimensión hierofánica”⁴¹. Estas dimensiones pueden ser causadas por la vida o costumbres religiosas de las sociedades humanas, como el caso de las fiestas con el motivo de las procesiones de Semana Santa en *D. J.* Éstas se repiten todos los años y por lo tanto se continúan, “forman a lo largo de los años y de los siglos un solo y único “tiempo””⁴². El ambiente festivo en que se celebraban los torneos podrían considerarse intervalos sagrados ya que gozaban de cierta devoción, tanto de reyes y gobernantes como del pueblo: aparece en la coronación de Rodrigo y los torneos que lo acompañaban (romances 1, 2 y 3).

Dice Eliade: “cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que repite, exactamente, una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos”⁴³. “Un rito es la repetición

³⁷ M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 390.

³⁸ Op. cit., p. 390.

³⁹ Op. cit., p. 392.

⁴⁰ Pueblo protomalayo, de lengua indonesia, que habita en la isla de Borneo, *Nueva Enciclopedia Larousse*, tomo II, p. 2755.

⁴¹ M. Eliade, *Tratado.....*, p. 390.

⁴² M. Eliade, *Tratado.....*, p. 393.

⁴³ M. Eliade, *Mito del eterno retorno*, p. 29.

de un fragmento del tiempo originario[...] (que) sirve de modelo a todos los tiempos”⁴⁴. El ritual es una imitación de un arquetipo y “al repetir un gesto arquetípico, se puede abolir la duración profana⁴⁵ y se inserta en un tiempo sagrado ahistórico”⁴⁶. De modo que la repetición y el ritual tienen la capacidad de pasar el límite existente entre los dos tiempos e introducirse en el tiempo sagrado.

“Un ritual no se limita a repetir el ritual anterior (que a su vez es la repetición de un arquetipo), sino que, además, es contiguo a él y lo continúa, periódica o no periódicamente”⁴⁷.

El ritual sucede en el presente, porque aunque recordando la primera vez en que se ejecutó el acontecimiento, este tiempo “hecho presente”⁴⁸ se inserta en las circunstancias espacio-temporales actuales.

Esto fue exactamente lo que hizo nuestro protagonista: toda la novela está compuesta por rituales que él establece y que va repitiendo; incluso las frases, personajes y situaciones se calcan. El protagonista crea una continuidad en esa dimensión del tiempo que considera como hierofánica al utilizar el presente como tiempo gramatical dominante. El protagonista es un iniciado que quiere pasar de lo profano a lo sagrado, quiere retornar al Paraíso o al tiempo sagrado, en términos iniciáticos. V.R si existe esta continuación en esta dimensión del tiempo. Y ver uso del presente en él. A ver si podemos encontrar ritos parecidos en los romances.

Resumiendo: el rito permite la construcción de espacios sagrados de acuerdo con las normas arquetípicas reveladas *in illo tempore*. Por otra parte, permite abolir el tiempo profano, y darle al hombre primitivo acceso a este tiempo sagrado⁴⁹. El hombre, nada más introducirse, abandona el tiempo profano (caracterizado por su principio y fin) y se incorpora a un tiempo sagrado (caracterizado por la eternidad). Él, pasando estos límites “se sitúa cerca de los dioses para así poder efectuar en este mundo sus mismas acciones”⁵⁰. Podríamos considerar las oraciones establecidas por las religiones como una demostración de estos intervalos religiosos dentro del tiempo profano.

⁴⁴ M. Eliade, *Tratado...*, p. 396. Eliade toma esta frase de Van del Leeuw, *L'homme primitif et la religion*, p. 120.

⁴⁵ M. Eliade, *Tratado*, p. 398.

⁴⁶ Op. cit., p. 395.

⁴⁷ Op. cit., p. 392.

⁴⁸ Op. cit., p. 393.

⁴⁹ M. Eliade, *Mito del eterno retorno*, p. 41.

⁵⁰ M. Eliade, *Mito y Realidad*, Barcelona, Labor, 1991, p. 170.

El símbolo:

Eliade cree que el mito, como cualquier otra experiencia religiosa, se expresa mediante el símbolo. Para él los símbolos tienen dos planos:

- 1- Plano profano que es “la realidad inmediata”, o la realidad material.
- 2- Plano sagrado que es “la realidad inefable”, o la realidad inmaterial.

El símbolo es la fusión de estos dos planos. De modo que el símbolo reúne los contrarios, en otras palabras, reúne “la forma” y “el contenido”. Para el hombre primitivo no existe la separación entre estos dos conceptos; para el pensamiento arcaico, carece de sentido semejante separación entre *lo espiritual y lo material*.

“El símbolo es una creación de la psique humana”⁵¹. Es una apertura hacia lo *transhistórico*. “Si se desprecia este fundamento espiritual [...] la filosofía de la cultura quedará condenada a ser un estudio histórico, sin validez alguna para la condición humana”⁵².

Los símbolos, como las imágenes, son idénticos en todas las manifestaciones del espíritu humano. Son la estructura común arquetípica de todos los humanos, lo esencial, lejos de los elementos raciales, sociales, ideológicos, etc., que separan a unos de otros.

Eliade cree que los símbolos, ritos, mitos y supersticiones son los medios de expresión de los primitivos, debido a la pobreza, entre estos, de medios conceptuales de expresión, que abundan en los sistemas elaborados y coherentes de la teología y metafísica de los modernos. Por otro lado, el símbolo tiene una función trascendental para el hombre primitivo: le simplifica el mundo. La sencillez con la que explica un símbolo su significado supera cualquier capacidad discursiva, poética o novelística.

Los símbolos son polifacéticos. Por ejemplo: la serpiente significa: traición, astucia, manipulación, hipocresía, pecado, sexo, regeneración, sabiduría, etc. Depende de la situación en que se nos presente, así que puede tener uno o más significados. Los símbolos son expresión de la contradicción. Dice Eliade que “uno de los rasgos característicos del símbolo es la simultaneidad de los distintos sentidos que revela”⁵³.

⁵¹ M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 190.

⁵² Op. cit., p. 187.

⁵³ M. Eliade, *Tratado...*, p. 450.

El hombre tiende a reducir los significados del símbolo a causa de la complejidad que éstos le muestran. Pero esta reducción equivale, para Eliade, a una abolición: “Traducir una imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento”⁵⁴. Los símbolos cambian de cara o de “forma” pero la “esencia” no cambia.

Los símbolos, a través de los años van adquiriendo nuevos sentidos, significados y acepciones o como prefiere llamar Eliade: “máscaras”. Incluso modifican sus valores. Por ejemplo, en el ámbito musulmán, La Meca sustituye al árbol cósmico, ya que el significado fundamental es el mismo en los dos casos: ambos están edificados en el centro de la tierra. Ambos sostienen la tierra, usando una expresión metafórica arcaica.

Originariamente, según la religión musulmana, La Meca es el quinto pilar, de los cinco, que componen dicha religión. Es un rito que se realiza una vez en la vida con el fin, junto con los demás, de cumplir con los deberes terrenales hacia Dios y prepararse para acceder a la gracia divina, sabiendo de antemano que habrá un Juicio Final y una balanza clasificadora que pesará el Bien y el Mal.

Esta visita a La Meca simboliza el “re-nacimiento” del hombre mediante la purificación (la anulación de sus pecados) y la restauración del “tiempo primordial”. Pero más adelante, y hasta hoy día, el creyente se limita a cumplir el rito en su forma externa. Pasado el efecto de este intervalo sagrado, el hombre vuelve a su vida cotidiana sin que ello implique una renovación interior o un cambio realmente verdadero. Este no-cambio se debe a que dicho hombre no ha sido preparado espiritualmente antes de realizar el rito.

Hay que señalar que numerosos símbolos han pasado por un periodo de degradación. Como mencionamos previamente, el hombre, para llegar a lo sagrado, tiene que superar las dificultosas barreras existentes entre aquello y lo profano. Pero por ser ese proceso arduo, difícil prefiere, en lugar de elevarse él a lo sagrado, bajarlo hasta el alcance de sus manos, en otras palabras: desacralizarlo. Este proceso de desacralización es el que sigue el narrador de DJ. como arma psicológica para degradar los símbolos de la España cristiana y sus fieles creyentes.

El símbolo sagrado pierde entonces su esencia y fundamento adquiriendo nuevos valores estéticos, artísticos, mágicos, etc. Esto ocurrió con los dioses representados mediante figuras. Se

⁵⁴ M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 15.

pasó a la adoración de la estatua sin pensar en la esencia que representa. Tanto en la novela como en los romances se desacralizan y degradan los símbolos.

Eliade piensa que la degradación de un símbolo pasa por dos procesos:

- 1- Racionalización: exclusión del lado sagrado del símbolo manteniendo únicamente su valor material. El mejor ejemplo sería lo ocurrido con la perla, que originariamente, representaba la “realidad cosmológica” y pasó a ser únicamente una “piedra preciosa”.
- 2- Infantilización : exageración sobre el lado sagrado del símbolo achacándole poderes sobrenaturales.

Uno de los instrumentos utilizados por nuestro novelista para destruir la España sagrada es la “desacralización”. El autor consigue su meta mediante la infantilización, degradando las imágenes cristianas y achacándoles poderes mágicos y eróticos, así como, cualidades profanas despreciables: repulsivas, vulgares, triviales, ingenuas, etc. En los romances de Rodrigo podríamos ver esta racionalización en la actitud de Rodrigo hacia la casa de Hércules, olvidando su valor simbólico y mirando los tesoros que encierra.

El símbolo y el bestiario:

La representación del animal es una de las imágenes más frecuentes y comunes desde la infancia. Se tiende a valorizarlo negativamente como en el caso de los reptiles, aves nocturnas, ratas; y positivamente en el caso de la paloma, el cordero, los animales domésticos, etc.

Los primeros sueños de los niños están relacionados, en gran parte, con los animales. La relación entre las ensoñaciones del niño y los animales es obvia en la novela. Goytisolo se vale, para la destrucción de España de los reptiles, crustáceos, insectos y mamíferos, otorgando gran importancia a la araña, el saltamontes, la carpa, el lobo, el perro y, especialmente, la serpiente.

Los animales están sobredeterminados por algunas condiciones que no están, necesariamente, vinculadas al mundo animal. Por ejemplo, la serpiente destaca por el cambio de piel, en el que guarda bastante parecido con la semilla. Jung⁵⁵ cita el pájaro, el pez y la serpiente (que es la principal arma destructiva del protagonista de la novela) entre los antiguos símbolos fálicos. Este último reptil, y precisamente en este último sentido, es el símbolo por antonomasia de

⁵⁵ C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris, Montaigne, 1932, p. 26.

la novela. La serpiente es, así mismo, el protagonista de la leyenda de la Pérdida, por ser el instrumento de redención de Rodrigo y por su mantener el recuerdo del Pecado Original.

“La aparición del animal en la conciencia es síntoma de una depresión de la persona hasta los umbrales de la ansiedad”⁵⁶, lo que justificaría la relación protagonista-reptiles y protagonista-insectos. En los romances 3 y aparece un águila, el bestiario fuera de la serpiente???? “Para la conciencia común, todo insecto y todo parásito es larva”⁵⁷. Schelegel y Victor Hugo ven en el saltamontes “un conjunto pululante y pernicioso”.⁵⁸ Las ranas y los saltamontes (las plagas de Egipto) simbolizan el mal. La influencia del Apocalipsis en esta creencia es evidente.

El hormiguelo es una de las primitivas manifestaciones de la animalización. Refleja el esquema de la agitación que “constituye el arquetipo del caos”⁵⁹. Este esquema es “una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio”⁶⁰. “Las primeras experiencias dolorosas de la infancia son experiencias del cambio”⁶¹. Su abandono de la matriz, su relación con la madre, el destete, etc., son sus primeros cambios.

El psicoanálisis interpreta la araña como símbolo de narcisismo e introversión, “absorción del ser por su propio centro”⁶². La araña es símbolo de la madre arisca que aprisiona al niño en las mallas de su red: “cuando los niños aprendices tocan la tela se quedan pegados y todos sus esfuerzos por separarse resultan inútiles”⁶³.

El lobo, entre otros, es encarnación semítica de los espíritus nefastos⁶⁴.

Para Durand la animalidad endosa el simbolismo de la agresividad y la crueldad. “El esquema peyorativo de la animación se ve reforzado por el traumatismo de la dentición, que coincide con las ensoñaciones compensadoras de la infancia”⁶⁵. Durand señala en su libro la observación de Bastide

⁵⁶ G. Durand, *Las estructuras....*, p. 67.

⁵⁷ Op. cit., p. 67.

⁵⁸ Op. cit., p. 67.

⁵⁹ Op. cit., p. 68.

⁶⁰ Op. cit., p. 68.

⁶¹ Op. cit., p. 68.

⁶² Op. cit., p. 99.

⁶³ DJ., p. 137.

⁶⁴ G. Durand, *Las estructuras....*, p. 77.

⁶⁵ Op. cit., p. 78.

referente a que “los héroes músicos (Marsias, Orfeo, Dionisos y Osiris) mueren la mayoría de las veces desgarrados por el diente de las fieras”⁶⁶.

Según Durand el lobo es “un símbolo infantil de miedo pánico, de amenaza, de castigo”⁶⁷. Para numerosos pueblos como los nórdicos, los antiguos Etruscos⁶⁸, los habitantes de Asia septentrional, etc., el lobo simboliza la muerte. El doblete doméstico del lobo es el perro que aparte de ser símbolo de la muerte, es “asimismo símbolo del tránsito”⁶⁹. Para los antiguos mexicanos, el perro “Xolotl” guiaba las almas de los muertos a los infiernos.⁷⁰

El símbolo y la realidad:

“La función de un símbolo es justamente la de revelar una *realidad* total, inaccesible a los demás medios de conocimiento: por ejemplo, la coincidencia de los *opuestos* tan abundante y tan simplemente expresada por símbolos, no se da en ninguna parte en el cosmos”⁷¹.

El autor con un solo personaje contradictorio, su protagonista y su *otro*, símbolo de la escindida España, ha podido revelar su realidad total: la podredumbre de España y la necesidad de destruirla. Pero como “*La realidad se adquiere exclusivamente por repetición...*”⁷², el protagonista va repitiendo dicha acción (la destrucción) a lo largo de la novela. Y como “todo lo que no tiene un modelo ejemplar [...] carece de realidad”⁷³, el autor busca un modelo ejemplar para su nueva creación y qué mejor modelo que el creador del mundo. Por consiguiente, y debido a la alternancia protagonista – narrador – Julián, éste es el creador del Mesías musulmán y su “modelo ejemplar” es: Dios. Por lo tanto es: Realidad. Queda por observar cómo el Mesías musulmán reúne los dos opuestos: cristianismo e Islam. En el Romancero encontramos el símbolo de la serpiente que reúne los dos opuestos: vehículo del pecado (serpiente-diablo) y vehículo de la redención.

La Divinidad reúne los opuestos, pero no por ello se le califica de imperfecta; la perfección de la que hablamos es un concepto humano mientras que la perfección divina es un concepto que la capacidad humana no llegaría a captar. La divinidad no es “una simple proyección de la

⁶⁶ Op. cit., p. 79.

⁶⁷ Op. cit., p. 79.

⁶⁸ Pueblo perteneciente a Etruria, provincia de la antigua Italia, correspondiente a grandes rasgos a la actual Toscana. Aparecieron en el siglo VIII a.J.C., *Nueva Enciclopedia Larousse*, tomo IV, p. 3715.

⁶⁹ G. Durand, *Las estructuras...*, p. 80.

⁷⁰ Op. cit., p. 80.

⁷¹ M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 190.

⁷² M. Eliade, *Mito del eterno retorno*, p. 39.

⁷³ Op. cit., p. 39.

personalidad humana⁷⁴. De hecho, desde la entrada del hombre en “el tiempo histórico” no se puede conseguir la perfección auroral⁷⁵.

Del mismo modo, el hombre *real*, es el que se hace a sí mismo repitiendo los actos de los modelos ejemplares de los seres divinos acontecidos *in illo tempore*. En este caso cobra eternidad en la tierra.

El mito del “eterno retorno” es el que ha salvado “la existencia humana de la nada a la muerte”⁷⁶. Es un mito cosmogónico⁷⁷. La muerte no significa nada para el *homo religiosus*, ya que se está moviendo en un tiempo sin fin, un tiempo cíclico y sagrado. Un tiempo que le hace vivir junto a los dioses. Pero ese tiempo puede desacralizarse y convertirse en tiempo profano si el mito deja de ser vivo, deja de actualizarse mediante el culto, mediante la repetición que lo mantiene dentro de este tiempo mítico. De ahí que la novela de Goytisolo se caracterice de cíclica y repetitiva. En el Romancero se repiten varios ciclos, como el incidente de la entrada en la Casa de Hércules, la violación de la Cava, la entrada-violación de España: son ciclos de sacrilegio, que finalizan con la entrada de Rodrigo en la tumba -al igual que todos los anteriores- símbolo de la matriz y donde se purifica con la penitencia.

Resumiendo: el mito es el precedente ejemplar para contactar con lo sagrado. La conexión tiene que ser mediante el ritual. Los mitos se deben revivir para entrar en el tiempo sagrado y se reviven mediante una experiencia religiosa. Se deja de vivir en nuestro mundo y se vive en otro sobrenatural “no se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración”⁷⁸. Para el hombre, el ritual “le da la seguridad de que es capaz de abolir el pasado, de recomenzar su vida y recrear su mundo”⁷⁹. El pasado se reactualiza y se hace presente. El ritual nos descubre el sentido del mito mediante la repetición. El mito de Don Julián se hace realidad mediante la repetición de los rituales del protagonista. Esta repetición del ritual la veremos en los romances de la penitencia, cuando el ermitaño volvía cada día para ver cómo iba el penitente.

Para Eliade, el hombre vive en el Cosmos del “eterno retorno” o en su réplica, reproducida por la repetición y no en el Caos.

⁷⁴ M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 420.

⁷⁵ Significa plenitud de los comienzos.

⁷⁶ M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 95.

⁷⁷ La cosmogonía equivale a “el tránsito del caos a la creación”, véase M. Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, p. 245.

⁷⁸ M. Eliade, *Mito y realidad*, pp. 25-26.

⁷⁹ Op. cit., p. 148.

El significado de un mito se desvela “únicamente en el proceso de iniciación [...]. El ritual pone en escena el drama que narra el mito, los neófitos representan la historia contada, interpretando su simbolismo, y repitiendo los gestos creadores de los dioses [...] El fin último de toda iniciación [...] es una hierofanía”.⁸⁰ Los mitos son “la manifestación de una ideología mística”⁸¹, de ahí su parecido con el proceso de iniciación.

La iniciación:

Es iniciar el camino que debe emprender el hombre para llegar a la perfección. Eliade lo define así: “Por iniciación se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado”⁸².

Las religiones antiguas guardaban sus ritos de iniciación como si fueran un tesoro al que no podía acceder la gente normal. La religión tenía su parte común, a la cual accedían todos y su parte privada, a la cual sólo tenían acceso los sacerdotes, maestros, guías, etc. Éstos revelaban los secretos a los neófitos.

Para llegar el hombre a ser un iniciado debe “asemejarse a un modelo mítico”⁸³. En nuestra novela existe un gran parecido entre el protagonista (identificado con el niño) y Adán. La seducción de aquél por la serpiente marca dicho parecido. Rodrigo consigue ser iniciado asemejándose a Adán: pecado, expulsión del Paraíso, trabajo en el huerto y redención.

“La iniciación se abre con una ruptura”⁸⁴. En el caso de los chicos se les desgarran de la madre y a las chicas, con la primera menstruación, se las separa de la vida familiar y se las aísla. La choza de la iniciación es un simbolismo “de las tinieblas de la gestación en el vientre materno”⁸⁵.

“El acceso a la espiritualidad se traduce en un simbolismo de Muerte y nuevo nacimiento”⁸⁶. La muerte es “simbolizada por la pérdida del conocimiento, [...]el entierro, el olvido del pasado, [...] el aprendizaje de una nueva lengua”⁸⁷. Los novicios después de resucitar de la muerte iniciática son “seres nuevos”, actúan como si fueran niños, “no hablan y cogen los objetos al revés”⁸⁸.

⁸⁰ Op.cit., 117.

⁸¹ M. Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, pp. 71,72.

⁸² M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 196.

⁸³ Op. cit., p. 15.

⁸⁴ Op. cit., p. 76.

⁸⁵ Op. cit., p. 77.

⁸⁶ Fátima Makki: “*El mito del pecado original en la obra de Alejandro Núñez Alonso*”, p. 116, tesis inédita de la Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.

⁸⁷ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 61.

⁸⁸ Op. cit., p. 62.

A pesar de la desaparición de este fenómeno en el mundo moderno, se puede apreciar en la existencia de sociedades secretas. En los siglos pasados la Iglesia condenó esos ritos iniciáticos y castigó a quien no siguiera sus doctrinas y dogmas, como los agnósticos y los místicos.

*Fases de la iniciación*⁸⁹:

- 1- Etapa de la separación: Los neófitos son separados del entorno materno. Esta separación es indispensable para obtener la madurez y evolución del neófito. Éste debe ser traumatizado, pasar del ambiente protector de la madre a ver primero el lado cruel de la divinidad, a sentir terror y miedo.
- 2- Etapa de las pruebas: El neófito se somete a todo tipo de restricciones y prohibiciones, psíquicas y físicas: pruebas de meditación y concentración mediante ejercicios psíquicos y mentales, ayunos, pruebas de no ver, ni oír, ni hablar. Incluso pruebas de resistir el dolor que podían llegar a ser torturas. Estas pruebas espirituales no le dejan otro remedio que concentrarse. Pueden durar años. Al principio el iniciado intenta huir de ellas pero poco a poco las afronta y las supera. Con esta superación pierde el miedo a la muerte y con ello a todos los males de la vida: envidia, codicia, miedo a la enfermedad, a la vejez, etc. Esta muerte marca el fin del hombre profano y el nacimiento de un ser espiritual. Un ser que ya no teme a la divinidad, ya no ve en ella la crueldad que él mismo creyó ver por culpa del miedo, sino que ve su verdadera esencia: el amor. El iniciado es un ser que vivía en la ignorancia y la esclavitud y que ahora vivirá en la sabiduría y la libertad.
- 3- El retorno: Es la vuelta del neófito a la vida anterior a la iniciación. La vida es la anterior pero el estado del iniciado ha cambiado. Ya no es el mismo. “El hombre, la naturaleza y lo divino forman una sola unidad”⁹⁰, una unidad real pero santificada. La iniciación finaliza la escisión del hombre y le reintegra “a la condición paradisíaca”⁹¹. El hombre mediante la iniciación consigue ser como Dios, estado que no alcanzaron Adán y Eva en el Paraíso.

Si estudiamos de cerca Don Julián veremos cómo sigue, en gran parte, las fases de la iniciación. Mediante la iniciación y el psicoanálisis, el protagonista logra al final de la novela poner

⁸⁹ Para esta clasificación véase la tesis inédita de F. Makki: “*El mito*”, p. 106.

⁹⁰ Op. cit., p. 111.

⁹¹ M. Eliade, *Tratado....*, p. 425.

fin a su escisión interna: “tu mismo, al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida”⁹². Y consigue la deidad con la creación del Mesías musulmán. Rodrigo pasa por las dos primeras etapas pero no por la tercera.

La primera etapa, la de separación, está realizada al comienzo de la obra. El protagonista, que vive en Tánger, abandonó su tierra materna considerando este autodesierto como “arduo y difícil proceso de sublimación”⁹³. En el Romancero, Rodrigo se retrae de todo el mundo en la ermita y trabajando en el huerto (en algunos romances), lejos de Toledo. Es un autodesierto como el protagonista de DJ. La segunda etapa está presente en toda la obra. Las torturas a las que sometió nuestro protagonista su *otro* en su imaginación, lo demuestra: Las torturas psíquicas que sufrió de niño en el colegio; las bofetadas, los latigazos, la sodomización, la humillación, las distintas muertes, etc. La muerte iniciática se cumplió con la muerte de su *otro*. Así muere el hombre profano y nace, al final de la novela, un “ser espiritual”: el Mesías musulmán, símbolo del nuevo Tariq. Nace de la carroña del “hombre profano”, de su *otro*. Lo mismo ocurre en el Romancero. Las torturas a las que fue sometido Rodrigo, culminada por comerle la serpiente, causan su muerte.

La tercera parte, se vislumbra en la última página de la novela. El protagonista-narrador vuelve a su vida anterior, al mundo tangerino, desde donde empezó su aventura. La escisión se ha dado por finalizada y ya está reintegrado “a la condición Paradisiaca”. Ya se ha cumplido el mito del eterno retorno. La última página de la novela es una copia, casi calcada, de la primera.

Nos queda por matizar que esa condición paradisiaca se ha conseguido únicamente en el espacio terrenal. Es decir, a nivel de la persona del protagonista y su *otro*. Pero la España Paradisiaca no se ha conseguido aún. De ahí las palabras con que concluye el novelista la obra: “mañana será otro día, la invasión recomenzará”⁹⁴.

En cuanto al Romancero, no existe esta tercera etapa. Rodrigo no vuelve a su vida anterior, pero sí recibe la “condición paradisiaca” mediante su subida al cielo. Quizá la carencia de esa etapa sea, como en DJ, que España no consigue esa “condición”, aunque en algún romance se vislumbre ese “eterno retorno” con la alusión al Pelayo. Recordemos que la *Crónica sarracina*, de la que provienen casi la totalidad de los romances, se escribió antes de la salida de los musulmanes.

⁹² DJ., p. 295.

⁹³ DJ., p. 86.

⁹⁴ DJ., p. 304.

Motivos y símbolos iniciáticos de muerte y resurrección:

- 1- El motivo iniciático más extendido es el de *descensus ad inferos*: ser deglutido por un monstruo, como Jonás. Es un símbolo de una muerte iniciática. Este vientre es el espacio sagrado, “el centro”, donde va a morir y resucitar. Su objetivo es “la conquista de la inmortalidad corporal”⁹⁵. Cuenta el mito del héroe polinesio Maui: Éste regresa a su patria, a casa de su abuela, la Gran Dama, que encuentra dormida. Se despoja de su ropa y la atraviesa sin dificultad pero cuando se dispone a salir, con medio cuerpo en boca de la gigante, los pájaros que la acompañan sueltan la risa. La abuela se despierta sobresaltada y aprieta los dientes partiendo en dos a Maui⁹⁶. El héroe no logró salir vivo del vientre de la Gran Madre y por eso “la humanidad no obtuvo la inmortalidad”⁹⁷, según los maoríes⁹⁸. Las imágenes utilizadas en los mitos como: el vientre de un monstruo marino, las entrañas de la ballena gigante, la vagina dentada, la “mujer cangrejo” con dos pinzas inmensas, etc., sólo representan la dificultad de la travesía al otro mundo.

Aún más, “la imposibilidad, para un ser en carne y hueso, de representarse el tránsito”⁹⁹. Es decir, sólo pasa “el hombre de entidad espiritual”¹⁰⁰. De modo que dicho tránsito sólo se puede realizar en “el intervalo unidimensional y atemporal”, en palabras de A. K. Coomaraswamy¹⁰¹, es decir, en “espíritu”, y para convertir al iniciado en “espíritu” se necesita “imaginación”. “Lo cual implica un acto de libertad con respecto a la materia”¹⁰². No todas las personas son capaces de “desprenderse de la realidad inmediata” pero las que sí pueden liberarse -por medio del pensamiento- de la materia son “los iniciados”¹⁰³.

En este sentido, podríamos considerar la tumba donde se encierra Rodrigo un eufemismo del vientre del monstruo. Ahí muere y se convierte en espíritu para pasar al otro mundo.

⁹⁵ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 105.

⁹⁶ M. Eliade, p. 103.

⁹⁷ Op. cit., p. 91.

⁹⁸ Los indígenas de Nueva Zelanda. *Nueva Enciclopedia Larousse*, tomo V, p. 6177.

⁹⁹ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 109.

¹⁰⁰ Op. cit., p. 109.

¹⁰¹ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 109.

¹⁰² Op. cit., p. 111.

¹⁰³ Op. cit., p. 111.

- 2- El *regressus ad uterum* es otra variante de la anterior: es el retorno al vientre de la Madre o “la transformación del candidato (iniciado) en embrión”¹⁰⁴. El estado fetal o prenatal representa el retorno al momento de la creación. Pero a veces ese regreso es peligroso como en el caso de Maui. Este ritual iniciático es propio de los pueblos agrícolas ya que consideran la Tierra “la última fuente de la vida”¹⁰⁵. Al igual que el caso anterior podríamos decir que el estado de Rodrigo en la tumba puede considerarse estado fetal, esperando su re-nacimiento espiritual.

Quizá el mejor símbolo iniciático de la novela es el viaje del niño dentro de la vagina de Putifar: “obligado [...] a penetrar en el virgiliano antro”¹⁰⁶. Viaje que realizan los turistas americanos con su guía y que se repite con más detalles, dentro de la vagina de Isabel la Católica¹⁰⁷. Es obvio que ambas vaginas son variantes de la vagina dentada y que ambos viajes son *descensus ad inferos*. Es así mismo *regressus ad uterum* ya que la vagina es una variante del vientre materno. También se puede considerar un *descensus ad inferos* la entrada del protagonista en el baño árabe por el parecido existente entre sus pasillos y los intestinos.

El ser descuartizado o cortado el cuerpo con un cuchillo aparece en las pruebas iniciáticas de los chamanes¹⁰⁸, en especial los chamanes siberianos y araucanos. Tenemos que citar que guarda un gran parecido con el mito y el ritual de Osiris, el dios egipcio, quien fue descuartizado por su hermano Set, y repartido por las catorce provincias de Egipto. Isis, su amada y hermana, consiguió reunirlos y devolverle la vida.

El chamán sufre una enfermedad iniciática en la cual tiene visiones que le muestran su viaje a los Infiernos y ve con sus propios ojos cómo los espíritus le despedazan, le sacan los ojos, le raen la carne, beben de su sangre, etc. Cuando despierta ya ha pasado con éxito las pruebas de la iniciación y ya está preparado para chamanizar.

¹⁰⁴ Op. cit., p. 103.

¹⁰⁵ Op. cit., p. 160.

¹⁰⁶ DJ., p. 172.

¹⁰⁷ DJ., p. 236.

¹⁰⁸ Se entiende por chamán a los “hombres-medicina y hechiceros, florecientes en las sociedades primitivas”, véase M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 152. Acerca de las interpretaciones de “chamán” y “chamanismo” véase las dos obras de Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de cultura económica, 1976, pp. 21-28, y *Mitos, sueños y misterios*, pp. 73-82.

El escritor español recurrió numerosas veces a la magia, especialmente, en la escena final de resurrección del Mesías musulmán, al que había mutilado Julián anteriormente. La Virgen, en la cuarta parte, aparece también como muñeca vuduista con "el corazón atravesado de alfileres"¹⁰⁹. Los augurios sobre la entrada de los árabes, el tesoro de Hércules, magia en el Romancero, etc.

La memoria y el eterno retorno:

En las antiguas filosofías, como la griega o la hindú, se creía que el alma vivía en el tiempo sagrado pero sufrió una caída, sea por el pecado o no, pero sucedió. La caída fue a la tierra, de modo que el alma se encarnó, y el yo cayó en la carne. Pero el hombre se olvidó de su estado original y aunque no se haya borrado de su memoria, ha permanecido en lo que se llamaría la "inconsciencia".

La muerte equivale al retorno, o la vuelta al origen, el espiritual, evidentemente. En ese preciso momento de la muerte se separan alma y cuerpo: el yo, de la carne, o de lo material.

Recordar equivale a vivir el origen, lo real, lo auténtico y lo primordial otra vez. Mientras que olvidar es vivir en la falsedad, en la inautenticidad. En la filosofía hindú, especialmente la Samkha-Yoga, el olvido es sustituido por el "sueño".

La pérdida de la memoria o el olvido representan el estado psíquico del iniciado: el ser espiritual al que se ha convertido el iniciado le hace olvidar su existencia profana, incluso recibe un nuevo nombre.

"Resulta evidente que con el cambio del nombre, es la estructura social toda ella basada en los nombres, la que se viene abajo. En lugar de agruparse en clanes, los indios se agruparán ahora según los espíritus que los han iniciado"¹¹⁰.

En algunas tribus Kuta, se azotaba al neófito con el objetivo de "matar" su antiguo nombre y poderle dar otro.¹¹¹

En la novela de DJ., el narrador, en contadas ocasiones, se refería a su protagonista con el nombre de Tariq. Éste, escindido en dos personajes: uno débil y uno fuerte, le puso el nombre de Julián a su *otro* fuerte. Le ha dado un nuevo nombre por ser iniciado, el presente que se debe

¹⁰⁹ DJ., p. 296.

¹¹⁰ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 114. Eliade toma esta cita de Boas, *The secret societies*, p. 418.

¹¹¹ Op. cit., p. 123.

cambiar. Al débil no le puso nombre, simplemente se refería a él con el sustantivo “el niño”. Éste es su pasado antes de la iniciación. Ver la cuestión de nombres en el Romancero.

La mitología griega y la iniciación:

Platón decía “morir es ser iniciado”. Eliade señala que en Grecia se entendía la muerte iniciática por un “descenso simbólico a los Infiernos”. El novicio nacía de nuevo pero en este caso se consideraba adoptado por los dioses. Entraba en su mundo y se igualaba e identificaba con ellos¹¹². Sabemos que existen dos ciclos para los neófitos: el primero es ser iniciado y el segundo es ser como Dios.

El narrador sería un mero ejemplo: pasa todas las pruebas iniciáticas: *regressus ad uterum* (vagina de Isabel la Católica), *descensus ad inferos* (el laberinto del baño árabe), se enfrenta a un monstruo (Figurón, su paisano) y su *otro* muere. Consigue uno de los mayores logros de la iniciación: alcanzar la integración psíquica y superar la escisión. Esta sería la primera etapa, realizada con éxito.

La segunda sería la igualación con Dios. Ejemplo de ello sería la creación del Mesías Musulmán en la mente del narrador. No encontramos en el Romancero la posición iniciática de crear como Dios.

Para los griegos la iniciación era una operación indispensable para la regeneración, para cambiar la condición del hombre y acceder “a un modo santificado de ser”¹¹³. Éstos consideraban la iniciación equivalente a la filosofía, “fue un *leit-motiv* desde los comienzos del pitagorismo y del platonismo”¹¹⁴.

Las aventuras de Teseo son pruebas iniciáticas. Eliade cita algunas de éstas¹¹⁵ y en especial me gustaría hacer hincapié sobre la entrada de Teseo en el laberinto y su combate con el monstruo, tema perteneciente a las iniciaciones heroicas. Aquiles también pasó pruebas iniciáticas por ser criado por los Centaurs¹¹⁶, es decir, instruido por estos Maestros, y por pasar por el agua y el fuego.

¹¹² Op. cit., p. 189.

¹¹³ Op. cit., p. 193.

¹¹⁴ Op. cit., p. 194.

¹¹⁵ Op. cit., p. 185.

¹¹⁶ Monstruo fingido por los antiguos, mitad hombre y mitad caballo. *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*, España, Rotapapel, XXII edición, 2001, p. 457.

El autor de *Don Julián* supo cómo imbuirse de la riqueza de la mitología griega en cuanto a leyendas y símbolos. Las huellas que ha dejado esta mitología en la novela son incalculables. Citaremos algunos ejemplos de ella en el capítulo de Temas Constantes.

Iniciación en la religión Cristiana:

Existen ritos de iniciación en la religión cristiana como el bautismo por ejemplo. La inmersión del individuo en el agua simboliza la introducción del converso en una comunidad religiosa, “haciéndole digno de la vida eterna”¹¹⁷, una comunidad que reconoce a Jesús, el Mesías, como Hijo de Dios. La eucaristía tiene carácter iniciático ya que los “banquetes rituales” eran rituales frecuentes en las religiones primitivas.

El cristianismo pasó de ser la historia de Israel a ser una historia universal y es entonces cuando se necesitó un lenguaje inteligible para todos los cristianos. Ese lenguaje fue el de los símbolos. La Cruz simboliza el Árbol Cósmico, situado en el Centro del Mundo, que sube de la Tierra hasta el Cielo y “santifica hasta los confines del Universo”¹¹⁸. Es el símbolo de la Redención, que levantado en el centro del mundo santifica el Universo entero.

Mircea Eliade¹¹⁹ recuerda palabras del Padre Hugo Rahner quien explica que a partir del siglo IV los misterios del bautismo, del altar y del sacrificio se ocultaron a todo el mundo excepto a los iniciados. Según Eliade el cristianismo fue asimilando la filosofía griega, costumbres y tradiciones antiguas, lo esencial de las instituciones jurídicas romanas, la herencia de los dioses y de los héroes, ritos populares, la ideología oriental del Soberano-Cosmócrata, etc. Todos estos conceptos fueron transmitidos en términos cristianos.

Ejemplo de ello pueden ser los ritos que acompañan las fiestas cristianas de Navidad o de Semana Santa. Veremos más adelante cómo erotiza Goytisolo esta última. La relación iniciación-cristianismo en la novela es invertida y convertida en iniciación-islamismo. En el Romancero es simbolizada por la subida de Rodrigo al cielo, tras cumplir la penitencia descendida del *cielo* y transmitida por el ermitaño. Las campanas de las Iglesias son la mejor demostración de esa iniciación-cristianismo.

¹¹⁷ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, 196.

¹¹⁸ Op. cit., p. 201.

¹¹⁹ Op. cit., p. 202.

En la Edad Media la gente gozaba escuchando los romances, las historias novelescas, las gestas y las aventuras de los grandes reyes: Carlo Magno, Arturo de Inglaterra, etc. Este goce respondía a necesidades espirituales del hombre medieval. “Los temas iniciáticos nutrían su imaginación”¹²⁰. La imaginación fue el mejor campo que recibió estos “motivos literarios”. Paul Saintyves demostró hace tiempo que los cuentos de hadas son de estructura y origen iniciático.¹²¹

El ansia con la que siempre ha escuchado el hombre estos cuentos, pruebas peligrosas, situaciones drásticas, aventuras “en el otro mundo”, obedece a esa necesidad profunda del ser humano. El hombre puede experimentar todo esto “en el plano de la vida imaginaria [...] o -en el plano de su vida onírica- en sueños”¹²².

La Divina Comedia de Dante es una pura prueba iniciática. Piensa Eliade que el hombre “arreligioso” tiene la religión en el “inconsciente”; prueba de ello son sus sueños. Las creaciones artísticas del hombre –cine, teatro, obras plásticas, poesía, etc.- manifiestan el simbolismo iniciático del mismo.

Toda vida humana necesita la iniciación: por un lado porque la psique humana sufre siempre alguna crisis, lo que la lleva a una necesidad de “reconquista del propio yo, “muerte y resurrección””¹²³. Por otro lado, porque en plena crisis lo único que parece salvar al humano es la esperanza de poder reempezar la vida de nuevo. “La iniciación confiere a la muerte una función positiva: preparar el nuevo nacimiento”¹²⁴.

Mircea Eliade y la teoría sexual:

Mircea se oponía al pansexualismo de Freud, que reducía la interpretación de la psique humana y el sexo a un plano meramente material (profano). Eliade define el psicoanálisis del siguiente modo: “el psicoanálisis (es) como una forma degradada de iniciación, [...] una iniciación accesible a un mundo desacralizado”¹²⁵.

¹²⁰ Op. cit., p. 208.

¹²¹ Paul. Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, París, 1923. La fábula de Perrault representará un papel importantísimo en la novela de Goytisolo que pretendemos estudiar.

¹²² M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 209.

¹²³ Op. cit., p. 220.

¹²⁴ Op. cit., p. 221.

¹²⁵ Op. cit., p. 211.

Eliade señala que el hombre arcaico concebía la vida orgánica “(y ante todo la sexualidad y la nutrición) como un sacramento”¹²⁶, y asegura que en las culturas arcaicas el sexo ha sido la hierofanía por excelencia.

Para el hombre religioso, el sexo era sagrado, era un emblema metafísico, pero ha sufrido una degradación mediante la “racionalización” y se ha transformado en una actividad material o física. En muchas religiones, como por ejemplo la *Bridharanyaca-Upanishad*¹²⁷ la unión entre marido y mujer es la unión entre el cielo y la tierra.

Eliade es partidario de no reducir los términos sexuales a un plano biológico materialista, dejando a un lado su simbolismo sino traducirlo desde una dimensión sagrada. De hecho las experiencias místicas se han servido de un lenguaje erótico, casi siempre, para expresar el amor hacia Dios y el deseo de la unión con él, tanto en la religión cristiana como la musulmana. Recordemos lo versos de Santa Teresa de Ávila y del místico musulmán Ibn Arabí.

Jung piensa que “un símbolo fálico no significa el órgano sexual, sino la libido”, es decir, símbolo de la libido¹²⁸. De modo que, para Jung y Eliade, el acto sexual tiene una dimensión sagrada que no percibe el hombre profano. La mentalidad de éste no es capaz de asimilar cómo pueden adquirir estos actos fisiológicos estas dimensiones sagradas.

Los iniciados, en algunas tribus *nganga*, durante el periodo de iniciación se desnudaban. Eliade señala que “el simbolismo de la desnudez ritual es muy complejo”¹²⁹ y explica que, por una parte, responde a un “elemento paradisiaco” que representa la espontaneidad y felicidad experimentada en el tiempo sagrado: el Paraíso. Por otro lado, corresponde a la idea de que el iniciado, después de la vuelta al mundo, es como un niño pequeño que debe compartir la desnudez de los niños pequeños.

Eliade, en su libro *Tratado de historia de las religiones*, cita un episodio relacionado con rituales agrarios presentados a los dioses en calidad de ofrenda: cuenta que los negros ewe del África occidental, al acercarse la época de la cosecha toman algunas precauciones contra los desastres: “se ofrece al dios pitón un número considerable de muchachas, en calidad de esposas. La hierogamia es consumada en el templo por los representantes del dios, los sacerdotes, y las

¹²⁶ M. Eliade, *Tratado de...*, p. 54.

¹²⁷ Denominación dada a los textos sagrados hindúes, (oscilan entre 180 a 1180). Es una mezcla entre poesía y prosa. *Nueva enciclopedia Larousse*, tomo X, p.10.002.

¹²⁸ C. G. Jung, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 234.

¹²⁹ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 124.

jóvenes o esposas así consagradas continúan la prostitución sagrada durante algún tiempo en el recinto del santuario¹³⁰. Estas orgías colectivas practicadas en muchas partes del mundo hacían “circular la energía vital y sagrada”¹³¹.

En la novela de Goytisolo aparece una escena que describe la orgía de las monjas en la iglesia, y que guarda bastante parecido con ese episodio. No existe este episodio en ningún romance.

Las ceremonias sexuales en el campo, las bodas allí celebradas, y la unión de parejas en el momento mismo de la siembra afirman “el estrecho vínculo que une la vegetación y el erotismo”¹³².

Resumiendo, podemos decir que, el psicoanálisis y el materialismo histórico han encontrado en los pueblos primitivos la confirmación de sus tesis sobre la sexualidad y la nutrición, descuidando de ese modo, el valor y la función “completamente distinta” que tienen esas actividades fisiológicas en dichos pueblos. La repetición de estos gestos fisiológicos los convierte en ritos, que coinciden con el arquetipo. Por consiguiente, logran abolir el tiempo profano y se introducen en el tiempo sagrado, imitando el acto de los dioses realizado *in illo tempore*. El hombre arcaico tiende a “santificar”, mediante una hierofanía, los actos más triviales y más “insignificantes”¹³³.

En esas sociedades primitivas lo imaginario (plano sagrado) y lo real (plano profano) están unidos. Freud separa lo imaginario de lo real. Para éste toda la imaginación simbólica es resultado de una represión sexual. Eliade y G. Durand rechazan la separación entre ambos planos y la extrapolación en la interpretación de lo imaginario.

Comparación entre Freud y Eliade respecto al mito:

Freud:

1- Plano profano relacionando el mito con deseos insatisfechos de la Humanidad.

Eliade:

1- Plano sagrado relacionando el mito con la Divinidad.

¹³⁰ M. Eliade, *Tratado.....*, p. 357.

¹³¹ Op. cit., p. 389.

¹³² Op. cit., p. 358.

¹³³ Op. cit., p. 54.

2- Manifestación literaria de la psique humana expresada por medio de palabras para entretener a un lector con el fin de deleitarle.

2- Manifestación religiosa de la psique humana expresada por medio de símbolos para instruir a los humanos y que consigan la paz interior.

Iniciación en *Reivindicación del Conde don Julián*:

Los ritos de iniciación y sufismo no faltan a lo largo de DJ. Empiezan desde sus primeras páginas. Al hablar de los niños vagabundos del barrio, que se dirigían hacia su jefe, un niño europeo con dos revólveres en el cinto, dice el narrador: “jugando [...] a algún silente ceremonial críptico [...], avanzando con varas y palos[...], hacia el severo e incipiente ministro del culto”¹³⁴. Los niños descargan los palos contra un matojo “objeto de la nocturna y callada iniciación gnóstica”¹³⁵ donde resulta que hay un gato. El narrador describe la violencia de los niños en estos términos iniciáticos.

Estos mismos niños, en las últimas páginas de la novela, rendirán adoración al muñeco mutilado (el Mesías musulmán)¹³⁶ y enterrarán el cadáver del gato¹³⁷. Cerrando este ciclo de violencia-iniciación y demostrando, una vez más el carácter circular de la obra.

La música, en especial la flauta, es un acompañante de estos ritos. Los maullidos del gato son “relegados ahora por la flexible modulación de la flauta”¹³⁸.

Iniciación en el Romancero:

Las mejores demostraciones de la iniciación en los romances son los relacionados con la penitencia de Rodrigo. En aquellos romances donde se tortura Rodrigo a sí mismo con la culebra (a veces varias serpientes), comiéndole por su miembro (en otras ocasiones la culebra tiene varias cabezas) o por el pecho, se refleja una clara señal de prueba iniciática. Lo mismo ocurre en los romances donde el ermitaño le aconseja ir a Roma andando o donde le recomienda quemarse como una vela.

La batalla de Guadalete puede servir como prueba iniciática, ya que de ella nace otro Rodrigo muy diferente (penitente) del anterior (pecador). La sangre que le cubre el cuerpo y la cara, las

¹³⁴ DJ., p. 90.

¹³⁵ DJ., p. 91.

¹³⁶ DJ., p. 301.

¹³⁷ DJ., p. 303.

¹³⁸ DJ., p. 91.

abolladuras de las armas o el yelmo, la caída del caballo, su entrada en el río, todos estos elementos revelan pruebas iniciáticas. En algunos romances anda muchas leguas y en otros come pan negro. Todo ello corresponde a la iniciación.

CAPÍTULO III

REGÍMENES DE LA IMAGINACIÓN

Regímenes de la imaginación.

La imaginación es el factor principal que caracteriza los romances de don Rodrigo y don Julián. La novela de Goytisolo, también, transcurre básicamente en la imaginación de su protagonista-narrador. Por esta razón, me he visto obligada a estudiar la estructura de lo imaginario, estudiada y analizada por Gilbert Durand en su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, donde explica, minuciosamente, los Regímenes de la Imaginación, en los que divide la imaginación humana. Durand estudia así mismo los símbolos y esquemas de lo imaginario.

Expondremos algunas de las ideas de Durand sobre la imaginación y el papel tan importante que han jugado estos dos regímenes de la imagen en la creación del mito. Así como, su influencia en el discurso mítico y la creación artística y literaria.

Para Durand, como para Freud, Eliade, Bachelard, Jung, y otros psicólogos y estudiosos de la ciencia de la religión, la imaginación, guiada por su función fantástica, está en la base de toda creación artística: literatura, música, pintura, escultura, etc.

Todos estos investigadores han estudiado, a lo largo de su vida profesional, las relaciones existentes entre los grandes genios artísticos y literarios de la historia y, sus obras de arte. Analizando detenidamente todos los factores que pudieran intervenir en su creación: factores genéticos, sociales, históricos, educativos, etc. Y llegando a la conclusión de que el factor de “la imaginación” es el responsable de toda creación.

Lo imaginario es para él “el conjunto de imágenes y de relaciones de imágenes que constituye el capital pensado del homo sapiens”¹. Lo imaginario, está dominado por dos regímenes: el Régimen Diurno y el Régimen Nocturno. El primero está relacionado con el día y, por lo tanto, con las fantasías o sueños diurnos; el segundo con la noche, es decir, con los sueños nocturnos.

Durand considera que, tanto las fantasías diurnas como los sueños nocturnos, están dominados por la imaginación. Lacroz discrepa de él y limita la imaginación al Régimen Diurno, sin

¹ Gilbert, Durand, *Las estructuras.....*, p. 11.

considerar que los sueños, en el Régimen Nocturno², están motivados por la imaginación y que el dato más inmediato en un sueño es la imagen, ya que el tiempo parece disuelto.

A estos dos regímenes corresponden dos esquemas: El de ascensión vertical y el de descenso.

El Régimen Diurno comprende, como se puede entender, las imágenes relacionadas con el día, el sol, la luz, etc. Sus símbolos están ligados al esquema de ascenso (ascender hacia el sol), que concierne a “la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y guerrero y, a los rituales de la elevación y de la purificación”³. Las fantasías conscientes y los sueños diurnos están ligados a este Régimen.

El Régimen Nocturno se divide en:

- 1- Dominantes digestivas que abarcan “las técnicas del contenido y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, y la sociología matriarcal y nutricia”⁴.
- 2- Dominantes cíclicas que “agrupan las técnicas del ciclo, del calendario agrícola, de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, y los mitos”⁵.

Los símbolos de este régimen pertenecen al esquema de descenso. La caída es su símbolo más predominante.

La novela de *Don Julián* está dominada por estos dos regímenes de la imaginación. El protagonista, esquizofrénico (Régimen Diurno), anhela unir sus dos partes y reconciliarlas (Régimen Nocturno). Su constante uso de los símbolos, verbos, adjetivos, sustantivos, y descripciones que abogan por la unión, lo confirma. Al final de la novela, después de una larga sesión psicoanalítica exorcista que dura un día, consigue su propósito. Pero la unión para él es la destrucción del *otro*.

El Romancero está, así mismo, dominado por estos dos Regímenes. Aunque existen varias diferencias con la novela. Rodrigo no sentía la escisión interna -Régimen Diurno- hasta que tuvieron lugar dos incidentes: su violación de la casa de Hércules y su violación de la Cava. El Rey no se percató de esa escisión hasta que recibió el castigo de Dios con la derrota ante los musulmanes y la

² A partir de ahora me referiré a ambos regímenes con las siglas RD y RN respectivamente.

³ Gilbert, Durand, *Las estructuras.....*, p. 52.

⁴ Op. cit., p. 52.

⁵ Op. cit., p. 52.

Pérdida de su Reino. Fue entonces cuando, atrapado entre su cuerpo pecador y su alma cristiana, buscó la conciliación de sus dos partes Régimen Nocturno. Al igual que DJ, la unión la conseguiría con la destrucción de su *otro* pecador, en la tumba con la serpiente.

Régimen Diurno:

Es dualista, polémico y su arquetipo central es la barrera que separa la luz y las tinieblas. Este régimen refleja una fase de la evolución de la psique humana exaltada por el miedo a la muerte. Se caracteriza por el odio a la mujer, renuncia al sexo, a la carne (comestible o sexual), y el pavor a la sangre. Predominio de la tendencia sadista.

Estructuras del Régimen Diurno:

1- La antítesis, entre la elevación y la caída, entre la cima y el abismo. Las imágenes contradictorias resaltan. De ahí, que este régimen esté ligado a la representación de los esquizofrénicos. Dice un esquizofrénico: “El pasado es el precipicio y el futuro es la montaña”⁶. La antítesis es el eje principal de DJ, basado en el contraste entre la España Sagrada y la España maldita. Lo mismo ocurre con los romances, por ejemplo entre el estado de Rodrigo antes y después de la batalla, la diferencia entre la prosperidad goda y la destrucción musulmana, el pecado y la penitencia, etc.

2- Spaltung: predominan las imágenes que reflejan todo lo que es cortado, despedazado, dividido en dos, roído, fragmentado, etc. En la novela de Goytisolo aparece en las escenas de la muerte de Alvarito o en las de la muerte del caballero cristiano, también en la escena de la flagelación, sodomización y muerte del niño del pasado. En el Romancero destacan en los romances que describen batallas como el 2º romance *La duquesa de Loreyna* describiendo la batalla entre Lembrot y Sacarus, o los romances que hablan de la batalla de Guadalete. Así mismo algunos que describen cómo la serpiente comía a Rodrigo en la tumba.

3- Maximización de las imágenes y exageración en consignarles un valor superior al suyo, con lo cual se pierde la noción del espacio y del tiempo (compárese con la secuencia de la gigantización de Álvaro Peranzules). En algún romance habla del

⁶ Op. cit., p. 179.

amor desesperado y exagerado de Rodrigo que le producía la pérdida de la noción del tiempo y del espacio.

Los símbolos de este régimen son todos los que incitan a la separación, como: las armas, en especial la espada; el falo, por el parecido que guarda con la espada; los ritos de corte, como por ejemplo la circuncisión; la iniciación, por su tendencia hacia la separación de cuerpo y alma, etc.

“La espada, derivada de la luz, es el arquetipo hacia el que parece orientarse la significación profunda de todas las armas”⁷. Las armas cortantes están ligadas a los arquetipos del RD. En los ritos de corte y de separación, se encuentran las primeras técnicas de purificación, donde el cuchillo desempeña el papel principal. En la novela se ven claramente las armas cortantes, de todo tipo, en la operación exorcista del protagonista. En el Romancero en todos los romances que tratan el tema de la guerra, ya entre cristianos y musulmanes, ya entre rodriguistas y vitizanos. Otras veces describe combates distintos como los del romance de la duquesa de Loreyna.

Esta calidad de separación refleja su carácter de disociación entre el espíritu y la materia, crítica principal de Goytisolo hacia la cultura española.

Curiosamente en las etimologías de las armas se suele guardar cierto parentesco con la etimología del falo. Vehículo básico para la venganza tramada por don Julián. El falo en el Romancero ejerce una doble función: es vehículo del Pecado y al mismo tiempo vehículo de la redención.

En el RD de la imagen, y bajo estos símbolos ascensionales, se forja la figura del héroe luchador contra las tinieblas o el abismo. Es una exaltación de la figura del Padre (divinidad), y los valores de la virilidad. El héroe valiente, poderoso, y defensor del bien se dedica con sus poderes mágicos a desatar los lazos fraguados por el Diablo. La idea de la atadura o el encadenamiento, que es “el arquetipo de la propia situación del hombre en el mundo”⁸, está fuertemente relacionada con este Régimen, pero sólo en lo que concierne a la separación. El héroe, que suele ir armado con la espada, no tiene reparo en utilizar esos mismos lazos con el propio Diablo (dualismo).

La muerte, con su cara más feroz, está representada en este régimen a través del esquema de caída. Las regresiones psíquicas están acompañadas frecuentemente de imágenes de **caídas**

⁷ Op. cit., p. 155.

⁸ Op. cit., p. 158.

bruscas. Representan “el movimiento y la temporalidad”⁹. El esquema de la caída es “el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo”¹⁰. Su resultado directo es la muerte.

En cuanto al lenguaje que describe las imágenes del RD, notaremos que se caracteriza por su vaga expresión. En él abundan los sustantivos y los adjetivos y tiende hacia la abstracción alegórica. Igualmente predominan los diferentes tiempos gramaticales, debido a esa pérdida de la noción del tiempo, anteriormente comentada.

Los personajes son estatuas, maniqués, personajes de cartón, marionetas, etc.

Régimen nocturno:

Está relacionado con los sueños nocturnos. Durand cree que la imaginación nocturna es “la conquista de una especie de tercera dimensión del espacio psíquico”¹¹. “La noche es símbolo del inconsciente”¹². Sus símbolos son lunares y reflejan la meta de este Régimen que es llegar al centro. Se caracteriza por la exaltación del sexo (del incesto en particular), de los valores maternos y de la Mujer (hasta el extremo de divinizarla). Predomina el masoquismo.

Este régimen es una fase más avanzada (relativamente se opera una superación del dualismo, de la tajante separación entre los extremos uniéndolos, en vía de conciliarlos), esta es una etapa en que se intenta dominar el miedo a la muerte.

Estructuras del régimen nocturno:

- 1- Armonización de los contrarios. Una de las primeras manifestaciones de la imaginación nocturna es la unión de los contrarios. Sus símbolos manifiestan esta fusión de los antagónicos, como por ejemplo en el caso de la serpiente; afirma Durand: “Todo símbolo unido al ciclo tiene a la vez, una parte de tinieblas y otra parte de luz”¹³: La primera parte retiene el veneno y la de la luz conserva elixir de la vida. La música, es uno de los instrumentos con el que este Régimen concilia los contrarios, debido a su carácter cíclico, y, por esta misma razón, “domina la fuga existencial del tiempo”¹⁴.

⁹ Op. cit., p. 106.

¹⁰ Op. cit., p. 107.

¹¹ Op. cit., p. 267.

¹² Op. cit., p. 209.

¹³ Op. cit., p. 312.

¹⁴ Op. cit., p. 330.

- 2- La epilepsia, que es lo opuesto a la Spaltung. En el pensamiento del epiléptico abundan las imágenes copulativas que expresan la unión, el vínculo, la atadura, etc. El tipo epileptoide-sensorial se opone al esquizoide-racional del RD.

- 3- Miniaturización de las imágenes, y reducción del cosmos en un pequeño espacio de dos dimensiones.

- 4- Las “variaciones confusas” de un solo tema.

- 5- La reduplicación: En el fondo del sueño existe una especie de “resistencia a salir de las imágenes familiares y confortables”¹⁵. Por esta razón se tiende a repetir las mismas imágenes que en un tiempo pasado produjeron satisfacción y sosiego.

- 6- Eufemización e inversión de valores. La vocación de unir y de atenuar las diferencias es cualidad del eufemismo. Esta cualidad es una característica de este Régimen como del lenguaje místico. La inversión de valores es invertir el valor de un símbolo o imagen de positivo a negativo o viceversa.

Mediante esta inversión, las imágenes pueden pasar de este RN al Diurno. Lo veremos en las páginas siguientes. Pero tendríamos que añadir: al decir pasar de un régimen a otro esto significa que tenemos dos perspectivas opuestas cada una de las cuales entiende los conceptos de una manera distinta. Por ejemplo: la muerte. Ésta existe en los dos regímenes. Vista desde el RD es un desastre, pero vista desde el RN es el comienzo de una nueva vida.

Durand, al estudiar estas estructuras, se encontró con que no existía un término exacto que las definiese; entonces optó por meterlas dentro del término “mística” ya que éste es “más vago y menos científico”¹⁶.

Ya comentamos que el esquema de descenso se divide en dos: Dominantes digestivas y dominantes cíclicas. Estas dominantes están, a su vez, relacionadas con dos esquemas: uno, el de deglución, intimidad y continuidad y el contenido del hábitat; el otro, el esquema cíclico. Estos esquemas acaban uniéndose ambas dominantes, formando un gran círculo, donde giran entretejidas y determinan las imágenes de este Régimen.

Expondremos en los dos párrafos siguientes un resumen de ambas dominantes, ampliadas en los párrafos posteriores.

¹⁵ Op. cit., p. 256.

¹⁶ Op. cit., p. 256.

Las dominantes digestivas se refieren a las imágenes que contienen los valores alimenticios y digestivos. Éstas están relacionadas con el esquema de deglución, por lo tanto, con el vientre.

Entre el vientre y la matriz existe un estrecho vínculo que nos conduce al esquema de intimidad, considerando esta oquedad femenina como gruta o casa. Aquí observamos otra dominante digestiva: el contenido del hábitat. El conjunto caverna-casa es una variante del sepulcro materno. Éste es una variación del vientre materno, lo que nos lleva al esquema de deglución por una parte, y, por otra nos traslada al complejo de retorno a la madre.

De este modo pasamos de las dominantes digestivas a las cíclicas. El retorno a la madre invoca la imagen del calendario, invitándonos a regresar al principio de la creación. El calendario está determinado por el esquema de continuidad (dominante digestiva) y el cíclico.

El vientre está también ligado al descenso visceral que es símbolo de la caída. Ésta a su vez, es una eufemización del pecado cuyo símbolo es la mujer fatal. Con ella se relacionan: la música, los colores y los textiles. Estos últimos son también símbolos de continuidad.

El complejo de Jonás o el descenso visceral, repetido numerosas veces en la novela, está relacionado con el vientre. El descenso según Blake “es también un camino hacia lo absoluto”¹⁷. Los sueños de descenso o de retorno son predominantes (esquema cíclico). Sus símbolos están relacionados con la digestión y, por lo tanto, con el vientre.

El descenso a pesar de sus connotaciones negativas conduce a lo positivo partiendo de la base de que la negación de la negación da un resultado positivo: matar a la muerte, atar al atador, etc. Esta doble negación del RN produce una reduplicación de imágenes y crea el “complejo de super-Jonás”: el ser que deglute es a su vez deglutido. El “complejo de Jonás” es una eufemización de la deglución. La masticación es una derivación de ésta. Los dientes de Julián son una eufemización del contenido simbólico de la masticación y, por lo tanto, de la deglución. Podríamos decir lo mismo en el Romancero, ya que la serpiente se traga o se come a Rodrigo. En este caso los dientes de la serpiente son símbolo de la masticación.

La deglución de la boa o la serpiente se encuentra en este esquema. La relación del tragador-tragado, o continente-contenido nos desliza a un círculo de degluciones. Ésta a su vez nos conduce a la imagen de la serpiente enrollada. Símbolo por antonomasia de la novela.

¹⁷ Op. cit., p. 193.

El RN valoriza positivamente la digestión; por lo tanto, su producto final, el excremento, no tiene connotaciones negativas. Está considerado universalmente como panacea medicamentosa. Por otro lado, la escatología guarda cierto parecido con el barro, de ahí la importancia del barro como el germen de la creación del hombre en numerosos mitos de creación. Aquí aparece el esquema de inversión de valores. Recordemos la veneración de la cagarruta, inhalada por Figurón. En el Romancero no existe el excremento ni el barro con fines simbólicos.

Freud ha manifestado la confusión entre lo sexual y lo digestivo, aunque naturalmente, existe una relación entre ambos. “El acto sexual es simbolizado por el beso bucal”¹⁸.

En cuanto a las dominantes cíclicas: Los símbolos de retorno están polarizados por el esquema rítmico del ciclo. Esta repetición se manifiesta en el cambio gramatical del tiempo verbal. El presente repite el imperfecto como los hombres reduplican a los dioses. “El doble sentido activo-pasivo del verbo hace que el objeto símbolo tenga dos aspectos”¹⁹, que se reduplique. Esta reduplicación tiene una vocación resurreccional. La doble maternidad otorga al hijo esa resurrección. “El hijo “dos veces” nacido renacerá de la muerte”²⁰. Quizá el protagonista de la novela se quiere garantizar ese “re-nacimiento” adoptando otra madre. El renacer en el Romancero se simboliza con la subida de Rodrigo al cielo y con la aparición de Pelayo.

El régimen nocturno se caracteriza por la eufemización e inversión de los males y de los miedos en temores eróticos y carnales. “El mundo nocturno es la exacta imagen invertida, como en un espejo, de nuestro mundo”²¹. Las actitudes pueden invertirse ante el tiempo y ante la muerte.

En este régimen “el abismo, trasmutado en cavidad, se convierte en una meta y la caída convertida en descenso se transforma en placer”²². La caída es el microcosmo del pecado. Se minimiza el terror causado por la caída y ésta se retarda al descender, convirtiéndose esta angustia en “delectación”²³. Los símbolos de la caída, eufemización del pecado, son básicos en la novela de *Don Julián*, así como el símbolo de la mujer fatal.

La mujer fatal de nuestra novela aparece, únicamente, como tal en el sermón del cura. Pero también es sugerida al darle el nombre de Putifar a la americana atacada por la serpiente o la

¹⁸ Op. cit., p. 193.

¹⁹ Op. cit., p. 198.

²⁰ Op. cit., p. 290.

²¹ Op. cit., p. 207.

²² Op. cit., p. 193.

²³ Op. cit., p. 192.

españolita que levanta pasiones en el café tangerino. La bailarina de la película de Bond sugiere lo mismo. La mujer fatal es igualmente proyectada, aunque en versión homosexual, en la figura del encantador de serpientes: símbolo de la seducción en la obra. La mujer fatal en el Romancero es, sin ninguna duda, la Cava.

Los símbolos de caída no faltan, tanto en DJ como en el Romancero. En la novela está simbolizado por el pecado del niño del pasado y su muerte. El vientre, ligado al descenso visceral y símbolo de la caída y también del retorno, es predominante en la novela. Iremos viendo estos símbolos en el análisis de DJ. En el Romancero ocurre lo mismo: el esquema de deglución y masticación aparece en la escena de la penitencia. El esquema de descenso con su símbolo más predominante: la caída, está totalmente desarrollado en la escena de la entrada a la Casa de Toledo o en la escena de la tumba. La muerte, resultado final de la caída marca tanto DJ como los romances de Rodrigo. Además, en los romances de la penitencia veremos cómo la muerte, mediante la inversión de valores, se transforma en placer.

“Existe un perfecto isomorfismo, en la inversión de los valores diurnos, de todos los símbolos engendrados por el esquema de descenso”²⁴. La muerte, entendida desde el RD, como el final de la vida, cobra otras cualidades en el RN, invierte este valor y entonces es considerada el nacimiento de otra vida mejor.

Otra imagen simbólica, perteneciente al esquema de descenso, es el retorno a la madre. Esta imagen, perteneciente al esquema de intimidad, invierte el valor de la muerte y la transforma en una simple vuelta al hogar.

En el símbolo de la cruz podemos percibir esta inversión de valores: de signo infamante romano de condena a muerte, ha pasado a ser símbolo sagrado cristiano vinculado a la redención.

Quizá la estructura más importante del RN para nosotros sea la *inversión de valores*. La novela de Goytisolo está basada, precisamente, en esta estructura. La destrucción del ego infantil del protagonista y de la España sagrada se realizará aniquilando sus valores mediante la inversión. Quizá la escena en que más patente queda la inversión de valores en los romances es la ya citada escena de la tumba.

Volviendo a los regímenes de la imaginación, los colores y las melodías son antífrasis de la mujer fatal; por consiguiente, están relacionados con el abismo, arquetipo del descenso,

²⁴ Op. cit., p. 224.

especialmente el abismo feminizado. El color es símbolo de la sustancia. El verde, por ejemplo, se asimila a la calma y al reposo. La música aparece raramente en los romances. En el romance nº 29 de Los vientos eran contrarios, la música sirve para resaltar el contraste entre la tranquilidad de la tienda de Rodrigo y la tempestad de fuera, augurando la pérdida de la batalla.

El símbolo de la música es “una regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psique”²⁵. Las melodías rítmicas, o la música, están relacionadas con el frotamiento rítmico, que es el responsable del nacimiento del fuego, el padre del fuego. Esta operación tiene un prototipo en el microcosmo del cuerpo humano, en el gesto sexual. Durand ve una relación muy clara entre este proceso y la sexualidad o, en otras palabras, entre la música y la fecundidad. Las melodías son epifanías de la rítmica sexual. El tambor está ligado a la fecundidad y a la creación, por lo tanto, la música está sobredeterminada por la técnica circular.

La música es un tema constante en nuestra novela, especialmente, la flauta. En nuestro posterior análisis de la obra veremos cómo el sexo y violencia están ligados a la música. La flauta, para los derviches danzarines “simboliza el alma separada de su Manantial divino y que quiere retornar a él”²⁶. Cuenta Yalal al-Din Rumi, iniciador de la orden mawlawi, que el Profeta convocó a un pastor que tocaba la flauta y le rogó que tocara; “todos los asistentes entraron en éxtasis”²⁷. Es decir, es un instrumento que puede ayudar al iniciado para entrar en trance.

El tejido y el hilado, con todos sus instrumentos y productos, son símbolos del devenir. Son de carácter lunar. El hilo, que, en realidad es un lazo, es símbolo de la continuidad y también está sobredeterminado por la técnica circular. En la Odisea el hilo es símbolo del destino humano y las divinidades de la muerte están caracterizadas por las cuerdas. El lazo es la potencia mágica y nefasta de la araña y de la mujer fatal.

En el esquema de “continuidad” entran los tejidos. El tejido es el que “reúne dos partes separadas”. Los textiles inducen a pensar en la necesidad de fundir “los contrarios cósmicos”²⁸. Por su carácter cíclico siempre será símbolo de la “totalidad temporal y de la vuelta a empezar”.

²⁵ Op. cit., p. 214.

²⁶ Chevaliér, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 499.

²⁷ Op. Cit., p. 500.

²⁸ Gilbert, Durand, *Las estructuras.....*, p. 308.

En definitiva, los niños aprendices esclavos de la telaraña de las hileras serán un ejemplo de este esquema de continuidad. Pero en los romances de la pérdida de España no aparece ni el tejido ni el hilado.

El simbolismo de la Gran Madre (la divina maternidad de la tierra) está presente en la novela pero invertido. La tierra-madre del protagonista de *Don Julián* no es la que realmente lo “engendró” sino otra, enemiga y opuesta. Durand expone la relación madre-tierra-noche, así que el culto de la naturaleza es un mero complejo de retorno a la madre. El arquetipo de la Virgen Madre y la Madre de Dios está ligado a este culto. El simbolismo de la Gran madre aparece en el doble acto de violación cometido por Rodrigo: Casa de Hércules y la Cava. El resultado inmediato de este pecado fue la Pérdida de la Tierra madre. La Madre de Dios en el Romancero sólo aparece en algún romance de la penitencia acompañando a Rodrigo o intercediendo entre Rodrigo y Jesús.

El complejo de retorno a la madre viene a invertir y a sobredeterminar la valorización de la muerte y del sepulcro, ya que éste está estrechamente vinculado al vientre materno. La oquedad es el órgano femenino. Dentro de este esquema de la “intimidad”, la muerte se invierte y se transforma en “el dulce despertar del mal sueño”²⁹. “La muerte es, por tanto, la suprema iniciación a la vida inmortal”³⁰.

La gruta está considerada en el folclore como matriz universal. Goytisolo se sirve de ella y de todas las palabras que significan lo mismo ilimitadas veces. La iglesia cristiana ha captado este simbolismo de la tumba-matriz: en ella descansan los santos y renace Dios. Ambos términos: el retorno y la tumba-matriz, aparecen en el Romancero. Allí es donde muere Rodrigo, se inicia y retorna al Paraíso.

Volviendo de nuevo a las dominantes digestivas, el simbolismo de la casa es “un doblote microcósmico del cuerpo”³¹, tanto el material como el mental. La casa es una construcción pero también un hogar. Las habitaciones órganos: ojos-ventanas, entrañas-sótano, etc. La casa sobredetermina la personalidad de quien la habita. El protagonista de *Don Julián* describe su habitación minuciosamente, al empezar y al terminar su día. Se describe a sí mismo del modo

²⁹ Op. cit., p. 227.

³⁰ Op. cit., p. 228. Durand toma esta expresión de Céliier, *L'Épopée romantique*, París, P.U.F., 1954, p. 112.

³¹ Op. cit., p. 231.

siguiente: “inmerso en la apaciguadora penumbra fetal, avanzando a tientas por la lenitiva matriz”³². Notemos cómo este contenido del hábitat (dominante digestivo) cobra cualidades cíclicas. Y notemos cómo el género femenino, de las palabras que se refieren al hogar, casa-matriz-gruta, caverna, capilla, iglesia, etc., unen entre sí, tanto los dos esquemas como los dos regímenes.

En el Romance de don Rodrigo aparece la casa de Toledo donde se guardaban los Evangelios. El Rey cometió un sacrilegio hacia la casa cuando la abrió. Como doblete del cuerpo, esta casa puede ser un símbolo de la Cava deshonrada por Rodrigo y ésta a su vez de la España deshonrada por el mismo. Ver si aparece una casa o palacio de Rodrigo.

El simbolismo del centro está unido al de la casa y al del laberinto. Se asimila al Paraíso, en cuyo centro se asienta Dios. El círculo cerrado guarda bastante parecido con el centro y lo que sacraliza un lugar es su cierre. Recordemos los siete candados de la casa de Hércules³³.

Bachelard piensa que el refugio circular es “imagen del refugio natural, el vientre de la madre”³⁴. Dentro de ese círculo cerrado de la psique humana está su centro, el yo. El centro tiene la capacidad de multiplicarse y de repetirse.

Las imágenes nocturnas de acoplamiento y de intimidad, la sintaxis de repetición e inversión y la dialéctica de retroceso “inducen a la imaginación a fabular un relato que integra las fases diversas del retorno”³⁵. “La imaginación nocturna es llevada de la quietud del descenso [...] a la dramatización cíclica en la que se organiza un mito del retorno”³⁶.

En cuanto al lenguaje del RN de la imagen, notaremos que está ligado al lenguaje místico donde todo se eufemiza, caída = descenso, masticación = deglución, tinieblas = noche, materia = madre, tumbas = cunas. Sus verbos, como sus símbolos, unen los dos contrarios: al mismo tiempo expresan “el pecado y la redención”³⁷. En las descripciones de este régimen abundan los verbos, especialmente los que significan soldar, unir, atar, etc. Los verbos están en el presente debido a la estabilidad del tiempo producida por el carácter cíclico. Su expresión tiende a la “exactitud del

³² DJ., p. 87.

³³ Véase romance nº 4, *La entrada en la Casa de Hércules*, p. 450.

³⁴ Op. cit., p. 236.

³⁵ Op. cit., p. 265.

³⁶ Op. cit., p. 265.

³⁷ Op. cit., p. 260.

detalle”.³⁸ Se utilizan preposiciones que intentan unir lo separado, como “sobre”, “con”, “entre”, etc. En la representación nocturna se aprecia cierta viscosidad de estilo debido a esa confusión en la variación de un solo tema.

Bestiario de los regímenes de la imagen:

La araña y la serpiente pertenecen al bestiario de la luna, es decir, al RN. Los insectos, crustáceos y reptiles por sus metamorfosis se asimilan a la luna y a sus mutaciones. Pero el reptil famoso del romance y acompañante del protagonista de nuestra novela, es la serpiente. Le dedicaremos un apartado especial dentro de la sexualidad por ser símbolo de ésta en ambas obras literarias.

“La serpiente es un símbolo triple: de la transformación temporal, de la fecundidad y de la perennidad ancestral”³⁹. El simbolismo ofidio oculta el triple secreto de la muerte, de la fecundidad y del ciclo. Cambia su piel sin dejar de ser ella misma, aparece y desaparece como la luna, y tiene tantos anillos como los días de la lunación. Baja a los infiernos, por las grietas, y se regenera a sí misma por la muda. Es como “la muerte que sale de la vida y la vida que sale de la muerte”⁴⁰. Lleva dentro el veneno y el elixir de la vida. Es símbolo de la fecundidad por su condición femenina, por ser lunar, y porque su forma y su modo de caminar “sugieren la virilidad del pene”⁴¹. El psicoanálisis simplifica mucho el simbolismo de Serpiente-falo, pero el narrador de *Don Julián* ha sabido cómo aprovecharse de él a lo largo de la novela.

En el mito del héroe vencedor de la muerte, la serpiente ocupa un lugar simbólicamente positivo; y como “para los árabes está en el origen de todo poder mágico”⁴², el protagonista – arabizado, Tareq- la ha utilizado como arma vital en la destrucción de España, igual que ha sido el arma vital para sacar al hombre del Paraíso en la religión cristiana y en el Romancero.

Asimismo aparece en la novela bestiario perteneciente al RD, como lo es el pájaro. Dedicaremos un apartado al bestiario de la novela y al del Romance más adelante.

La imaginación y, memoria, tiempo y espacio:

³⁸ Gilbert, Durand, *Las estructuras.....*, p. 258.

³⁹ Op. cit., p. 301.

⁴⁰ Op. cit., p. 301.

⁴¹ Op. cit., p. 303.

⁴² Op. cit., p. 305.

Antes de abandonar los regímenes de la imagen, sus estructuras y símbolos, nos gustaría resaltar el papel primordial que desempeña la memoria en la imaginación. La memoria, como permite la vuelta al pasado, ayuda a enmendar las desgracias en el tiempo futuro. Es como la imaginación, tiene la capacidad de vencer al tiempo. Lo imaginario pertenece al terreno del tiempo puesto que pertenece a la memoria. “La memoria permite una reduplicación de los instantes y un desdoblamiento del presente”⁴³; por consiguiente, ayuda a la imaginación a crear, basada en una experiencia pasada. “La memoria es el poder de organización de un todo a partir de un fragmento vivido”⁴⁴.

En la imaginación, el tiempo no importa ya que, sobredeterminado por las dominantes cíclicas del RN, el tiempo no tiene comienzo ni fin. Como dice Durand: “El reino de la noche no conoce el tiempo ni el espacio”⁴⁵. “La imaginación atrae el tiempo al terreno en que puede vencerlo con toda facilidad”⁴⁶. Y la función fantástica, que es la que caracteriza la imaginación, se rebela contra el tiempo y la muerte. Esta función fantástica garantiza al tiempo la perennidad y la esperanza.

En cuanto al espacio, es donde se dibuja todo trayecto imaginario. Y aparece con la función simbólica. En la imaginación existen dos espacios: uno perceptivo o geográfico y otro representativo. El espacio imaginario se presenta como “una propiedad absoluta”⁴⁷. En este espacio los objetos se mueven y se desplazan libremente sin límites. Es el espacio poético y es atemporal. Es ubicuo y oculto pero profundo. Es ilimitado y extenso. Este espacio es el que sirve a la función fantástica y ayuda a eufemizar el cambio en un desplazamiento que no tiene duración.

En la novela tenemos varios ejemplos de los desplazamientos de los personajes entre Tánger y España, dentro de ese espacio: Cuando Tariq agarra al protagonista por un brazo, lo traslada al mirador de Bad-el-Assa y le señala un lujoso local en Nuevos Ministerios donde está Séneca. Dos páginas más adelante Séneca cae de los bigotes de Tariq y es aplastado por un cliente del café tangerino. Este espacio imaginario no aparece en el Romancero.

La mitología, igual que la imaginación, se apoya en una geografía legendaria. Numerosos estudiosos de la Ciencia de la Religión han estudiado los espacios sagrados de diversos pueblos y aseguran que su estructura es muy similar a la de los dos regímenes de la imagen de Durand.

⁴³ OP. cit., p. 382.

⁴⁴ Op. cit., p. 383.

⁴⁵ Op. cit., p. 209.

⁴⁶ G. Durand, *Las estructuras...*, p. 115.

⁴⁷ Op. cit., p. 388. Esta expresión la toma Durand de Sartre, *L'imaginaire*, París, P.U.F., 1950, p. 70.

Explica Soustelle, al estudiar el espacio fantástico del antiguo México⁴⁸, que este se divide en dos antagónicos: Este, de donde nace el sol y que refleja el renacimiento, la esperanza y la victoria; Oeste, país del declive y del misterio. Estos dos terrenos están reduplicados por el Norte, país del frío, la guerra y la muerte y, por el Sur, país de las espinas. A estos cuatro puntos espaciales añade el centro.

El mito y su discurso:

Nos queda por comentar que estos Regímenes de la imagen están influenciados por la orientación tipológica del carácter, pero no del todo. Los factores sucesales, históricos y sociales desempeñan en ellos un papel decisivo. Estos regímenes son los que crean las imágenes que se convierten en arquetipos con la ayuda de aquellos factores. Los arquetipos son universales, la prueba es que existían y existen mitos similares en las distintas partes del mundo: África, Europa, los primitivos pueblos de Australia, o los indios de Iberoamérica, sin demostrarse ningún vínculo entre unos y otros.

El simbolismo dota a estos arquetipos del semantismo. Este semantismo que lleva el mito dentro pasa a cualquier idioma sin ser traicionado por la traducción. El RN induce al simbolismo a organizarse en un relato dramático o histórico. Y entre el semantismo arquetípico y simbólico del mito y su relato existe una fuerte relación.

El discurso mítico está compuesto por bloques de imágenes cargadas de significado y expresadas mediante los símbolos. Strausse intentó traducir el mito o explicarlo mediante la lógica, alegando que el pensamiento mítico y científico tienen la misma lógica. Eliade y Durand no comparten con él esta idea.

Eliade piensa que cuando el mito deja de comprenderse desde el punto de vista religioso, pasa a ser una explicación de la creación. Entra en competencia con la ciencia y con la lógica, se pierde y se transforma en superstición.

Durand tampoco es partidario de traducir el mito; ni por lógica, ni intentar encontrarle una explicación naturalista ni psicológica. Incluso la historia no puede explicar los arquetipos porque ella misma está dominada por lo imaginario. Éste opina que estos intentos empobrecen el mito. Cree que la imaginación y sus modos arquetípicos, simbólicos y míticos preceden a su lógica y su

⁴⁸ G. Durand, *Las estructuras...*, p. 394. Durand toma esta información de Soustelle, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains. Représentation du temps et de l'Espace*, Paris, Hermann, 1940, pp. 68 -75.

sintaxis, y demuestra que los mitos y lo imaginario evolucionan “en los marcos formales de la geometría”⁴⁹.

Eliade ha descubierto que el mito tiene la misma estructura que la música. Esta deducción viene a raíz de observar la redundancia, que es una característica del mito. Lo afirma la estructura del RN con la reduplicación de símbolos y la repetición de secuencias “de fines acrónicos”⁵⁰. Esta “repetición tiene una función propia, que es poner de manifiesto la estructura del mito”⁵¹. El mito añade a su discurso dos cualidades: el ritmo musical, que sustituye al “vulgar sentido verbal” y “la dimensión del “Gran Tiempo” por su poder sincrónico de repetición”⁵². La historia *cuenta* y el mito *repite*, como la música, una creación.

De ahí que el mito de don Julián sea una repetición de la historia ocurrida al principio de los tiempos, re-creando la historia del Pecado Original, cuya estructura es:

Paraíso → Tentación (y caída) → Expulsión.

Lo imaginario concede a la historia su espíritu con: el ritmo musical, los colores, la atemporalidad, el semantismo del símbolo y su discurso, creando así el mito.

La relación entre la música y el tiempo sagrado o el Gran Tiempo es obvia. Como comentamos anteriormente, el tambor, instrumento musical primitivo, está sobredeterminado por la técnica circular. Es decir, el ritmo repetitivo de la música produce la pérdida de la noción del tiempo. El símbolo de la música “es también el medio de exorcizar y de rehabilitar mediante una especie de eufemización constante la sustancia misma del tiempo”⁵³.

Durand, con este análisis de los dos Regímenes pretende conseguir el equilibrio entre ambos, y anular los extremos contrarios que representa cada uno de ellos. Anhela conseguir la madurez psíquica que asimila por completo la idea de la muerte.

⁴⁹ Op. cit., p. 342.

⁵⁰ Op. cit., p. 343.

⁵¹ Op. cit., p. 343. Durand toma esta frase de Lévi-Strauss, *Structure des mythes*, p. 236.

⁵² Op. cit., p. 344. Durand toma esta frase de Lévi-Strausse, , *Structure des mythes*, p. 223.

⁵³ Op. cit., p. 214.

PARTE II.

EDAD MEDIA

LAS CRÓNICAS Y EL ROMANCERO.

CAPÍTULO I

EL MITO DE DON JULIÁN Y LA PÉRDIDA DE ESPAÑA EN LAS CRÓNICAS

La pérdida de España en las Crónicas.

Fantasia y realidad en las crónica de la pérdida de España

En la *Crónica del Rey Don Rodrigo con la destrucción de España, y cómo los moros la ganaron* –impresa en 1511-, cuenta el capítulo 29 que Julián lleva a su hija a la corte de Rodrigo a petición de éste.

La casa de Hércules es donde estaban custodiados los evangelios utilizados en las coronaciones. La leyenda cuenta que allí había un arca que contenía pergaminos con las figuras de los invasores y si se abría el arca, aquellos, invadirían el país. Se habla de dos casas: una que poseía veinticinco coronas (los reyes musulmanes de Al-Ándalus) y otra con veinticuatro candados (cada rey goda añadía un candado). Rodrigo no añadió un candado sino que abrió el arca. La base histórica puede ser que Rodrigo, abrió el arca por necesidad de dinero en el momento de la invasión. Este incidente aparece en la crónica ya citada, en el capítulo 28. La leyenda sobre el tesoro puede provenir del tesoro de los visigodos, reunida su mayor parte tras el saqueo de Roma por Alarico. En el capítulo 30 Rodrigo profana la Casa.

En cuanto a la penitencia de Rodrigo, se piensa que el rey no murió en la batalla de Guadalete ya que su sepulcro fue hallado en Viseo. El ser enterrado vivo es una de las hipótesis más barajadas.

La leyenda aparece en las crónicas árabes: Abén Jordadheb, Abén AbdelHakam, Abén Alkutiya. Así mismo en las cristianas: *Crónica de Alfonso III, Silense, Tudense, Toledano y en la Primera Crónica General*. En la Edad Moderna, aparece la leyenda en la *Crónica del moro Rasís*, editada por Diego Catalán. Esta obra fue aprovechada en la *Crónica de 1344 y en la Crónica sarracina*.

Sobre la destrucción de España tenemos la *Crónica del Rey don Rodrigo*, compuesta hacia 1430, es la mejor conocida. Titulada también la *Crónica sarracina*, por Fernán Pérez de Guzmán.

Roger Collins¹, extrae de la *Crónica mozárabe de 754* lo verdaderamente histórico:

- 1- En 711 llega Rodrigo al trono, apoyado por una revuelta de nobles visigodos.

¹ Roger Collins, *La conquista árabe 710-797*, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, p. 210.

- 2- En ese mismo año, Musa Ben Nusayr, gobernador del Norte de África, envía un ejército, bajo el mando de Tarik Ben Ziyad, para la conquista de España.
- 3- Rodrigo perdió el trono y perdieron la vida muchos oponentes suyos.
- 4- Musa toma Toledo, con la ayuda de Opas, hijo del rey Egica y acaba con los nobles restantes.
- 5- Musa llega hasta Zaragoza.
- 6- El resto de las ciudades se vieron obligados a pedir la paz bajo condiciones. La huida a las montañas fue masiva.
- 7- Los vitizanos se quedaron bajo dominio musulmán, como clase privilegiada entre los mozárabes. M. Pidal afirma que dos hermanos descendientes de Witiza, uno conde y uno juez vivían en Córdoba.

Las versiones sobre lo que realmente sucede cambia según los intereses de musulmanes y cristianos. En la *Crónica mozárabe*, la división de los cristianos es la responsable de la entrada en Al-Ándalus encontrar oposición. Mientras que en la *Crónica de Alfonso III de Asturias*, la conquista se atribuye a la traición de los hijos de Vitiza, abandonando a Rodrigo sólo ante los invasores tras haber pactado con ellos.

M. Pidal, destaca dos variantes en los relatos de los mozárabes:

- 1- Los godos, descendientes de Witiza, que conservaban sus bienes y que vivían privilegiados entre los moros.
- 2- Los mozárabes que vivían humillados entre los infieles.

La primera vez que aparece el nombre de Oliba (la Cava) es en la *Chronica gotorum Pseudo Isidoriana*. En ella la destrucción de España tiene lugar durante el reinado de Vitiza. Esta versión pertenece a los mozárabes plebeyos. Mientras que los mozárabes aristócratas sitúan la violación en la época de Rodrigo. Esta versión es recogida por al-Razi (*Crónica del moro Rasis*), fuente principal de la crónica de Rodrigo.

En la *Chronicon mundi* (1236) se agregan elementos de las fuentes árabes. En *De rebus Hispaniae* de Rodrigo Ximénez de Rada (*el Toledano*) (1243) siguen las influencias de los historiadores árabes. En la *Crónica del Toledano*, aparecen diversos elementos novelescos

recogidos, tanto de las cónicas musulmanas, como de las cristianas. Esta crónica es la fuente principal de la *Estoria de España* de Alfonso X.

En cuanto a los detalles de ambas versiones:

- 1- De las árabes vienen los detalles de la Casa de Hércules, la mesa de Salomón, la descripción de la lujosa indumentaria de Rodrigo, su desaparición del campo de la batalla, el manto de oro y la bota ensangrentada de piedras preciosas.
- 2- De las cristianas se toma la destrucción de armas bajo el consejo del conde don Julián, el hallazgo de la tumba del Rey en Viseo y la victoria de Pelayo sobre los moros en Covadonga².

En cuanto a la *Crónica sarracina*, tendríamos que destacar varias conclusiones:

- 1- Es muy difícil separar lo histórico de lo ficticio debido a las grandes divergencias entre los diferentes relatos.
- 2- La religión, el origen y las inclinaciones políticas son elementos decisivos en la redacción de cada versión.
- 3- La destrucción de España en la *Crónica del Corral* proviene de la versión árabe de *Ajbar Muluk al-Andalus*, versión ampliamente ficcionalizada.
- 4- La cónica de Rodrigo está estrechamente ligada a la de la *Crónica de 1344*.
- 5- Las matices ideológicas de Pedro del Corral, pueden verse reflejadas en su crónica si excluimos los detalles de las fuentes heredadas³.

Historia Verdadera del Rey don Rodrigo

A Miguel de Luna, médico morisco y traductor real, se le acusa de querer apartar la figura de Don Rodrigo y la dominación árabe de los marcos establecidos por el pensamiento y la tradición hispanos, todo ello bajo un disfraz pseudohistórico. Gran falsificador, logra una enorme difusión de su obra dentro y fuera de la Península.

Luna decía haber encontrado una fuente en la biblioteca de El Escorial, cuya “verdadera” visión narraba la conquista de España. Esta fuente sería un manuscrito del Alcayde Abulcaçim Abentarique, natural de la Arabia de Pétreá, que Luna encontró casualmente mientras examinaba los manuscritos árabes de la Biblioteca Real. Luna declaraba ser únicamente “intérprete” de la obra.

² Véase p. 17 de J. D. Fogelquist, *Crónica del rey don Rodrigo*.

³ Op. Cit., p. 18.

Su intervención no pasaría el límite de explicar algunas palabras árabes “dificultosas” y de traducir las fechas árabes a las cristianas.

La historia de Luna era diferente a las, hasta entonces divulgadas, por varias razones:

- 1- La cuenta un testigo presencial de los hechos, armado de documentos que confirman lo narrado.
- 2- Este documento es inaccesible a la mayoría de los interesados en la Historia de España de finales del siglo XVI.
- 3- El contenido de lo narrado dista bastante de lo divulgado en las cónicas y obras cristianas.

La nueva versión cuenta cómo un rey ejemplar, Miramamolín Iacob Almançor, dirige una fuerzas árabes que instauran la paz y la seguridad en un reino regido por el caos y el desorden. Y cómo musulmanes, cristianos y judíos conviven pacíficamente dentro de la estructura política-social organizada de los musulmanes.

Así como Corral defendía y exaltaba la raza goda, Luna, tenía como objetivo aniquilar el mito neogótico, doctrina principal de la España de Felipe II⁴. Frente a la visión cristiana de ser la conquista de España un castigo de Dios por las injusticias cometidas por los reyes godos, considerando a los invasores y sus descendientes como elementos ajenos a la cultura y religión hispana, y la imposibilidad de integrarse en el cuerpo español, Luna presenta otra visión completamente opuesta.

Mediante el manuscrito Luna revela secretos sorprendentes como el origen de la legítima esposa de Rodrigo. Resulta ser una princesa de origen musulmán, convertida al cristianismo tras su cautiverio después de desembarcar en España a causa de una tormenta. Los comandantes árabes son gente bien preparada, de alto linaje y de actitud ejemplar. Los soldados son bien adiestrados y fieles a sus señores.

El ejército árabe termina ganando sus batallas pero comprometiéndose a respetar y honrar a los vencidos mediante estatutos que permiten que las ciudades españolas disfruten de la paz, prosperidad y libertad de culto. Todo lo contrario al ambiente de opresión vivido por los moriscos en el siglo XVI. Luna recuerda, indirectamente, los derechos de los moriscos capitulados por los Reyes Católicos y violados por las autoridades cristianas.

⁴ Véase p. 45, del estudio preliminar de Luis F. Bernabé Pons, en Miguel de Luna, *Historia verdadera del Rey don Rodrigo*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001.

Las huellas de las novelas de caballería y las fronterizas se dejan ver en la obra de Luna, representadas por los cercos, combates, tramas, aventuras, peripecias, etc. La superioridad militar árabe es obvia, no sólo en el ejército sino a nivel humano. Musa y Tarif son ejemplos de esos caballerosos guerreros, respetando sus palabras y reconociendo el valor de los vencidos.

La religión aparece en un plano secundario. Los milagros celestiales no tienen lugar en estas batallas, todo transcurre en un marco humano. Don Pelayo venció a los árabes, no con ayuda de legiones angelicales sino por la debilidad del ejército opositor al sufrir una peste que le destroza.

En cuanto a las conversiones: por falta de mujeres para los conquistadores y la dificultad de traerlas de África, se pregonaba por quien quiera convertirse, hombres o mujeres, con promesas de terrenos y privilegios. Los convertidos alcanzan cifras muy elevadas, incluso el arzobispo Orpas se convierte. Con los matrimonios mixtos desaparecería la categoría de cristiano viejo, todos tendrían la sangre contaminada. Con esto, Luna intenta dar a la sociedad española una lección de humildad y reivindicar el orgullo de esta raza que ha llegado a dominar gran parte del mundo.

Floresta de leyendas heroicas españolas

La leyenda del Rey don Rodrigo es de origen visigótico y no castellano, lo que la convierte en la más antigua leyenda heroica española. Menéndez Pidal piensa que habría otras leyendas existentes en el siglo VIII, pero sólo está sobrevivido, ya que su recuerdo vivió siglos. No sólo durante los ocho siglos que duró la invasión árabe sino hasta el siglo XX, con Rivas, Espronceda y Zorrilla y el XXI, con la novela de Juan Goytisolo: *Reivindicación del Conde don Julián*. El tema ha sido tratado por historiadores, poetas, novelistas, dramaturgos, tanto españoles, como andalusíes. En la época moderna retomaron el tema literatos ingleses, franceses, alemanes, italianos, etc. En su creación participaron los árabes, los mozárabes y los cristianos.

En el siglo XIV, la leyenda de Rodrigo –abandonada por los juglares de gesta- reaparece en prosa. Los narradores la recargan de un intenso espíritu religioso y santifican al rey Pecador mediante una horrible penitencia. En el siglo XV aparecen en los libros de caballería. Finalmente en el Romancero.

Realidad y ficción en la leyenda del Rey Rodrigo

Esta leyenda, ha sido uno de los temas poéticos más tratados en todas las edades. Pidal afirma que ninguna otra ficción poética ha obtenido la colaboración de las dos mayores civilizaciones del mundo moderno: El Islam y el Cristianismo.

El único testimonio coetáneo de esta leyenda es la *Crónica mozárabe del año 754*. Menéndez Pidal cita en *Floresta de leyendas heroicas españolas* lo que él estima la verdadera historia.

Los musulmanes habían empezado sus ataques a las costas españolas. Combatieron a los beréberes en la zona del estrecho, dominada entonces por la tribu cristiana de Gomera. Olián, señor de Gomera y súbdito de los visigodos pudo desviar a Oqba, caudillo musulmán, tras su llegada a Tánger hacia el Atlas y Sus en 682. En 708, Musa, gobernador del África musulmana arrebató Tánger a Olián y sitió Ceuta. El asedio perduró porque los barcos de España iban y volvían llevando víveres y refuerzos a los sitiados. Vitiza muere y le sigue la guerra civil a consecuencia de la entronización de Rodrigo. El Conde Olián, se entrega a Musa bajo condiciones. Quizá la razón de ese rendimiento fuera la hostilidad del Conde al nuevo rey.

Musa envió a Tarif, en 710, para realizar incursiones en Algeciras. En 711 Tarek ben Ziyad, con 7000 hombres, en su mayoría beréberes de Gomera, se atrincheraron en Gibraltar. Dice Menéndez Pidal que el Conde hizo pasar a este ejército secretamente en naves de mercaderes⁵.

Vitiza se encontraba en Pamplona combatiendo a los rebeldes vascos. Envió a su sobrino Sancho contra los moros pero éstos derrotaron a los godos y mataron a Sancho. El rey acudió a la Bética. Tarik pidió refuerzos a Musa que le envió 5000 hombres. Pidal declara que Julián iba con ellos indicando a los musulmanes los puntos indefensos y ejerciendo de espía. En el ejército de Rodrigo iban los hijos de Vitiza. Éstos, pensando que los árabes no se quedarían, enviaron un mensaje a Tarik comunicándole que abandonarían la batalla a cambio de su patrimonio real. Tarik aceptó y así fue que ambos abandonaron la batalla, donde el rey murió.

Pidal afirma que la *Crónica mozárabe* y el egipcio Aderraman ben Abdelhakem citan la muerte del rey allí, en Guadalete. Pidal cita la segunda opinión sobre la desaparición de éste. Nuestro investigador apunta a que Tarik, en vez de abandonar la Península, sigue su rumbo hacia Toledo, guiado por Julián. Musa siguió las victorias de Tarik, desembarcó en la Península en 712 y conquistó Sevilla, Mérida y Zaragoza.

⁵ Ramón Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas*, volumen I, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 17.

El autor de *Floresta* habla de la tolerancia de los musulmanes con los vencidos, su cumplimiento de sus pactos y su entusiasmo por su religión. Razones para llegar a dominar casi toda la Península. A parte del descontento de los judíos con los visigodos.

Los hijos de Vitiza y Julián sus descendientes parece ser que vivieron en Córdoba. En 937, cuando muere un cierto Ayub, certifica su biógrafo su noble ascendencia, siendo cuarto nieto de Olían “por quien el islamismo había entrado en Andalucía”⁶.

El Pelayo, perseguido por Vitiza y acogido por Rodrigo se refugió en Asturias. Éste incitó a los asturianos a la resistencia y ganó a los musulmanes en Covadonga. Éstos no pudiendo reducirle le despreciaron.

Pidal cita todas estas noticias bajo el título: Historia, haciéndonos suponer la veracidad de los hechos. Se apoya básicamente en la *Crónica mozárabe de 756*.

Según Milá y Fontanals esta leyenda es de origen musulmán y no cristiano como se opinaba inicialmente. Pero J. Ribera sospecha que los hechos pueden haber sido contados en lengua no árabe. Krappe, por su lado, cree que el tema del ultraje de Julián es de origen germánico.

El origen de la leyenda

La opinión popular tiende a concentrar la causa de los grandes desastres en una sola persona. Así que la pérdida de España se centró en Rodrigo, a pesar de que las verdaderas causas podrían ser: tanto los hijos de Vitiza y sus partidarios, los judíos, las luchas internas de los godos, como el mismo Julián.

Según Pidal, la leyenda tiene que ser creación de los vencidos, ya que los vencedores no necesitan justificar la debilidad de sus contrincantes, todo lo contrario: los musulmanes tienden a exagerar el número y la fuerza de los cristianos, así los vencen con más mérito.

La razón por la cual se inventó la historia es obvia: la amargura de los vencedores y su sometimiento a los vencidos. Ésta aparece en territorio mozárabe desde el siglo X. Mientras que en el Norte sólo aparece en el siglo XII.

Es curioso que a pesar de la relación de Pelayo con Vitiza y Rodrigo, aparezcan ambas leyendas: la destrucción de España y la reconquista separadas. Según Pidal, porque para los

⁶ R. M. Pidal, “Floresta...”, p. 21.

mozárabes Pelayo no constituía una amenaza. Sólo en épocas posteriores, cuando los cristianos recobran fuerzas, las dos leyendas aparecen unidas.

Los mozárabes se componían de dos bandos: los godos seguidores de Vitiza, de cristianismo cuestionado, amigos de los musulmanes y privilegiados por ellos. El otro bando era el de los vencidos: los godos-romanos seguidores de Rodrigo. Hostiles al invasor y que en muchos casos sufrían acoso por el invasor y sus cómplices.

Vitiza responsable de la pérdida de España

Pidal habla de un *Chronicon*, escrito en el siglo IX, por un monje en el monasterio de Moissac. El relato es corto. Habla de 7 años de gobierno de Viticha, su lujuria, la entrada de los sarracenos, la toma del poder de Rodrigo, la batalla y la pérdida del reinado de los visigodos.

El testimonio español más antiguo sobre nuestra leyenda aparece en la *Chronica gotorum Pseudo Isidoriana*. La escribe un mozárabe toledano hacia la primera mitad del siglo XI. Allí aparece la leyenda poetizada donde Gético o Getiza engaña a Julián, conde de Tangitania, y manda traer a su hija, Oliba, y abusa de ella. Como venganza, Julián, ofrece a Tárec entrar en España. Éste desembarca en Tárfif y toma Sevilla. En esto muere Getiza y reina Rodrigo. Cuenta, así mismo, la traición de éstos en el campo de la batalla.

Analizando este relato, notaremos que no menciona ni a Musa ni a Tarif. Pidal piensa que la razón de esta omisión es la simplificación exigida por las leyendas poéticas.

Existe un anacronismo muy claro en este relato, y es que afirma que Tareq toma Sevilla antes de combatir a Rodrigo y matarlo, cuando es sabido que Tareq sólo se apoderó de Algeciras antes de la muerte del rey. Además, la conquista de Sevilla fue obra de Musa, un año y medio después de la muerte de Rodrigo.

En el siglo III aparece una versión de la leyenda en el relato del obispo *San Pedro Pascual* (1227?-1300). Este obispo valenciano cuenta que Otiza, rey de España, forzó a la hija del conde Illán mientras éste se encontraba en África recaudando parias. A su vuelta se entera de lo ocurrido pero disimula. Al año siguiente, en su viaje a África, pacta con los moros. Vuelve a España y aconseja al rey desarmarse. Los moros entran y en eso muere el rey. Debido a su odiosa memoria, los godos no eligieron a sus hijos como reyes sino a Rodrigo. Éste combatió a los moros pero fue derrotado.

Señalaremos en esta versión varios matices: en la leyenda de San Pedro aparecen varias formas tradicionales de la novelística en general, como el tema del rey forzador. La leyenda española toma de las extranjeras el tema de la ofensa del vasallo durante su ausencia, cumpliendo mandatos del rey. Aparece, igualmente, el tema del falso consejo del desarme, por parte de Julián. Así como, la fingida antropofagia de Tareq y su ejército. Este último elemento novelesco parece de origen musulmán, lo que indica que la contaminación era muy frecuente.

En cuanto al tema del falso consejo de desarme, advertimos que en la *Crónica Tudense* (1236) y en la *Crónica del Toledano* (1243) aparece el desarme ordenado por Vitiza pero no aconsejado por Julián. Esto significa que ambos historiadores aceptaron la versión, divulgada entonces, de que el pecador fue Rodrigo y no Vitiza.

Aún aceptada la versión del pecador Rodrigo, en la *Crónica de 1344* aparece el desarme, en tiempos de Vitiza, producido por los falsos consejos de Julián.

A finales del siglo XIV, *Ben Jaldún* (1332-1406) atribuye la deshonra a Gaitixa. Después de su muerte gobierna Rodrigo dos años hasta la entrada de los musulmanes. Pidal supone que Ben Jaldún no conoció la versión de los historiadores árabes, ya que éstos atribuían la deshonra a Rodrigo. Debería conocer la versión de San Pedro o alguna narración análoga.

Pidal alude a la crónica egipcia de Ben Abdelhakém, pero no habla de ella detalladamente como hizo con otras de la misma época. Esta fue escrita en el siglo IX.

Rodrigo responsable de la Pérdida de España

Pidal piensa que la atribución de la pérdida de España a Vitiza no agradaría a la aristocracia mozárabe, compuesta por hijos y nietos de Vitiza. Tampoco agradaría a sus cómplices musulmanes, así que la versión de Vitiza pecador circulaba entre la clase mozárabe baja, mientras que en la alta triunfaba la opuesta.

Así que en la *Crónica de Ben Al-Kutiya*, nieto de Sara la Goda -nieta de Vitiza-, se acoge la versión que atribuye a Rodrigo la pérdida de España. Este cronista muere en Córdoba en el año 977.

El historiador cuenta que Lodric usurpa el trono de los hijos de Gaitixa y fija su residencia en Córdoba. Cuando los musulmanes invaden la Península, éstos pactan con ellos las 3000 alquerías. Rodrigo se fuga y desaparece bajo las aguas. Ben Al-Kutiya cita el episodio de la Casa de Hércules. Yulián era un comerciante extranjero que confió su hija al Rey, quién le envió en una misión. Vuelto

a la Península, su hija le descubre la deshonra. Yulián disimula y vuelve a África donde pacta con los moros. Tarik desembarca en Algeciras. En su relato no falta la antropofagia para espantar a los cristianos.

El cronista declara que su relato proviene de un poema popular, llamado *orjuza*, compuesto por el visir cordobés Teman ben Aclama hacia 860, donde cuenta la conquista de España. Existía, así mismo, otra *orjuza*, narrando la conquista, compuesta por Algazal (773-864).

En esta crónica aparece únicamente Tareq, como en la Pseudo-Isidoriana. Las idas y venidas a África son similares a las que parecen en la crónica de San Pedro. Pero señalaremos una pequeña matiz al referirse a Julián. El autor intenta menospreciar el papel que desempeñó éste en la conquista de España, refiriéndose a él como simple mercader y atribuyendo a los hijos de Vitiza el triunfo de los musulmanes, por el abandono de Rodrigo en la batalla.

Esta leyenda hostil a Rodrigo aparece en otros historiadores árabes como Ar-Razi, el moro Rasis (887-955), pero no se le resta a Julián nada en su papel de traidor. En *Kitab-al-Ictifá* y en *Fatho-l-Andalusi*, obras de la segunda mitad del siglo XII, vuelve a aparecer esa hostilidad hacia Rodrigo. Ambas reconocen a Uolián como gobernador de Tánger. En ellas aparece el episodio de la Casa de Hércules. La violación del rey y el aislamiento de Florinda para que no revelara el secreto. Ella envió a su padre unos presentes, entre ellos un huevo podrido, el padre entendió el mensaje. Éste fue a buscarla con el pretexto de la enfermedad de la madre. Uolián vuelve a África, pacta con Musa y le acompaña para tomar Algeciras. Siguen las incursiones: la de Tarif y luego la de Tarek. Aparece la escena de la antropofagia y de la quemadura de los barcos para no poder retroceder. Cuentan que Rodrigo murió ahogado y citan el hallazgo de la bota del rey. Aquí la novedad sería que la traición de Julián es tratada con Musa y no Tarik.

Elementos musulmanes en la leyenda

El primer núcleo de nuestra leyenda es la violación de Florinda y el segundo sería la Casa de Hércules. Aparecen en "Ajbar Machmuâ", "Colección de Tradiciones españolas", del siglo X.

El testimonio más antiguo es la crónica del egipcio Abderráman Ben Abdelhákem, muerto en 871. Éste habla de Julián y su deshonra, de la Casa de Hércules y de la antropofagia de los musulmanes. Este tipo de leyendas formaba un género literario llamado "fotuhât", que significa conquistas. Habla de ensueños proféticos, predicciones, maravillas de las ganancias, etc. El

violador de la tumba de Hércules, Rodrigo, y el letrero amenazador tiene antecedentes en la literatura árabe, incluso china.

Aparecen en las crónicas árabes otros relatos, también de origen musulmán, como aquél que cuenta el hallazgo de otro palacio en Toledo, contiguo a la casa de Hércules, donde se guardaban 25 coronas godas. Las historias alrededor de las riquezas de los botines de guerra eran famosos en la literatura árabe. Otro episodio sería el de la mesa de Salomón por la cual disputan Musa y Tarek. Así como todo lo relativo a pedrería, oro y plata tan abundantes en las “fotuhāt”.

La anécdota de la casa de los candados y el añadir uno por cada rey tiene procedencia musulmana. Aparece en la *Crónica del moro Rasis*, a principios del siglo X. En la *Crónica de Almakari* aparece el episodio de la Casa con detalles: un sabio griego, en tiempo de los reyes griegos, predijo la invasión de España por un pueblo africano. Construyó la casa, metió dentro un talismán mágico para protegerla de la invasión extranjera y puso un candado para custodiarla, ordenando que cada rey hiciera lo mismo. Quebrantado el talismán, la ruina fue inevitable⁷.

La figura del rey godo en los historiadores árabes es, aparte de hostil, osado, arrollador, de corazón fuerte y de espíritu indomable. Éstos le añaden más interés a su figura con la incertidumbre de su muerte, describiendo cómo se encontró, la silla del caballo, hundido en el lodazal, el manto bordado de perlas y rubíes y sólo una bota. Estos relatos aparecen en “*Ajbar machmuâ*” del siglo X y en los textos del XII.

Nada se supo del paradero del rey Rodrigo. Esa desaparición dio lugar a la imaginación popular. En la *Crónica del rey Alfonso III*, se declara no saber nada sobre Rodrigo, aunque apunta al hallazgo de una tumba en Viseo donde se afirmaba en el epitafio ser del rey Rodrigo, último rey godo.

Para los cristianos del Norte, Vitiza era el responsable de la perdición de España: desatando la ira de Dios por sus crueldades y lujuria y por la traición de sus hijos en la batalla. Esto aparece en la *Crónica Albeldense* del siglo IX y en la *Crónica de Alfonso III*.

La primera mención de Julián en el Norte aparece en la *Crónica Silense*, de comienzos del siglo XII, hacia 1115. Cuenta aquí que la traición ha sido el fruto de la alianza de los hijos de Vitiza - expulsados del reino por Rodrigo- con el Conde don Julián, gobernador de Tingitana a raíz del viaje de éstos a África. La hija del Conde había sido violada por el Rey y la había tomado por concubina.

⁷ Véase R. M. Pidal, *Floresta...*, p. 46.

Menéndez Pidal confiesa no saber de dónde vienen estas dos noticias, sobre el viaje a África de los hijos de Vitiza y sobre la esclavitud de Florinda. Cree que proviene de un relato legendario, probablemente poético. Pero en algún manuscrito aparece que Ceuta jamás había sido dominada por los godos y que era costumbre de éstos mantener a las hijas de sus enemigos, en calidad de concubinas.

La *Crónica Silense* afirma que los hijos de Vitiza se encontraban en el campamento de los moros con Julián. Pidal califica esta noticia, junto a las dos anteriores, de “antihistóricas” ya que ninguna fuente árabe las cita. Cree que tiene procedencia mozárabe. Cuenta después la victoria de Covadonga, muerte del traidor obispo Oppas y muerte de Julián, junto con los hijos de Vitiza. Los musulmanes les consideran cómplices infieles y les cortan la cabeza. Este desenlace es de claro origen cristiano, cerrando así el círculo de (traición-sacrilegio) – (venganza Divina).

En la *Crónica Tudense* (1236) aparece esta tradición adaptada al gusto cristiano. Ésta cuenta el episodio de la destrucción de los muros de las ciudades por parte de Vitiza. Pero en cuanto al episodio del desarme, cuenta que Rodrigo fue el que envió las armas y caballos a África y a las Galias. La deshonra de la hija de Julián, por Vitiza, no es aceptada por él. Cuenta también que Rodrigo recibió la hija de Julián para casarse con ella, pero luego la tomó como concubina. El arzobispo *Toledano*, contemporáneo del *Tudense*, cita la misma versión.

La *Crónica Tudense* habla del destierro de los hijos de Vitiza y su viaje a Tingitana. En ella, aparece Oppa como hijo de Vitiza. Pidal piensa que esta intervención de los francos parece de origen cronístico; mientras que el episodio del desarme es de origen poético. El *Tudense* conocía ambas leyendas: la de Vitiza y la de Rodrigo. La tendencia de los cronistas desde el siglo XI, fue repartir la culpa de la pérdida de España entre los dos últimos reyes godos. La culpa del desarme de España se reparte, igualmente, entre los dos, como refleja la *Crónica Tudense*.

Sabiendo Ulit que España estaba desarmada, envió 25.000 hombres con Tarek para invadirla y toman Sevilla. Rodrigo sale a su encuentro, malamente armado. Los hijos de Vitiza están en el campamento de los moros con Julián, escena parecida a la de la *Crónica Silense*. La muerte de Rodrigo será un enigma. Añade el hallazgo de la tumba de Viseo. En esta crónica, como vimos anteriormente en la *Chronica gotorum Pseudo Isidoriana*, notamos el anacronismo de la toma de Sevilla antes de la batalla.

La leyenda en narraciones y cantares

Pidal cita la *chanson de Anseís de Cartage*, que canta un peregrino francés y que refleja la versión aquí citada. Piensa que habría “cantares o relaciones versificadas” de este relato, pero que eran menos aceptados que los divulgados más tarde en Castilla y León, como el de *Los Infantes de Lara*, *Fernán González*, *Bernardo di Caprio*, etc. Quizá la razón de esa mediana aceptación sería el dolor que quedó por la derrota de los cristianos y su fatal desenlace.

En la primera mitad del siglo XIII, aparece una variante de la leyenda donde la deshonrada es la mujer de Julián. Este tema aparece por primera vez en la *Crónica Toledana de 1243*. Posteriormente aparece en varias obras.

Las narraciones, aunque variadas, que hablan de la condesa deshonrada cuentan lo siguiente:

Rodrigo, rey godo y señor de España, envió al Conde Julián –noble godo, pariente del rey Vitiza y señor de Consuegra- a Marruecos para recaudar parias. En la ciudad de Cáparra y aprovechando la ausencia del Conde, el rey toma a su esposa por fuerza. A su vuelta su esposa se lo cuenta. Julián finge su despecho. Al año siguiente vuelve a Marruecos para la recaudación, habla con Vuzarbán y le promete entregarle España desarmada. El Conde aconseja al rey el desarme. El rey moro desembarca en Gibraltar y toma Sevilla. Rodrigo sale a su encuentro en Sangonera. En esta narración aparece la antropofagia de los musulmanes.

En el siglo XIV, el canciller Ayala, dice que la esposa de Julián se llamaba Frandina, que era hija de Vitiza y hermana del arzobispo Oppas. Pero Ayala, con ese nombre se refiere a la hija de Julián. En ninguna versión anterior aparece el nombre de la deshonrada.

En la novelística general, según Pidal, la deshonra no suele ser de la hija sino de la esposa. La mujer del traidor suele ser la víctima del rey destronado. El autor de *Floresta*, apunta a que la primera manifestación de esta leyenda se encuentra en Procopio de Cesarea (muerto hacia 565). Cuenta las insidias de Máximo, senador romano, contra el emperador Valentiniano III, tras haber abusado éste de su esposa. Logró deshacerse de Etio, el único que podía con Atila y sus hunos. Atila venció al emperador y Máximo lo mató. Leyendas parecidas a estas se pueden encontrar en Francia y en los países germánicos y escandinavos, como en la compilación de *Sagas* noruegas. Krappe, cita una leyenda parecida cuyos protagonistas son el rey Ermanrico, famoso rey de los godos del siglo IV y su consejero Sífka. Krappe cree que la leyenda de Rodrigo es una refundición de la de Ermanrico.

Esta leyenda de la condesa ultrajada se difundió bastante por Europa, pero la versión de la hija de Julián prevaleció, apoyada por la historiografía árabe. Influyente, sobre todo, en el *Toledano*

en 1240. La versión portuguesa, apoyada en el relato del moro Rasis, ayudó a establecerse la versión de la hija del traidor. Esta versión está redactada por el clérigo portugués Gil Pérez, por orden del rey don Dionís (1279-1325). De esta forma se unieron a la historia dos episodios más: el del palacio encantado de Toledo y el del sobrino del rey muerto en una batalla previa a la de Guadalete. Esta crónica árabe contribuyó a la novelización de la leyenda.

La versión castellana de la *Crónica del moro Rasis* se incluyó en la *Crónica de 1344*. A este texto árabe se añaden otras tradiciones árabes y cristianas formando así una novela histórica, narrando la completa historia del rey Rodrigo.

Crónica de 1344

El relato principal de esta crónica, como anticipamos, proviene de la *Crónica de Rasis*: la subida de Rodrigo al trono, la Casa de Hércules violada, la deshonra de la hija de Julián, el pacto de Julián en Ceuta con Musa, expediciones de Tarif y Tarek, derrota del sobrino de Rodrigo y al final de Rodrigo, de suerte misteriosa.

Pero en esta crónica se añaden algunos episodios extraños como el del rey Acosta, que sube al trono después de Vitiza. Tras su muerte Rodrigo usurpa el trono a los hijos de éste. Cree Pidal que este episodio responde a intereses mozárabes vitizanos.

Las descripciones de la Casa y su atribución a Hércules son añadidos al relato de Rasis. Esta crónica afirma que la costumbre de criar a los hijos de los magnates en el palacio del rey no es una costumbre española, sino que Rodrigo la estableció. Tampoco los nombres de la hija de Julián: Alacaba, Alataba o Taba aparecen en el texto de Rasis. Se añaden, igualmente, otros detalles como el consejo celebrado en Ceuta con Julián, Ricaldo, pretendiente de Alcaba, con Simón el leal, con la condesa y con don Enrique el rencoroso audaz. Así como el llanto de Rodrigo por la muerte de su sobrino.

Todas estas adiciones podrían proceder de una forma poética. Cree Menéndez y Pelayo que tienen fuerte sabor de cantar de gesta. Pidal confirma esta idea, especialmente en el llanto de Rodrigo: “yo, viejo mezquino”, cuando es sabido que Sancho era joven. Esa frase es empleada frecuentemente en los cantares de gesta. Pero, analizando otros detalles como las descripciones de la Casa de Hércules, Pidal no encuentra ni ritmo musical de verso ni estilo épico definido, pero sí una estructura claramente prosística. De modo que esos diálogos y lamentos añadidos están compuestos para la prosa narrativa.

Pero sí existieron cantares como los referentes a Oliba violada por Vitiza, a los hijos desheredados del rey y su paso a África, el engaño de Rodrigo a la hija de Julián faltando a su promesa de matrimonio, la violación de la condesa, la destrucción de armas, etc. Así que la expansión en los relatos referentes a Rodrigo y su novelización no provienen del verso de las gestas sino de la prosa de las crónicas árabes.

Esta nueva versión tuvo mucha difusión entre los cristianos y se impuso a las demás, gracias a la gran difusión de la *Crónica de 1344* en España y Portugal.

Refundición de la Crónica de 1344

Esta crónica, obra de un judío toledano converso, se inventa a su vez varios episodios: como el hecho de no entregar su ciudad, Toledo, a Rodrigo, siendo los toledanos fieles a los infantes. Sólo tras muchas dificultades y largos tratos se le fue entregada. El rey reconoció que si no tiene Toledo no es rey de las Españas. Añade, también el descuido de la Cava bañándose en un huerto, rememorando el pasaje bíblico de Betsabée y David. Esta Crónica cambió el nombre de Alacaba por la Cava.

En esta crónica se extiende en el episodio de la rebelión de los ayos de los hijos de Acosta. Los grandes señores de España reunieron un ejército para que Rodrigo apagara esa rebelión en Córdoba, provocando una guerra civil, donde murieron muchos caballeros.

Si en la *Crónica de 1344* se habla de que la mujer de Rodrigo era natural de África, en la *Refundición*, como en la *Crónica sarracina*, se cuenta que tras la toma de Córdoba por Rodrigo, éste envía al rey de África un mensaje en el que le pide la mano de su hija Eilata. Este elemento es pura fantasía, ya que en el testimonio del historiador musulmán Mafómat, hijo de Isa se declara que Abdelaziz, hijo de Musa se casa con una goda que fue la mujer de Rodrigo. Añade, tanto esta *Refundición* como la *Crónica sarracina*, que viniendo el rey de África y su séquito naufragan en el mar. El motivo de la invención es claro, dejar África libre para que la dominen los musulmanes.

La *Refundición* y la *Sarracina* coinciden en el episodio del desarme. Así como, en la penitencia de Rodrigo, muerto por la culebra criada por él y su tumba en Viseo. Ambas crónicas han tomado sus versiones de un texto desaparecido, demostrado por las divergencias y semejanzas entre las dos. Este texto perdido podría ser anterior a la versión de 1344 y haberse aprovechado de ella.

En la *Crónica de 1344* se habla del incierto fin del Rey, aunque aludiendo al sepulcro de Viseo. En la *Refundición* habla de la huida del Rey a Viseo, crió una culebra, se encerró con ella y murió tan cristiano que tras su muerte las campanas tañían solas. Todas las crónicas menos la Silense, que insistió en que el Rey murió en la pelea, daban por incierto el final del rey y se remitían al sepulcro de Viseo. Se habla también de una cueva cercana, donde el rey penitente vivió sus últimos días, viviendo con una culebra. Pidal se inclina a pensar en que este episodio fue añadido a la versión de Rasis, hecha por el traductor portugués. Según Pidal, lo de la leyenda local de Viseo procedería de la “gran oficina de falsificaciones legendaria”⁸. Se refiere con ello al monasterio de Lorván, cerca de Coimbra.

Acercas del fin de Rodrigo cuenta la *Crónica de 1344* que Omar hijo de Jufen, persiguiendo a los cristianos, encontró una *huesa* muy noble y con lo que consiguió de ella vivió en la riqueza y fue señor de villas y castillos. Luego cuenta el hallazgo del sepulcro en Viseo.

Los copistas de las crónicas fueron los responsables de las numerosas interpretaciones que se dieron a los manuscritos. Errata es la confusión entre *huesa* (calzado, bota) y *huesa* sepulcro. Otros entendieron que el rico y señor de castillos es Rodrigo. De ahí, surgieron diversas interpretaciones acerca de la vida de Rodrigo algún tiempo en la región de Portugal y Salamanca⁹. Otras copias confundieron Viseo con *visco* (vivir), de ahí la interpretación acerca la vida de Rodrigo en un sepulcro y su muerte allí. Esta errata podría ser del siglo XIV. En la segunda mitad del siglo XV, la cueva fue sustituida por el sepulcro.

Este tema de la penitencia en un sepulcro persistió en la novelística popular. Cuenta el abad Juan a sus discípulos en la Tebaida, que un vecino de Lyco, después de mala vida, se encerró en un sepulcro, lavando con sus lágrimas sus pecados. Y a pesar de las tentaciones del demonio, él consiguió con su arrepentimiento que Dios le perdonara, dando muestras y señales de su perdón.

Cita Pidal, en *Floresta de leyendas heroicas españolas*, p. 87, una tradición de Castro d'Avellas, cerca de Braganza, referente a un sepulcro de su iglesia. Habla de un joven hidalgo que confesó haber dado muerte a su madre bajo las garras de dos leones. En ese sepulcro recibió su penitencia, llevándose consigo un cabello de su madre. El cabello se transformó en una culebra que le mató. Pidal cita otra leyenda parecida: el caso de Gunar, condenado por Atila a morir en una fosa llena de serpientes.

⁸ R. M. Pidal, *Floresta...*, p. 85.

⁹ Sustentan esta idea Fernández Guerra y Saavedra. Véase R. M. Pidal, *Floresta...*, p. 86.

Lo de trabajar el Rey en la huerta podría provenir de que la basílica de tiempos de Alfonso III había desaparecido y en su lugar se cultivaba un huerto. Quizá el sepulcro se conservara dentro del huerto o quedara el recuerdo de su emplazamiento allí.

La Crónica del Rey don Rodrigo (la Crónica sarracina)

A partir de mediados del siglo XV, la *Crónica del Rey don Rodrigo* se conoce igualmente por la *Crónica sarracina*. Pidal la considera la primera novela histórica española, y que esta historia toma el tono de la complicada aventura novelesca y no la reposada y simple narración épica¹⁰.

Corral se inspiró en una redacción de la *Crónica del moro Rasis*. Pero consultó otras fuentes, como la *Crónica de Don Pedro el Cruel*, escrita por el canciller Ayala, también leyó la *Crónica del Toledano*.

Esta crónica se divide en dos partes. La primera se compone de 262 capítulos y la segunda, de 256. La primera parte abarca el reinado de Rodrigo desde su elección hasta su derrota. La segunda parte cuenta la conquista de España a partir de la derrota de los cristianos en Guadalete, el comienzo de la reconquista por Pelayo y la penitencia de don Rodrigo. Más de la mitad de la obra habla de la conquista de España (190 en la primera parte y 183 en la segunda).

Corral incluye sucesos acaecidos en el Norte de África y en Narbona, así como la expedición de Sacarus al ducado de Loreina. Al no pertenecer este incidente al marco espacial de la novela, Corral lo justifica al lector por ser Sacarus vasallo de Rodrigo y por haber éste financiado la expedición.

El autor utiliza fórmulas verbales de sabor arcaico para enlazar los episodios de la obra. Frida Weber de Kurlat las divide en dos grupos:

- 1- Las primeras establecen un “nexo interno”. El que resuelve el problema de las acciones simultáneas de los personajes y marca el desplazamiento local, como por ejemplo: “Dejemos a..., e tornemos a....., agora dexaremos de hablar de....”¹¹, etc.
- 2- Las segundas establecen un “nexo externo”. El que establece el contacto entre el narrador y su público, como por ejemplo: “Agora veredes....., sabed que....., E agora dezirvos he.....”¹², etc.

¹⁰ Véase p. 89 de *Floresta*.....

¹¹ Op. Cit., p. 21. Tomado de Frida Weber de Kurlat, “Estructura novelesca del Amadis de Gaula”, *Revista de Literaturas Modernas*, V (1966), p. 34.I, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

¹² Op. Cit., p. 21.

Generalmente, en las crónicas, se sigue el orden cronológico y la materia narrativa va agrupada por años. Cada año se divide en capítulos. En la nuestra, “la disposición cronológica queda sentada como suposición fundamental del marco temporal”¹³. Muchas veces se indica el día, el mes o el año, incluso la hora. Alguna vez se ha señalado el año en diversos sistemas cronológicos, como el musulmán, el cesáreo, el cristiano, etc.

Para narrar dos hechos ocurridos al mismo tiempo, Corral, se inventa dos historiadores hermanos; Eleastras y Alanzuri, testimonios presenciales de los acontecimientos. Eleastras muere en la toma de León. Este incidente, aclara Corral, junto con la penitencia de Rodrigo, fue encontrado en una tumba de Viseo por el caballero Carestes, vasallo de Alfonso el Católico. Este “libro de pergamino” fue pegado al de Aleastras. Este libro cuenta, así mismo, la vida de Rodrigo desde su ascenso al trono hasta la penitencia y muerte en Viseo.

En cuanto al concepto de muerte y resurrección, Alan Deyermond¹⁴, afirma que este concepto alcanza su pleno desarrollo en la *Estoria de España, de Alfonso X*. La muerte de España se produce por la podredumbre de la monarquía de Witiza y Rodrigo y se consume cuando los árabes entran a vengar la deshonra de la Cava por incitación de Julián. Pero la resurrección visigoda comienza con la Reconquista a manos del Pelayo, tras la batalla de Covadonga y termina con la salida definitiva de los musulmanes a manos de los Reyes Católicos. Pelayo impone un nuevo orden arraigado en la moral cristiana. Visión completamente inversa a la que presenta Goytisolo en su novela.

Este dualismo en la resurrección está ejecutado por Goytisolo en su novela: el re-nacimiento de una España nueva y el re-nacimiento de un protagonista nuevo, imponiendo un nuevo orden arraigado en la moral musulmana.

Pero deberíamos señalar un aspecto muy interesante en la obra de Corral. La historia de Rodrigo no termina aquí con la muerte de éste, sino que, simultáneamente a la resurrección de España (con Pelayo) aparece otra resurrección del protagonista (redención mediante la penitencia). Este procedimiento ha sido analizado, hasta hace poco, desde la perspectiva de “narración ficticia”. Si la analizamos desde un punto de vista psico-mitológico descubriremos que la perspectiva correcta

¹³ Op. Cit., p. 22.

¹⁴ Alan Deyermond, “The death and Ribirth of Visigothic Spain in the *Estoria de España*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, 3 (primavera 1985), p. 30.

sería “narración historiográfica”. Es decir que la estructuración de los hechos responde a diseños míticos, en este caso, al mito del Pecado Original.

La obra de Corral intenta restablecer una imagen honrada de Rodrigo, haciendo que éste le confesara a Eleastras su pecado y no castigándole cuando éste le cuenta la profecía de don Sancho, referente a su derrota ante los moros. El cronista hace recaer la responsabilidad moral de la derrota sobre Julián y la Cava. Es más, Eleastras explica al Conde que su hija no fue forzada y le acusa de ser malagradecido con el Rey y de creer a su hija sin tener en cuenta la falsedad de las mujeres, ya que es “una “calidad de las mujeres” aborrecer todos los bienes que han recibido cuando les sucede algo que no les complace”¹⁵. Y que, aún creyéndola “contra la lógica de una ley de naturaleza”¹⁶, el que debería pagar por la afrenta es el Rey y no los españoles.

Según esta lógica machista de la Edad Media, Florinda debía haber agradecido al rey sus favores y no sentirse ofendida porque éste cumpliera un deseo con ella. Así que la desagradecida Cava empuja a su padre hacia la destrucción de España y por ello merece ser “el más traidor e malo que nunca hombre fue”.

El ataque de Corral hacia Julián es permanente, mientras que sólo dirige una crítica al Rey: dejarse llevar por los consejos de Julián y desarmarse para conseguir la paz. Consejo contrario al de todos sus vasallos.

Este intento de minimizar la responsabilidad de Rodrigo en la destrucción de España, crea un desajuste entre los hechos históricos y la explicación de ellos por parte del historiador. Por ejemplo, presenta el reino goda en su pleno auge, con la más gloriosa caballería del mundo y no en decadencia como afirman los historiadores.

Las acciones de Rodrigo buscan ese castigo apocalíptico, desde que usurpa el trono a don Sancho, el legítimo heredero. Acto seguido desobedece los consejos de los guardianes de la casa de Hércules, no se contenta con no añadir un candado a la casa como hicieron sus antecesores sino que la abre para apoderarse de sus tesoros por mera soberbia. La casa de Hércules parece ser su tumba. Es más bien un mausoleo, al encontrarse con su estatua echada. Esta actitud de Rodrigo

¹⁵ J. D. Fogelquist, *Crónica del rey don Rodrigo*, p. 39.

¹⁶ Op. Cit., p. 40.

se aproxima a una profanación de una tumba, en este caso su propia tumba. La malversación de los bienes del pueblo en torneos y el derroche que acompañó su coronación.

Rodrigo en todas esas acciones reta a Dios: La coronación está sujeta a la maldición que lanzó el arzobispo Tastat; si no cumple el pacto será destruido y vencido con su gente.

Julián le aconseja que reúna dinero y acumule tesoros para hacerse señor del mundo. Señorío que no le corresponde sino a Dios.

Lo mismo ocurre con la Casa de Toledo. Rodrigo no respeta las limitaciones de su poder. El Rey desoye los consejos de los grandes hombres de España, viola el tabú de la Casa, su espacio sagrado y “transgrede el diseño divino de la historia”¹⁷. Dentro de la casa hay una puerta donde pone en griego: “Quando Ércoles hizo esta casa andava la era de Adán en tres mil e seis años”¹⁸. Detrás de la puerta se halla una arqueta, que Rodrigo rompe igualmente su candado y en ella se encuentra una tela blanca plegada, donde aparece la figura de los árabes con sus tocas, pendones y espadas en sus manos, así como ballestas a sus espaldas.

Al abandonar la Casa de Hércules dejando las puertas abiertas, entra un águila y hace caer del cielo un tizón ardiente que quema la estatua. Las cenizas son esparcidas por toda España por medio de avejillas negras. Rodrigo viola la casa de Hércules que éste deja “como vivo recuerdo entre Dios y los Reyes de España que delimita el alcance de la autoridad regia”¹⁹.

Las resonancias bíblicas son evidentes en el episodio de la Casa de Hércules: las cenizas esparcidas por las aves sugieren las plagas con las que Dios del Antiguo Testamento castigaba a los pecadores. La asociación de Adán con esta casa evoca la imagen del Paraíso (Paraíso / España). El paralelismo es obvio. Ambos se pierden por el Pecado. Otro paralelismo es el existente entre la arqueta de la Casa y el arca del Tabernáculo, donde se guardaba la alianza entre Dios y el pueblo de Israel. Esta arqueta se guardaba detrás de un velo en un recinto llamado *Sancta sanctorum*. Ambos espacios están vedados a los humanos. Recordemos este término utilizado por Goytisolo decenas de veces al referirse a la virginidad.

Los lemas de la Casa simbolizan el núcleo moral de la obra y, al mismo tiempo, presagian el final: “guarda complidera”, “secreto de lo por venir” y “plazer con pesar”. Los dos primeros lemas explican cómo Rodrigo, al romper el candado, deja de ser guarda de la casa y con esa actitud revela

¹⁷ Op. Cit., p. 43.

¹⁸ Op. Cit., p. 46.

¹⁹ Op. Cit., p. 46.

el porvenir de España y su destrucción. El tercer lema presagia lo que más adelante experimentará: el placer del fruto prohibido y el pesar del Pecado.

Florinda y las Crónicas

Eleastras sugiere un parentesco entre Eva y la Cava²⁰. La única diferencia entre ambas, es que la primera incitó al pecado a sabiendas mientras que la otra lo hizo sin mala intención. Con lo que la culpabilidad de la segunda es inferior a la primera.

La Cava se crió en Toledo. Rodrigo seguía la tradición goda de criar a los hijos de las grandes personalidades del reino en su Corte. El Rey asumía de esa forma el papel del padre. Cuando éste la espía y pierde la “vergüenza” se aproxima al incesto. Por esa razón, cuando el rey intenta convencerla de cumplir con ella su voluntad insiste en llamarla “amiga”, cambiando así el lazo de parentesco.

Cuando el rey pregunta a la Cava si desearía casarse, ésta le responde que haría lo que le placiera a él. Y cuando el rey le confiesa su amor, ella “no le quiso dar a entender que ella entendía que él era su enamorado”²¹, mostrando así su buena fe. El rey le revela su deseo e intenta persuadirla, justificando que este amor es la voluntad de Dios: “para ojo al bien que Dios te faze en yo me enamorar de tu fermosura”²². Ella se resiste, con numerables argumentos: no querer traicionar a la Reina, este secreto no será guardado, le echarían a ella la culpa, etc. Incluso le dice: “vos digo verdad que más querría ser muerta que tal cosa consentir”²³.

La sumisión de la Cava queda latente (el simbolismo al arrodillarse ante él mientras jugaban), así como la superioridad del rey por varios motivos: ser ella la doncella de la Reina y el machismo de la Edad Media que empuja a la Cava, en su intento de persuadir al rey, a decirle que las mujeres al ser de “liviano seso” podrían equivocarse, no como los hombres que “han mayor complisión”²⁴.

Un día, a la hora de la siesta, el rey manda que la traigan y cuando ella “vino a su mandado”, el rey “cunplió con ella todo lo que él quiso”²⁵. La profecía no falta en boca de la Cava: “es comienço de daño mucho, e de bien ninguno”²⁶.

²⁰ El significado de esta palabra en árabe es mujer de mala conducta.

²¹ J. D. Fogelquist, *Crónica del rey don Rodrigo*, p. 451.

²² Op., cit., p. 452.

²³ Op., cit., p. 454.

²⁴ Op., cit., p. 452.

²⁵ Op., cit., p. 455.

²⁶ Op., cit., p. 454.

La crónica exculpa, parcialmente, a la doncella ya que el Rey cumple *su voluntad*, no la de ella. Y las consecuencias sobre ella son pésimas: “se sintió escarnida”²⁷, “tomó gran pesar en su corazón”²⁸, “començó [...] a perder la fermosura”²⁹, “avía grand vergüença”³⁰, “llorava de los ojos de tal guisa como si delante de sí tuvies a su padre muerto”³¹, etc. Pero aún así, con dicho machismo, no la exculpa completamente: “Enpero sabed que si ella quisiera dar boces que bien fuera oída de la Reina, mas callóse con lo que el Rey quiso fazer”³².

La Cava confía su secreto a su amiga Alquifa. Ésta le aconseja que se lo cuente a su padre. El Conde lleva la carta al obispo Orpas, tío materno de la Cava quién le incitó para buscar un medio con el cual Rodrigo perdiera su reino. Julián se dirige a Toledo donde le recibe el rey con muchos honores. El gobernador de Ceuta le cuenta cómo ha hecho paces con Muça, del que no se teme peligro. El Conde se lleva a su hija excusándose con la enfermedad de su madre.

El autor se extiende explicando que el Rey honraba tanto a Julián que si todo el mundo le decía que no, él sí aceptaría sus consejos. Eleastras dirige sus palabras al Conde y le reprocha por lo que ha hecho y por haber escuchado a su hija: “devieras pensar la maldad que en ella avía, e non la devieras creer”³³. Habla durante media página sobre la falsedad y el oportunismo de las mujeres, incluso llega a decir: “E por el plazer que tu fija ovo tú consentiste ser destruido e desonrado el mejor ombre del mundo”³⁴. Unas líneas más adelante afirma que su hija: “no le fizo fuerça” y plantea sus dudas sobre las intenciones de la Cava: ¿por qué no envió las intenciones del rey antes de la tragedia?, ¿por qué no se lo dijo a la Reina?, ¿por qué entró en su aposento sin compañía?, ¿por qué no abandonó la corte antes?.

A partir de ese momento el papel de la Cava queda reducido. En la segunda parte la Cava se siente culpable por los azotes de los moros e intenta frenar a su padre. La caída del rey le duele. Eleastras y el narrador censuran las acciones de la Cava. Los detalles de lo ocurrido la podrían “indultar” pero Fogelquist piensa que puede ser “una contradicción inherente al discurso medieval sobre la mujer”³⁵.

²⁷ Op., cit., p. 455.

²⁸ Op., cit., pp. 455-456.

²⁹ Op., cit., p. 456.

³⁰ Op., cit., p. 456.

³¹ Op., cit., p. 456.

³² Op., cit., p. 456.

³³ Op., cit., p. 463.

³⁴ Op., cit., p. 462.

³⁵ Op., cit., p. 452.

Realidad y ficción sobre la verdadera pérdida de España

En esta crónica se puede observar una falta de concordancia entre lo narrado y los comentarios moralizantes. Hay que destacar que no existe ninguna glosa moralizante sobre el pecado del rey. Eso se debe a la parcialidad de Eleastras. La lógica interna del texto nos empuja a culpar a Rodrigo de lo ocurrido, mientras que las voces moralizantes mitigan esa responsabilidad: la destrucción de España no fue culpa del rey sino de la Cava, del Conde don Julián y del Obispo Orpas. La lujuria del rey se debe a la naturaleza humana de la mujer a provocar y a excitar los instintos sexuales del hombre. La pérdida de Toledo se debe a la traición de los judíos, etc.

La parcialidad de la obra es indiscutible. La verdad queda condicionada por esa parcialidad del autor. En nuestro texto abundan las contradicciones internas.

Si hablamos de Eleastras, tendríamos que suponer que era un sabio de sólido carácter moral, que no se ha dejado influir por el rey en ningún momento. Pero si analizamos la obra descubriremos que ha excluido de ella a los que no tienen sangre goda. Alude en alguna ocasión a la sangre romana de Julián.

Corral, para dotar a su libro de la autoridad moral de la historia, le atribuye fuentes historiográficas imaginarias. Según él, el hallazgo de este libro antiguo que compone nuestra crónica es una acción divina para esclarecer hechos de suma importancia. Eleastras y Alanzuri no aparecen en la obra de al-Razi ni en ninguna otra crónica de la época. Estos historiadores son inventos de Corral. Fogelquist cita en su libro la opinión de Quicherot sobre Pedro de Corral; éste se caracteriza por “una tenue identidad histórica”³⁶.

Fogelquist establece un paralelismo entre la obra del Quijote y la de Corral. El primero crea para su autor una identidad propia dentro del espacio de la ficción, su presencia es extratextual. El lector en todo momento siente la presencia de Cervantes. Mientras que el segundo borra todo rasgo suyo en el texto. El primero tiene la intención de que su obra sea paródica. En cambio el segundo quiere que su obra sea didáctica.

El valor didáctico de la Edad Media era conseguir el bien y derrocar el mal para vivir satisfactoriamente en este mundo y así mismo conseguir el mejor camino hacia el otro.

³⁶ Op. Cit., p. 73.

Los lectores del siglo XIV y el XV mostraron su interés por la leyenda de Rodrigo y convirtieron al Conde don Julián en un mito. En la *Crónica de Pedro I*, el canciller López de Ayala atribuye la pérdida de España al Conde y pone en tela de juicio la violación de su hija.

En la *Estoria de los Godos*, se atribuye la pérdida de España a la corrupción de Rodrigo y descarta la violación de la Cava. La gravedad del desastre no puede producirse por una simple violación.

Desde la perspectiva histórica de Gutierre Díez de Games, expuesta en *El Victorial: crónica de don Pero Niño, conde de Buelna*, tal acción le parece muy usual, precisamente al no estar casada. Gutierre sostiene que el pecado de Rodrigo fue individual pero el castigo de Dios fue colectivo. De ahí que se debería deber a los “pecados que entonze fazían las gentes”. El autor carga toda la culpa a la traición de Julián.

En la *Crónica de 1344* la violación de la Cava es anterior al episodio de la Casa de Hércules, mientras que en la obra de Corral ocurre mucho después. Corral concede más importancia al suceso de la Casa de Hércules que a la violación de la Cava.

Las imágenes bíblicas asociadas a las profecías y augurios sobre la destrucción de España aparecen desde el principio de la historia, desde el juramento del rey que violó con su codicia y sus pecados. El diluvio asociado con el juramento se cumplió con el diluvio de sangre de los españoles y destroza el reino de los godos.

Cuando Tarif asedia Toledo sin éxito, un judío le ofrece entrar por una puerta por algunos intereses. Sucede el día de Domingo de Ramos, reviviendo la pasión de Cristo y la participación de los judíos en su muerte. Esta traición judía no aparece en las crónicas árabes, ni en la de 1344, al estar muy influenciada por éstas. En la *Crónica Tudense* sí aparece la traición de los judíos.

El reino de Rodrigo, incluida la Iglesia, padecen una tremenda corrupción. Prueba de ellos son los obispos que lo rodean: el Obispo de Jaén, privado del rey y el Obispo de Liberia, confesor de Rodrigo. Las confesiones de estos obispos reflejan la ideología del autor.

Otro augurio sería cuando un torbellino azota el consejo militar del rey, en vísperas de la derrota definitiva, y se lleva el capirote del rey más los dos obispos que regresan media hora después aturdidos y desnudos. Éstos dicen haber estado en el poder del diablo. El de Jaén atribuye lo ocurrido a la culpa que arrastra por no dirigir adecuadamente la vida espiritual de Rodrigo. El de Liberia confiesa haber cometido el pecado de la codicia.

El simbolismo, en especial el religioso, es un elemento esencial en nuestra crónica. Así como en los romances de la pérdida de España. Empezando por la Casa de Hércules y acabando con la penitencia de Rodrigo.

El comienzo de la Reconquista está marcado por ese simbolismo desde el traslado de las reliquias del último rey godo de Toledo a Asturias, cuna del reinado de Pelayo, descendiente así mismo de los godos. Esta tarea la realiza el arzobispo Liberio. Igualmente se encarga de edificar dos iglesias dedicadas a Santa María Magdalena y a San Miguel Arcángel, símbolos, respectivamente, del arrepentimiento sincero y de la guerra justa. El Pelayo reúne las dos cualidades representadas por las dos iglesias.

Durante la penitencia de Rodrigo, el simbolismo aparece de nuevo personificado en el diablo. Este le aparece en forma de ermitaño intentando empujarle hacia la codicia; en forma de Julián incitándole a la soberbia y en forma de la Cava, provocando en él el pecado de la lujuria. El Espíritu Santo le aparece en forma de nube blanca que le guía a una ermita, supuestamente Viseo, donde realiza su último acto de penitencia. Existe un paralelismo entre esta nube blanca y la que guió al pueblo de Israel a Tierra Santa, a su salida de Egipto. El Pelayo podría representar el papel de Moisés, siguiendo esta línea de deducción. El Pelayo conduce a su pueblo a la salvación: España regresa al Paraíso.

Veremos otro paralelismo entre las tres vueltas que tendría que dar la culebra³⁷ sobre el cántaro y los tres pecados presentados. La culebra le devora por dos partes: el pecho, donde reside su corazón lleno de codicia y "su natura", por donde ha cometido su pecado.

La *Crónica de 1344*, basada en las fuentes árabes, no dan mucha importancia al hallazgo de la tumba de Rodrigo. Mientras que en la *Crónica de Alfonso III*, del siglo IX, se anuncia este hallazgo. En la *Refundición de la crónica de 1344* (1400), aparecen los detalles de la penitencia de la cual toma Corral su relato.

Hablando de otros paralelismos, podríamos citar diversas críticas sociales, económicas y políticas en esta misma obra de Corral. Éste era nieto de Alfonso de Villandrando, regidor de Valladolid. Corral heredó de su abuelo pocos recursos económicos que le impedían mantener su estatus social con orgullo. El pueblo vivía agobiado bajo los excesivos gastos militares y personales de los reyes Trastámara y su obra era el mejor escudo de Corral donde se podía esconder y lanzar

³⁷ Del simbolismo de la culebra se hablará con detenimiento más adelante.

sus críticas. El paralelismo entre la época de Corral y la del rey Rodrigo se vislumbra a través de la *Crónica del Rey Rodrigo*.

En la obra de Corral notaremos la corrupción de las figuras eclesiásticas: el obispo Orpás y su ayuda a los infieles, el obispo de Jaén desinteresado en la vida espiritual del rey y el arzobispo de Toledo más interesado en reunir tesoros que en gastarlos en ayudas para el pobre pueblo. Esta ausencia revela el desprecio de Corral hacia este tipo de clerecía. Al mismo tiempo alaba a los ermitaños, que llevan una vida austera y dedicada a la oración.

En la *Crónica sarracina*, se aprecia así mismo, un antisemitismo representado por la hostilidad de la pobre hidalguía hacia los judíos, que veían en ellos una de las causas de la deteriorada situación económica del reino. La opinión de Corral sobre la monarquía se percibe en el acto de coronación de Rodrigo. El obispo Tastat le recuerda al rey que es más honra recibir la regencia por consenso de los grandes personajes del reino que por herencia. Corral prefería una monarquía dependiente de la colectividad a un reino dependiente de los intereses de un solo Privado. Insiste en que el mayor fallo de Rodrigo fue escuchar la voz de Julián y no la de los mejores y grandes hombres del reino. El desastre se produjo cuando el rey violó el juramento que tuvo lugar ante el concilio y traspasó la voluntad de la colectividad. Esta posición de Corral critica la situación monárquica de su época, cuando Álvaro de Luna crea un cerco alrededor de Juan II e impide el acercamiento a cualquier persona de intereses distintos al Privado.

De todo lo comentado podríamos deducir que la fantasía y la imaginación son las bases de esta crónica y que lo verdadero en ella sería difícil de subrayar. No erraba Pérez de Guzmán cuando la calificó de “mentirosa”. Pero aún mirándola desde este punto de vista, podríamos ver en ella una historia artificiosa, complejísima pero muy amena.

La huella de esta crónica sobre los romances es innegable. Casi todos los romances sobre Rodrigo proceden de ella.

La Crónica General de España de Alfonso X, el sabio

Dice que Vitiza quiso cegar a Rodrigo como cegó a su padre, pero como los romanos apreciaban a su abuelo Recesvindo, le ayudaron en contra de Vitiza. Se enfrentaron y Rodrigo venció a Vitiza. Terminada la batalla, aquel le sacó los ojos a Vitiza, como éste hizo con su padre, Theudefredo y le echó del reino. Vitiza fue desterrado en Córdoba donde murió.

Esta crónica cuenta el episodio de Casa de Hércules al comenzar a hablar de Rodrigo. En esta crónica dice que Julián era “un grand fidalgo, et uinie de grand linnage de partes de los godos”³⁸. Era conde de los esparteros y tenía en su poder Algeciras. Desde allí combatió a los moros causándoles mucho daño y miedo. Asegura, además, que era pariente y Privado del rey Vitiza. Dice la crónica que mientras Julián estaba ausente en África, Rodrigo forzó a su hija (o esposa). El historiador habla de matrimonio, que al final no tuvo lugar. Cuando regresa el conde se entera de lo ocurrido. Se lleva su esposa a Ceuta y vuelve a por su hija. La entrega a su madre y negocia con los moros, encabezados por Musa.

Musa envió a Tarif y pocos hombres para asegurarse de que el Conde no les engañaba y entraron a España por Algeciras. Esta fue su primera entrada. La crónica cuenta que, “la mezquina de Espanna”, que desde tiempos de Leovegildo pasó 150 en paz vuelve a ver con los moros vuelve a sentir la destrucción vivida con los romanos.

Su segunda entrada fue por Gibraltar. Rodrigo envió a su sobrino Iñigo para combatirles pero lo mataron y les vencieron. En la tercera entrada los musulmanes vencieron al ejército de Rodrigo, encabezado por él mismo, en Guadalete. Los hombres de Rodrigo no supieron lidiar bien por estar “desacostumbrados darmas por la grand paz que ouieron”³⁹. Cuenta la crónica que los dos hijos de Vitiza estuvieron con Rodrigo pero le traicionaron.

La crónica declara que no se supo nada del paradero del Rey, pero que su vestimenta real, la corona, los zapatos de oro y piedras preciosas y el caballo fueron encontrados a orillas del río Guadalete. Cita, igualmente, lo de la tumba de Viseo con el epitafio. Acaba esta historia maldiciendo el nombre de Julián que “siempre será maldito de quantos del fablaren”⁴⁰.

La crónica deduce de esta historia su moraleja didáctica: “Todos deuen por esto aprender que non se deua ninguno preciar: nin el rico en riqueza, nin el poderoso en su poderio, nin el fuert en su fortaleza, nin el sabio en su saber, nin ell alto en su alteza, nin en su bien; mas quien se quisiere preciar, preciese en seruir a Dios”⁴¹.

Sigue hablando de la grandeza de España, tierra elegida de los godos, y la asimila al Paraíso: “Espanna era el meior de todos [...] Espanna a una estremaça de abondamiento et de bondad mas que otra tierra ninguna. Demas es cerrada toda en derredor. [...] Pues esta Espanna que dezimos tal

³⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Primera crónica general de España*, Madrid, Gredos, 1979, p. 307.

³⁹ Op. Cit., p. 309.

⁴⁰ OP. Cit., p. 310.

⁴¹ OP. Cit., p. 311.

es como el paraíso de Dios⁴². Después habla de los ríos, montañas, valles que abundan en España, así como, todas las riquezas que posee en tierra y mar, desde el ganado hasta los minerales. Unas líneas después habla de la superioridad de España sobre los demás países, cómo esa grandeza se ha visto contrariada por las disputas internas y cómo sus ciudades han sido destruidas por los moros.

En el capítulo siguiente, 559, se cuentan los destrozos que cometieron los moros contra los españoles y sus ciudades. Cómo consiguieron los moros engañar a los cristianos. De ahí nació el término mozárabe. Termina el capítulo con alusión a los obispos de Asturias que se escondieron allí. Los capítulos siguientes hablan de cómo tomaron los moros todas las provincias y la aparición de don Pelayo: “e quiso [Dios poderoso de todas las cosas] por ende guardar all infante don Pelayo pora ante la su faz, así como una pequenna centella deque se levantasse después lumbre en la tierra⁴³.”

En esta crónica se cita el derrumbe de las murallas y el desarme en tiempos de Vitiza, aunque cita lo que dice Lucas de Tuy, que fue por orden de Rodrigo, aconsejado por Julián.

El Rodrigo, de Pedro Montengón

El amor de Rodrigo, en *El Rodrigo*, va desde el sometimiento humillado hasta la lujuria desmesurada, libertino. Su retrato físico es inestabilidad, desesperación, abatido por el acoso de sus deseos insatisfechos, de personalidad ambigua, escindida e internamente conflictiva. Su pasión incontrolada le conduce a la frustración. La lucha entre sus deseos y su deber está retratada y simbolizada por el intento de suicidio. Esta inestabilidad emocional le produce trastornos cercanos a la locura. Finalmente sucumbe a la tentación y urde un plan para conseguir sus deseos. La viola en la Cueva de Hércules, donde la observaba bañándose. La cadena de la maldad aumenta cuando éste decide secuestrarla y asesinar a su padre. En una batalla mata a su amada y se convierte en un espectro errante.

En la tradición del rey Rodrigo no se le cargaba de tanto sentimentalismo trágico⁴⁴. Guntrando es una especie de celestino hipócrita.

⁴² Op. Cit., p. 311.

⁴³ Op. Cit., pp. 318-319.

⁴⁴ Véase p. 80 de Guillermo Camero, *El Rodrigo*, de Pedro Montengón, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

Florinda es ejemplo de belleza, honestidad. Intenta ahogarse en la gruta donde se deshonoró. Moviada por la venganza y el amor a su país decide luchar en contra de Rodrigo pero éste la mata. Su nombre aparece por primera vez en *La verdadera historia del rey don Rodrigo*, escrita por Alcaide Abulcacim Tarif Abentarique. En ella Florinda se suicida.

Don Julián está movido por la venganza. Evanio, hijo de Witiza y enamorado de Florinda, muere con ella en la batalla.

La novela está repleta de violencia y escenas sangrientas como la violación de Florinda, la muerte de esta con su amado en la batalla, el ahorcamiento de Guntrando mientras agoniza por orden de Susenando, ejecución de Sintila, enviado para asesinar a don Julián, etc.

Para justificar la colaboración de Julián con los invasores la leyenda le carga de un odio desmesurado por la deshonor de la hija de éste. Esta versión procede de fuentes árabes y mozárabes witizana. Existía otra versión que asignaba el papel del violador a Witiza, promulgada por los seguidores de Rodrigo. Pero la primera versión fue la triunfadora.

CAPÍTULO II

EL MITO DE DON JULIÁN Y LA PÉRDIDA DE ESPAÑA EN EL ROMANCERO

La Pérdida de España en el Romancero.

El Romancero antiguo (1450-1550)

Existió una poesía primitiva acerca del rey Rodrigo pero se perdió. A principios del siglo XV, se compusieron romances, sus primitivos textos también se perdieron. En la primera mitad del siglo XVI se empezó a publicar el Romancero del rey Rodrigo en pliegos sueltos.

Los tres principales pliegos sueltos son:

1. Se titula *Aquí comiençan quatro romances del rey don Rodrigo, con una obra de Gómez Manrique*. No tiene fecha, pero la reimpresión es del 1550.
2. Este lleva el título de: *Aquí se contienen cinco romances: el primero, de cómo fue vencido el rey don Rodrigo; el segundo, de la penitencia que hizo; el tercero, del conde don Julián*.
3. El tercer pliego publica dos romances: *Aquí comiençan cinco romances, con una glosa: el primero, Amores trata Rodrigo, y el segundo que dize: Llanto hazía la Cava*.

Los *Cancioneros de Romances* y los *Romanceros*, publicados a partir de 1550 hasta mediados del siglo XVII incluyen romances nuevos. Desde aquel entonces hasta principios del XIX no se edita nada. En 1817 y 1844, publica Depping su *Romancero Castellano*. En 1821, Abel Hugo recopila *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo*. Ambas colecciones se incluyen en el *Romancero* de Durán.

Los romances del rey Rodrigo son de los más tardíos. De ahí que todos provienen de la obra de Corral y no de los cantares de gesta de los siglos XIII y XIV. Pidal asegura que todos son posteriores a 1440.

Pidal divide los romances del rey Rodrigo por clases:

1- **Romances tradicionales viejos (1450-1510)**¹.

1- *Los vientos eran contrarios*:

Ningún romance del rey Rodrigo ha sido admitido como popular para Milá y Fontanals. El romance de *Los vientos eran contrarios*, que Pidal cree ser el más viejo, no lo incluyen ni Milá ni

¹ Véase p. 8 de R. M. Pidal, *Floresta de Leyendas heroicas españolas*.

Menéndez Pelayo en los tradicionales viejos. Milá estima que es una imitación del lamento de Juan de Albert, último rey de Navarra. Pidal piensa todo lo contrario y profesa que el lirismo de este romance es más completo y desarrollado. Milá creyó que este romance era una invención tardía, que sirvió como introducción al romance: *Las huestes de don Rodrigo*.

Este sueño de Rodrigo culmina las visiones anteriores, aparecidas en la *Crónica sarracina*: la del infante don Sancho, cuando ve un paradisíaco vergel lleno de gentes blancas y la nube negra en la cual le maldecía la Cava. Los detalles de las gentes muertas, la batalla perdida, sus dominios regidos por otro señor, etc., aparecen también en la novela de Corral.

2- *Las huestes de don Rodrigo*:

Este romance es tradicional, -como el anterior- según Menéndez Pidal. Su estilo, en el que abundan enumeraciones y contraposiciones, lo demuestra, aún sin conseguir una perfecta soltura épico-lírica.

Al igual que el romance anterior, la escena está sacada de la obra de Corral. Aunque el romanista reduce los tres capítulos de la *Crónica de Corral* en este lamento del rey, sin antes aprovecharse de las más bellas imágenes que inventó Corral.

3- *Amores trata Rodrigo*:

Los romances viajaron con los colonizadores a todas las regiones del imperio hispano. Incluso a las islas Filipinas. Afirma Pidal, que los romances del rey Rodrigo aparecen en la poesía tagala que se canta en las fiestas de Antípolo en la Isla de Luzón².

VARIANTES DE LOS ROMANCES:

Mercedes Roig destaca, al hablar de las variantes de los romances, las "líneas de pensamiento". Habla de los pensamientos filosóficos, estéticos o morales que comparte una comunidad, temporal o permanentemente, al margen de su clase social o de la época y que son "manifestaciones de la pluralidad de pensamiento inherente a toda cultura"³. Se refiere a las ideas contradictorias que recoge el Romancero sobre la mujer, por ejemplo. Es fiel, buena, cariñosa y a la vez traidora, mala y vengativa.

² Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, *Obras Completas* de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, volumen XI, p. 65.

³ Mercedes Roig, *Estudios y notas sobre el romancero*, México, El Colegio de México, 1986, p. 11

Las variantes de un romance pueden llegar hasta 900, como el caso de *Gerineldo*, o 612 como el caso de *La Condesita*. Esas variantes “serían la manifestación superficial, de un fondo mítico y atemporal que subyace invariable”⁴. Ese fondo va adecuándose a la estructura social en la que nace. Diego Catalán sintetiza así los elementos que resumen este “fenómeno artístico social”⁵: el romance,

- 1- Nivel de discurso.
- 2- Nivel de intriga.
- 3- Nivel de fábula.
- 4- Nivel Actancial.

En cuanto a los romances de la Pérdida de España que nos interesan, podríamos escoger el ejemplo de Sánchez Romeralo que ha recogido trece versiones distintas de “por qué Don Rodrigo perdió España”. Y es porque forzó a:

- 1- Una prima hermana.
- 2- Una hermana.
- 3- Una cuñada y una prima.
- 4- Una hermana y una prima.
- 5- Una hermana y dos primas.
- 6- Una hermana, una prima y una cuñada.
- 7- Una hermana, una prima y una sobrina.
- 8- Una hermana, una prima; y mata, además, al padre, a la madre y a siete hermanos que tenía.
- 9- Una hermana, una prima; y mata a su mujer y a tres hijos que tenía.
- 10- Una hermana y una prima.
- 11- Una hermana, una prima, matando a la mujer, a seis hijos que tenía y a sus padres... con la obligada aclaración: “todos los maté en un día”.
- 12- Una versión de Bayo (Asturias) introduce una variante en las matanzas (y las reduce ligeramente):
- 13- Una versión de Casomera (Asturias) (...) junta en las faltas de Don Rodrigo, el parricidio,

⁴ Miñambres, Nicolás, *El Romancero*, Tarragona, Ediciones Tàrraco, 1988, p. 29.

⁵ Op. Cit., p. 29.

el incesto y el sacrilegio: “Maté a mi padre y mi madre, y siete hermanos que tenía, he esforcido a dos hermanas, que para monjas tenía”⁶.

De ahí las decenas de versiones de un solo romance. Algunas veces ese romance trata un solo tema, como el romance nº 4 sobre la entrada a la Casa de Hércules. A veces trata más de un tema sobre la Pérdida, como el romance nº 3, donde se alude a la política derrochadora de Rodrigo, celebrando fiestas y torneos. La otra parte del romance habla de la entrada a la Casa de Hércules y su destrucción. En otras ocasiones no trata ningún tema acerca de la Pérdida pero sí la utiliza como telón de fondo como el romance nº 2, sobre la duquesa de Loreyna.

EL ROMANCE COMO CUMPLIDOR DE LOS TEXTOS SAGRADOS:

Tanto los romances como las crónicas reflejan las ideas de los escritores medievales, “herederos de la tradición de la interpretación figural de los textos sagrados”⁷. Esta lectura figural deriva de la idea de la profecía, “por medio de la cual la Iglesia primitiva reconcilió las Escrituras judaicas con el Nuevo Testamento”⁸. De igual modo, los escritores medievales explicaban el sentido de su obra empleando tropos derivados de la Biblia. De ahí que los romances de Don Rodrigo y Julián sobre la Pérdida de España estén repletos de citas, alusiones, imágenes y paráfrasis bíblicas.

Fogelquist cita la profecía de la destrucción de España en la *Crónica del Rey don Rodrigo* o la *Crónica sarracina*. En el consejo de la batalla de Diochisiano y Narna, “un buen ombre” (I, vii) profetiza la destrucción y la asimila al diluvio del Viejo Testamento.

El ermitaño que aconseja a Pelayo prepararse para asumir un gran papel tras la destrucción, le asemeja a Noé. Así que el Pelayo engendrará la regia sangre española tras el diluvio, igual que Noé engendró la raza humana tras el mismo. El diluvio es el castigo de Dios a Rodrigo y a los españoles por sus pecados, y, Pelayo es la figura antagónica escogida por Dios para salvar a los mismos.

El paralelismo entre España e Israel es obvio, y por lo tanto, entre el Viejo Testamento y nuestra leyenda. Ambos han recibido su castigo por seguir el camino del pecado. Pedro del

⁶ Antonio Sánchez Romeralo, “Razón y sinrazón en la creación tradicional”, incluido en *El Romancero hoy: Poética*, 2º Coloquio Internacional, University of California, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, p. 20.

⁷ J. D. Fogelquist, *Crónica del Rey don Rodrigo*, p. 26.

⁸ Op. Cit., p. 25.

Corral, descendiente directo de Pelayo, constata que tras la destrucción de España, la raíz cristiana-goda sigue viva y, depurada ya, vuelve a construir una nueva España.

De nuevo aparece el paralelismo entre Pelayo y Moisés. Aquel es una “posfiguración” de este. Ambos nacen amenazados por un tirano, a los dos los meten en arcas y los dejan en un río, ambos son criados por padres adoptivos, son liberadores de sus pueblos, etc. Moisés, tras rescatar a los judíos del cautiverio “prefigura la rendición del pecador por Jesucristo”⁹. Cuando Dios hace caer un monte sobre los moros salvó así a los cristianos “así como fue con el pueblo de Israel quando lo sacó del poder del Rey Pharaón de Egipto que murieron él e los suyos en el mar” (II, cxcix).

Por otro lado, la Crónica establece el contraste entre Pelayo y don Rodrigo desde el principio. El oso que no logró matar don Rodrigo lo mata Pelayo. Mientras que Pelayo se entrega a los estudios y la devoción, don Rodrigo se entrega a los placeres mundanos: torneos, fiestas, comidas, etc. (episodio de Luz, madre de Pelayo y el rey Abarca / Cava y Rodrigo), p. 29-30).

En el análisis de los romances iremos señalando la relación entre los textos sagrados y el romance. El papel del ermitaño en los romances ha sido únicamente importante en los romances de la penitencia.

Goytisolo y el Romancero

La figura del ermitaño, en la tradición popular, es un ser marginal. A él acuden los que necesitan consejo, especialmente los nobles. Esta figura contrasta y al mismo tiempo es paralela a la del encantador de serpientes. Es marginal y ayuda al "noble", en este caso al niño de buena familia, a hacer penitencia, pero esta vez en sentido inverso.

La inversión de valores, practicada por nuestro novelista, ofrece al *marginal*, empujando al inocente hacia el pecado mediante la tentación de la serpiente. Pero en lugar de salvarle el alma, mediante la penitencia, le obliga a suicidarse, perdiendo el camino del cielo al cometer el suicidio, según la creencia cristiana. En el Romancero, la serpiente es la mano de Dios que “comiéndole” le allana el sendero del Paraíso.

⁹ Op. Cit., pp. 27-28.

La relación entre DJ y los romances sobre Rodrigo y la pérdida de España asoman cada vez que el narrador alude a la *Profecía del Tajo* de Fray Luis de León: mientras el narrador se pasea por las calles de Tánger, ve las moscas que le hacen recordar las obras del Fénix y para consolarse recita la *Profecía del Tajo*: “oye que al cielo toca con temeroso son la trompa fiera que en África convoca el moro a la bandera que al aire desplegada va ligera”¹⁰. En el poema, Fray Luis describe la terrible imagen de la destrucción de España. Pero el protagonista la invierte para añorar esa imagen, siguiendo la estructura del RN.

En *Profecía del Tajo*, el río Tajo se dirige a Rodrigo y le dice: “en mal punto te goces, injusto forzador”¹¹. En DJ, Julián se imagina la cicatriz venenosa al otro lado del mar y dice: “en mala hora te goces, injusto forjador”¹². Ya comentamos anteriormente los elementos del romance en DJ.

¹⁰ DJ., p. 120.

¹¹ Fray Luis de León, *Profecía del Tajo*, p. 41.

¹² DJ., p. 196.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE ALGUNOS ROMANCES

Análisis de algunos romances de la Pérdida de España.

ROMANCES DE LA PÉRDIDA DE ESPAÑA.

1- RODRIGO ELEGIDO REY¹³.

Por muerte del rey Acosta
de los godos en España
quedó el príncipe don Sancho
su hijo en edad temprana,
5 el cual no pudo reinar
que el ser niño lo estorbaba
y tratándose en el reino
de lo que más importaba
para la paz y sosiego
10 de la gente alborotada
y diferencias civiles
robos, fuerzas, muertes, talas,
que sobre reinar el niño
o elegir rey nuevo andaban,
15 viniéronse a concordar,
después de algunas batallas
y sanguinosas refriegas
de ambas partes porfiadas,
en que se diese el gobierno
20 de todo el reino de España
al más valeroso godo
y más propincuo a la casa
del tierno infante don Sancho,
en tanto que él se hallaba
25 en edad para reinar,
con protesta en confianza
que en siendo capaz de hacerlo,
luego del gobierno salga
aquel a quien se encargase
30 sin requerirle lo haga

¹³ R. M. Pidal, *Romancero tradicional de lengua hispánicas (español-potugués-catalán-sefardí)*, Madrid, Gredos, 1957, p. 99.

y que a su rey natural
deje el reino sin baraja.
Vinieron todos en esto
y a don Rodrigo señalan
35 para tal gobernador,
que nunca le señalaran,
tío del mismo don Sancho,
a quien con instancia llaman
que lo viniese a aceptar,
40 que fuera del reino estaba;
el cual a Toledo vino,
do con la jura ordinaria
prometió de gobernar
en paz por don Sancho a España,
45 jurándole por señor
y de, en creciendo, entregarla.
Apoderado del reino,
Rodrigo a Cortes llamaba,
donde al parecer de todos
50 comenzó cual deseaban,
prometiendo sus principios
no los fines que ignoraban,
porque del que bien comienza
nunca fin malo se aguarda
55 y aquel que tuerce esta vía
es porque al principio engaña
y de su mal proceder
encubre la raza cauta
que con sus obras el tiempo
60 nos manifiesta y declara.
Era mozo don Rodrigo
y casó con Eliata,
del rey de Fez hija hermosa,
por concierto, y fué cristiana,
65 haciendo en bautismo y bodas
fiestas costosas y estrañas.
Tras esto, contra la fe
que a don Sancho tenía dada,
por fuerzas, ruegos y astucias
70 se coronó rey de España,
tomando por propio el reino
que tenía en confianza:
que a todo aquesto se obliga
quien del malo no se guarda.

Este romance es de Gabriel Lobo Lasso de La Vega, incluido en su *Primera parte del Romancero y Tragedias*, Alcalá de Henares, 1587. Pidal lo incluye entre los romances eruditos del rey Rodrigo.

Lasso sigue el relato del Castillo¹⁴, en lo que atañe a Sancho, hijo de Acosta y a Rodrigo. La única diferencia es que Lasso hace que la mujer de Rodrigo sea la hija del rey de Fez, mientras que Castillo la hace hija del rey de África, sucesor de Mahoma.

El romance cuenta la muerte del rey Acosta y el caos que se produjo por ser su hijo, Sancho, menor de edad. El romance alude a la formación de dos bandos, sin precisar sus identidades. Discrepaban sobre la elección de un nuevo rey o aceptar el reino de un niño. Finalmente, acordaron encargarse del gobierno a Rodrigo, tío de don Sancho, hasta que éste llegara a la edad de reinar. Entonces Rodrigo le entregaría el trono sin causar nuevas revueltas. El romance califica a Rodrigo de ser el “más valeroso godo”.

Los hechos tuvieron lugar en Toledo, capital de los godos. Rodrigo se encontraba fuera de Toledo, pero regresó para jurar lo acordado. Al principio pareció a la gente que gobernaba tal y como ellos esperaban. Éste se casó con Eliata, hija del rey de Fez. El romance reprocha al rey los gastos de la boda. Al final, él se coronó rey de España traicionando a su sobrino Sancho.

El tema principal de este romance es cómo llegó Rodrigo a ser rey mediante su alevosía y traición. En cuanto a la unidad exterior: el espacio es Toledo; tiempo: indeterminado, acción: regencia, boda y coronación de Rodrigo.

Personajes principales: el rey Rodrigo y el infante Sancho. Los secundarios son la princesa de Fez y la Corte de Toledo.

El único tema constante que aparece en este romance es el “mal proceder” de Rodrigo, lo cual indica que el romancista o romancistas son del bando vitizano.

El romance no trata la psicología de los personajes. El discurso es meramente narrativo. Sólo se limita a citar la maldad de Rodrigo sin buscar las causas ni justificarlas. Pero al final del romance, cuando habla de su matrimonio con la africana insiste en la conversión de ésta al cristianismo mediante el rito iniciático del bautismo. Quizá ese matrimonio con la mora fuera una insinuación al primer error de Rodrigo o un presagio de cómo acabaría el rey con su corona, al introducir en su casa a la musulmana, aún conversa. El romance narra que era “mozo” y sitúa ese matrimonio justo

¹⁴ Julián del Castillo, *Historia de los reyes godos*, publicada en Burgos, 1582, por Philippe de Iunta.

antes de la usurpación del trono “contra la fe que a don Sancho tenía dada”. Estas son las dos acciones que cuanta el romance.

Podemos observar, en este romance, la interrupción en la línea narrativa, con las opiniones del narrador: interjecciones “que nunca le señalaran”, conclusiones anticipadas: “no los fines que ignoraban”, sentencias moralizantes: “que con sus obras el tiempo / nos manifiesta y declara”, moralejas: “que a todo aquesto se obliga / quien del malo no se guarda”, indicios del carácter retorcido del rey:

“porque del que bien comienza
nunca fin malo se aguarda
55 y aquel que tuerce esta vía
es porque al principio engaña
y de su mal proceder
encubre la raza cauta”.

Rodrigo comienza su reinado traicionando al rey legítimo. Este carácter cíclico que tiene la leyenda empieza aquí: el rey gana el trono con traición y lo pierde por traición (en otros romances).

El esquema víctima-verdugo (Sancho-Rodrigo) aparece en este romance, aunque no muy elaborado. Aún así intenta agudizar el contraste entre los dos mediante adjetivos, sustantivos y expresiones: “edad temprana”, “tierno infante”, “confianza”, En cuanto a Rodrigo: “valeroso”, “prometió”, “jurándole”, “apoderado”, “fuerzas”, “astucias”, “tomando por propio”, etc. El matiz de describir a Rodrigo como tío del infante aumenta la malicia de aquél, al despojar a su propio sobrino de sus derechos.

Se notan elementos de violencia “sanguinosas, robos, fuerzas, muertes, talas, batallas”. Se aprecia una constante crítica a Rodrigo: “que nunca le señalaran”, “mal proceder”, “fiestas costosas y estrañas”, etc. Así como calificaciones negativas: “malo”, “tuerce”, “engaña”, “encubre”, “astucias”, etc. El romancista critica así mismo a la Corte por su buena fe: que a todo aquesto se obliga / quien del malo no se guarda.

La dualidad de espacios no se aprecia en este romance. El único espacio aquí es España. El abrupto final del romance impide la elaboración del mismo. Lo mismo ocurre con el pasado y el presente. Éste es el único que percibimos.

Las imágenes bíblicas asociadas a las profecías y augurios sobre la destrucción de España aparecen desde el principio de la historia, desde el juramento del rey que violó con su codicia.

En cuanto al régimen de la imagen, sería el RD, por la alusión a las armas, robos, talas, fuerza, astucia, batallas, etc. “Ambas partes porfiadas” tiene carácter disociador, y pertenece al “spaltung”, estructura del RD.

Observamos así mismo la variación en los tiempos gramaticales, por esa vaga noción del tiempo, característico de este régimen. El mismo romancista declara que “el tiempo” es el que descubrirá la otra cara de Rodrigo, sin precisar cuándo.

2- ROMANCE DE LA DUQUESA DE LOREYNA¹⁵.

En la cibdad de Toledo
muy grandes fiestas hacía
esse rey godo Rodrigo
con su gran caballería,
5 y mucha gente estrangera
a la tal fiesta venía:
vienen duques y marqueses
y reyes de gran valía:
en España era entonces
10 la flor de caballería.
La duquesa de Loreyna
a aquella corte venía,
no para mirar los juegos,
sino a ver si hallaría
15 quien se combata por ella
sobre un pleito que traía.
Es el pleito desta suerte:
que ella un marido tenía
que la hacía heredera
20 de toda su señoría,
si de su muerte en dos años
castidad le mantenía;
y lo contrario haziendo
que todo lo perdería.
25 Lembrot, hermano del duque,
con codicia que tenía
de heredar el ducado,
testigos falsos ponía
que acusen a la duquesa
30 que con un varón dormía.
Fuéronse al emperador,
y cada uno dezía

¹⁵ R. M. Pidal, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas...*, pp. 13-16.

de su razón y derecho
según que mejor sabía.
35 La razón que da Lembrot
desta manera decía:
que buscase la duquesa
dentro de un año y día
40 quien le combatiessse a él
y a dos tíos que tenía
la contienda del ducado
sobre que era la porfía,
y que si Lembrot venciesse
45 suyo el ducado sería;
si venciesse la duquesa,
que firme le quedaría.
Al emperador aplaze
lo que Lembrot proponía.
50 Firmaron ambos a dos,
que todo assí se haría,
con tal que fuesse obligado
Lembot y su compañía
de aceptar la batalla
do ella señalaría.
55 De allí se va la duquesa
ya muy triste en demasía,
porque en toda aquella corte
tres caballeros no avía
que osassen a combatirse
60 con los tres de la porfía:
assí partió para España
y a Toledo se venía.
Muy bien la recibe el rey,
házele gran cortesía.
65 Como contó la duquesa
a qué fuera su venida,
ofreciósele Sacarus,
flor de la cavallería,
ofreciósele Almeric,
70 lo mesmo Agresés hazía,
todos buenos cavalleros,
que otros mejores no avía.
Las fiestas se començaron,
la duquesa bien las vía.
75 ¡Cuán bien que mostrava en ellas
Sacarus su gran valía!
Bien se cree la duquesa
que por él libre sería.
Las fiestas son acabadas,

80 luego la duquesa envía
a citar sus enemigos
que vengan a cierto día
a combatirse en España
con quien por ella salía.
85 El término no es cumplido
cuando ya Lembrot venía
con los dos tíos consigo.
¡O cuán bien que parecía!,
porque era grande de cuerpo,
90 gentil hombre en demasía.
Señálanles la batalla,
señaláronles el día;
ya los meten en el campo
y mucha gente los mira,
95 partido les han el sol
porque no haya mejoría.
Como todos fueron dentro
una trompeta se oía;
corren unos para otros
100 con esfuerzo y valentía.
Del encuentro de Sacarus
Lembrot en tierra caía.
Agresés y su contrario
ambos a tierra venían;
105 lo mesmo haze Almeric,
y el contrario que tenía.
Levántanse muy ligeros
sin punta de covardía,
y como Sacarus vido
110 que apearse le cumplía,
deciende de su caballo
y contra Lembrot venía.
Tantos se dan de los golpes,
que gran espanto ponían;
115 pues los otros caballeros
tan sin duelo se herían
que a los que los miravan
a gran compassión movían.
Hora y media se combaten
120 sin conoscer mejoría;
mas como el sol era grande,
gran trabajo les ponía:
apártanse por holgar,
que bien menester lo avían;
125 como ovieron descansado
a la batalla bolvían;

todos seis andan en campo
que otra cosa no hazían
sino dar y recibir
130 fuertes golpes a porfía.
Todos están espantados
de cómo durar podía
una tan fuerte batalla
sin sentirse mejoría.
135 Tornaron a descansar
ya cerca de medio día;
Lembrot está mal herido,
mucho sangre de él salía;
entre sí estaba diciendo:
140 - ¡Válgame Sancta María!,
este hombre es infernal
que destruirme quería,
porque si él humano fuese
mis golpes él sentiría;
145 mas veo que cada hora
le recrece la osadía.
Ya embraçava Sacarus
con vergüença que tenía,
y vase contra Lembrot,
150 el cual bien lo rescebía:
la batalla que comiençan
nueva a todos parecía.
Pues Almeric y Agresés
¡cuan bien que se combatían!,
155 tienen fuertes enemigos,
bien menester les hazía
mostrar todo su ardimiento
por salir con su porfía.
Sacarus muy enojado,
160 que la ira le crescía,
tres golpes dio a Lembrot:
de manos dar le hazía;
mas Lembrot era ligero,
levantose muy aína;
165 pero ya andava mirando
cómo se defendería.
Almeric viendo a Sacarus
cómo a Lembort maltraía;
pensó en su corazón
170 que retraído sería
si en librar su batalla
él mucho se detenía.
Agresés era mancebo,

175 ardimiento le crecía;
 fué contra su enemigo
 que cansado lo tenía,
 y hízole dar de manos,
 reziamente lo hería.
 Gran plazer avían las damas
 180 de lo que Agresés hazía.
 Sacarus muy enojado
 a Lembrot del yelmo tira,
 las enlazaduras quiebra,
 la cara le descubría;
 185 mas Lembrot, que assí se vido,
 con Sacarus remetía,
 pensando que por ser grande
 que a lucha lo vencería,
 y cogéndolo debaxo
 190 que luego lo mataría;
 mas Sacarus con su espada
 la cabeça le hendía.
 Los tíos que aquesto vieron
 cómo Lembrot muerto avía,
 195 caen ambos en el suelo,
 coraçon les fallecía;
 cortáronles las cabeças,
 en el campo las ponían.
 Luego preguntan al rey
 200 si más que hazer avía;
 dixo el rey que bien estava,
 que nada les fallecía.

Este romance no aparece en ningún pliego suelto, pero sí en el *Cancionero s. a.*, fol.122v.,?. Éste fue tomado de algún pliego suelto anterior. Está así mismo incluido en los *Romances de Miles*, 1550 y en el *Cancionero de 1555*. Aparece posteriormente en los *Romances nuevamente sacados...* de Sepúlveda, fol. 254 v.

Este romance resume varios capítulos de la *Crónica sarracina*. Existía una leyenda que narraba las fiestas y torneos celebrados en Toledo con el motivo de la coronación de Rodrigo. Corral la amplió añadiéndole el episodio de la condesa Lorena: la joven viuda que vino a pedir justicia a la corte goda. Corral utiliza este episodio para resaltar la grandeza de la corte goda frente al desastre que causaría la entrada de los musulmanes, pero el romance no reflejó ni los adornos ni la ornamentación y sólo se centró en la crudeza del combate. El romance sigue la obra de Corral

casi por completo, únicamente se aparta de ella al introducir a Sacarus en el torneo, mientras que en *Crónicas sarracinas*, el rey le prohíbe participar en él.

El tema principal de este romance es la batalla ofrecida en defensa del honor de la duquesa de Loreyna: Sacarus, Almeric y Agresés le devuelven su honor. Tema constante en esa época medieval.

Hablando de la unidad exterior, y en cuanto al tiempo, podríamos contemplar dos tiempos en este romance: uno ilimitado que, a su vez contiene dos tiempos; uno pasado y otro presente. El primero, narra retrospectivamente, la historia de la condesa de Loreyna. El segundo comprende: la llegada de la duquesa antes de las fiestas de Toledo y el transcurso de las fiestas. Aún así, ese tiempo ilimitado contiene algunas precisiones temporales como: “dos años”, “un año y día” y “ a cierto día”.

El segundo tiempo es limitado y cuenta los detalles del combate: “señaláronles el día”, “hora y media se combaten”, “tornaron a descansar ya cerca de medio día”, “cada hora le recrece la osadía”. En algunos lugares menciona intervalos de descanso en la batalla sin precisar el tiempo:

“apártanse por holgar,
que bien menester lo avían;
125 como ovieron descansado
a la batalla bolvían”.

Otras veces alude al tiempo ilimitado dentro de este tiempo limitado:

“Todos están espantados
de cómo durar podía
una tan fuerte batalla
sin sentirse mejoría”.

Así como en el romance existen dos tiempos, observaremos igualmente dos espacios. El primero indeterminado, donde suceden los acontecimientos anteriores a la batalla (¿o digo q suponemos q es Francia?. El segundo espacio es Toledo.

Finalmente hablamos de la acción: es la batalla entre los defensores del honor de la duquesa de Loreyna, y sus calumniadores: el cuñado y sus tíos, culminada por el triunfo de los defensores de la duquesa.

El papel del rey Rodrigo en este romance es secundario, sirviendo como telón de fondo. Los personajes principales, en cambio son: la duquesa y los seis caballeros.

La línea narrativa se interrumpe, con interjecciones y exclamaciones, cuando el narrador interviene expresando su admiración por Sacarus, vv. 75 y 76, Lembrot, vv. 88-90 y finalmente,

Agresés y Almeric, v. 154. La grandeza de Lembrot y sus tíos resalta la supremacía de sus contrincantes, v. 88.

El romancista insiste sobre el esplendor de los godos y su rey Rodrigo: “en España era entonces / la flor de caballería”, hasta el punto de no encontrar en Francia tres caballeros que “osassen a combatirse / con los tres de la porfía”.

En el romance no falta el monólogo interior, vv. 140-147, cuando Lembrot alaba a Sacarus, así como el paralelismo entre los tres combatientes. Tampoco falta la dualidad, representada por el tiempo y el espacio, en los dos bandos, etc.

El contraste se puede considerar como eje principal de este romance: entre España y Francia, en uno abundan los caballeros valerosos y en el otro escasean; entre la bondad de la duquesa y la malicia de Lombrot: “codicia”, “testigos falsos”; entre los honrados propósitos de los caballeros españoles y los deshonorados de los franceses y entre la falta de apoyo del emperador francés a la duquesa y el apoyo de Rodrigo a la misma. En el romance predominan dichos contrastes: valentía-covardía, espanto-compassión, dar-recibir, etc.

Este contraste nos hace reparar en el esquema víctima-verdugo. La víctima es la duquesa que ha sido ultrajada y deshonrada por la acusación de su cuñado, el verdugo. Al igual que el romance anterior, no falta la “codicia” que requiere el castigo divino. Lembrot codiciaba el ducado de su cuñada, y empujado por ese sentimiento comete un pecado: acusarla “que con un varón dormía”, v. 30. Ese pecado acarreó el castigo, que sería la muerte, tanto para él como para sus cómplices.

En este romance predomina el RD, donde aparecen las tres estructuras de este régimen: el antítesis sugerido mediante el contraste, spaltung (imágenes divididas: “cortároles”, “partido”) y la exageración de la fuerza de Sacarus:

“¡Válgame Sancta María!,
este hombre es infernal
que destruíme quería,
porque si él humano fuese
mis golpes él sentiría”

Esta exageración, aparte de sugerir un contraste entre la “humanidad” de Lembrot y la “sobrehumanidad” de Sacarus, resalta un símbolo de este régimen: el héroe luchador. Pero existen otros símbolos del mismo como las armas, la espada, el sol, etc.

El esquema de caída, con su moralización en forma de castigo, está representado por la muerte de Lembrot y de sus tíos. Las regresiones psíquicas están acompañadas frecuentemente de imágenes de caídas bruscas.

En este romance advertiremos algunos ritos y pruebas iniciáticas a las que es sometido Lembrot, como los fuertes golpes, heridas de espada, su sangre vertida, su enfrentamiento a un “monstruo” (personificado en Sacarus), el mismo ambiente festivo en el que transcurren los hechos, etc. Pero Lembrot no supera la prueba y muere, por ser un pecador “no arrepentido”. De ahí que no goce de resurrección. Corral, de quién está tomado este romance, mantiene una postura totalmente opuesta al tratar el personaje de Rodrigo. El novelista, como le gusta a Pidal denominarle, se inventa una resurrección del rey para convertirle en iniciado, así su subida al cielo y su regreso al Paraíso están garantizados. Sabemos que Corral consideraba a Rodrigo como “el mejor ombre del mundo”¹⁶.

En cuanto al lenguaje, notaremos que todo el vocabulario, sustantivos, adjetivos y verbos inducen a la escisión y separación, propios del RD: *pleito, combate, porfía, quiebra, batalla, lucha, ira, sangre, espada, enlazaduras, fuertes golpes, reziamente, enojado, partido, hendía, cortáronles, remetía, destruirme, sintiría, hería*, etc. Los elementos de violencia encajan perfectamente en el romance, ya que su tema principal es la batalla entre dos bandos. Por otro lado, el discurso es, generalmente, descriptivo. De ahí la ausencia de imágenes o escenas cargadas de simbolismo.

La única referencia a la música es el sonido de la trompeta, propio del ambiente bélico. No creo que añada ningún rasgo simbólico a la batalla.

El número tres aparece dos veces: tres hombres: Lembrot y sus dos tíos y sus contrincantes, otros tres: Sacarus, Almeric y Agresés. Sacarus dio a Lembrot tres golpes. (buscar simbolismo de nº 3).

En cuanto a elementos y enfermedades psicológicas, no tendríamos mucho que citar. Únicamente el sentimiento de terror de Lembrot ante Sacarus, expresado al final del romance. Esta ausencia está justificada por el carácter descriptivo de este romance y la falta de indagación interior en la psicología de los personajes.

¹⁶ J. D. Fogelquist, *Crónica del rey don Rodrigo*, p. 462.

3- Entrada de don Rodrigo en la Casa de Hércules¹⁷.

Don Rodrigo, rey de España,
por la su corona honrar,
un torneo en Toledo
ha mandado pregonar:
5 sesenta mil caballeros
en él se han ido a juntar.
Bastecido el gran torneo,
queriéndole comenzar,
vino gente de Toledo
10 por le haber de suplicar (para avelle de)
que a la antigua casa de Hércules
quisiese un candado echar,
como sus antepasados
lo solian acostumar.
15 El rey no puso el candado,
mas todos los fue a quebrar,
pensando qué gran tesoro
Hércules fuera a dejar. (devía dejar)
entrando dentro en la casa
20 no fuera otro hallar
sino letras que decían:
“Rey has sido por tu mal;
que el rey que esta casa abriere (abra)
a España tiene quemar”.
25 Un cofre de gran riqueza
hallaron dentro un pilar,
dentro d’él nuevas banderas (dél)
con figuras de espantar,
alárabes de caballo
30 sin poderse menear,
con espadas a los cuellos,
ballestas de buen echar.
Don Rodrigo pavoroso
no curó de más mirar.
35 Vino un águila del cielo, (una)
la casa fuera quemar. (a quemar)
Luego envía mucha gente, (envía)
para África conquistar:
veinte y cinco mil caballeros
40 dio al conde don Julián,
y pasándolos el conde
corría fortuna en el mar:
perdió doscientos navíos,

¹⁷ Manuel Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, México D. F., Editorial Porrúa, 1971, p. 9.

45 cien galeras de remar,
 y toda la gente suya,
 sino cuatro mil no más.

Alvar incluye este romance en la tradición antigua. Se incluye en la *Silva de 1550*; *Cancionero de Romances*, 1550; en *Antología de poetas líricos castellanos* de Menéndez Pelayo, VIII, pp. 82-83; Timoneda en *Rosa Española*, 1573. M. Pidal lo estudia en *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último rey godo*.

Pidal cita el mismo romance con pocos cambios¹⁸. Lo que va entre paréntesis es la versión de Pidal. También cambia la *b* por *v*, la *z* por *ç*, la *s* por *ss* y la *j* por *x*. El gran investigador afirma que la única versión que se conserva de este romance está en dos pliegos sueltos: uno está en la Biblioteca Nacional de Madrid y el otro en la Biblioteca de la Universidad de Praga. De la edición de este último tomó el *Cancionero s. a.*, su romance, fol. 126. Y de éste el *Cancionero de 1550*, fol. 124; *la Silva primera*, fol. 43; los *Romances de Miles*, 1550, fol. 131 v. y el de Timoneda en *Rosa Española*.

Este episodio, según testimonia Pidal, es de origen musulmán. Aparece por primera vez en la *Crónica del egipcio Ben Abdelhákem*, muerto en 871. El cronista señala un origen musulmán para la leyenda. Esta leyenda pertenece al género literario *futuhat* o conquistas. El historiador Ar-Razi (887-955) cuenta el episodio, y a partir de esta fecha, todos los historiadores musulmanes la citan. En las crónicas cristianas aparece más tarde. *El Toledano* la incorporó en su crónica en 1240, tomándola del moro Rasis. La traduce Alfonso X y la incluye en su *Crónica*.

Como comentamos anteriormente, este episodio hostil a Rodrigo debería de ser invención de los vitizanos, que vivieron entre los árabes. Refleja el carácter osado y violento de Rodrigo, además de otros defectos como el derroche, la codicia, la soberbia, etc.

El romance está tomado de la *Crónica sarracina* y resume seis capítulos de la obra: durante el torneo, celebrado con el motivo de honrar la corona de Rodrigo, llega gente de Toledo para pedirle al rey añadir un candado a la Casa de Hércules como es la costumbre de los reyes de España. Éste no sólo se niega, sino rompe todos los candados. Dentro de la Casa encuentra una maldición: España será quemada. Encuentran, así mismo, dentro de un pilar, un cofre donde aparece la descripción de los invasores árabes con sus figuras espantosas y su ejército. Julián manda tropas para conquistar África.

¹⁸ R. M. Pidal, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas...*, p. 17.

Este tema fue tratado por otros romances del *Romancero viejo* y del *medio*. Pidal cita dos: *En Toledo está Rodrigo* y *De los nobilísimos godos*, de Sepúlveda. El episodio inspiró a grandes literatos como Lope de Vega en *El último godo* y *La donzella Teodor*. Walter Scott y Geibel se inspiraron en el episodio de la cueva encantada. Victor Hugo en cambio, en el cofre del pilar. El tema principal aquí es el sacrilegio de la Casa. Los últimos 10 versos contienen otro tema secundario: la nefasta expedición a África dirigida por Julián.

El tiempo es ilimitado, aunque podríamos dividirlo en dos, considerando la barrera de separación el “luego”: el primer tiempo comprende el torneo, la entrada en la Casa de Hércules, la maldición y la destrucción de la Casa. El segundo tiempo abarca la salida de la expedición para África y la pérdida de la misma.

El espacio también lo podríamos dividir en dos: en la primera parte es Toledo y en la segunda el mar que separa Europa de África. La acción, igualmente, está dividida en dos: la entrada en la Casa, seguida de su destrucción y el naufragio de la expedición.

En cuanto a los personajes, aparecen dos principales: Rodrigo y Julián. La brevedad de este romance no da lugar a la aparición de más personajes.

La línea narrativa no es interrumpida, ¿o sí? aunque la división entre el primer tema y el segundo ocurre de una forma bastante abrupta. Esta particularidad es una de las características del género *romance*.

Como ocurre con el romance de la condesa de Loreyna, el romance no presta atención a los detalles de riqueza y lujo con los que describe Corral la Casa y el cofre. El episodio de la expedición de África y del naufragio encaja muy poco en el romance. En la *crónica de Corral*, Julián presencia el episodio y por eso le pide al rey las tropas para conquistar África. El naufragio, en la *Crónica sarracina*, explica la debilidad de España, mientras que en el romance parece única consecuencia de las predicciones de la Casa. El romancista lo puede haber narrado, eliminando los detalles de Corral intencionadamente.

Quizá este romance, no ha sido prolijo al describir las grandezas del reino de los godos, pero ha sustituido esta descripción por unos números que ejercen el papel de palabras claves: esta grandeza de Toledo, está recalcada por los 60.000 caballeros que asisten al torneo y los 25.000. que envía el rey a África con Julián. Así mismo, por los 200 navíos y las 100 galeras que acompañan la

expedición. Los 4000 caballeros supervivientes del naufragio sigue siendo un gran número aunque no lo sea en comparación con los enviados a principios de la expedición. Podríamos así mismo, considerar esa insistencia en los números un tema constante del romance.

La dualidad está reflejada en el tiempo, espacio y acción. Y en lo que atañe al paralelismo, contaríamos más de uno. Entre Rodrigo y Julián: ambos dirigentes pierden y destruyen lo que supuestamente celan. Entre Rodrigo y Adán: ambos viven en el Paraíso, ambos experimentan sentimientos impuros (codicia) y (ser como Dios) respectivamente, ambos pecan y ambos son castigados. Entre el tabú de la Casa de Toledo y el árbol. Esa entrada a la Casa supone la salida del Paraíso. Entre la situación de España tras el pecado (quemar) y el infierno. Otro paralelismo es el existente entre la arqueta de la Casa y el arca del Tabernáculo, donde se guardaban las tablas de la alianza entre Dios y el pueblo de Israel. Esta arqueta se guardaba detrás de un velo en un *Sancta sanctorum*. Ambos espacios están vedados a los humanos. Finalmente, podríamos resaltar un paralelismo entre Rodrigo y el protagonista de DJ: los dos son iconoclastas.

El contraste es latente entre el esplendor de la Corte del rey y su caída después del episodio de la casa. Entre el sentimiento de soberbia que le empuja a abrir la Casa y el miedo que le produce su apertura. Entre Hércules semi-dios, guardián de la Casa y Rodrigo, supuestamente semi-dios, por ser guardián de España-Paraíso. Entre la actitud de Rodrigo y los gobernantes españoles anteriores a él. Entre el tesoro que esperaba encontrar y la maldición hallada. Entre la “gran riqueza” del cofre y lo espantoso que llevaba dentro. Entre la antigüedad de la Casa y las “nuevas banderas” de los árabes.

Las resonancias bíblicas son evidentes en el episodio de la Casa de Hércules: las cenizas esparcidas por el águila sugieren las plagas con las que Dios del Antiguo Testamento castigaba a los pecadores. Otra resonancia bíblica es el fuego, que ha sido casi siempre una manifestación y castigo de la ira divina.

Las acciones de Rodrigo justifican este castigo apocalíptico: su malversación y derroche de los bienes del pueblo para honrar su corona; su codicia por lo que no le pertenece; su soberbia (haciendo caso omiso a las súplicas de los sabios) y violando la Casa de Hércules, rompiendo así la tradición, y finalmente, depositar su confianza en un traidor. Este episodio es inventado para añadir más motivos, tanto a la provocación de Dios como para su castigo.

Así como en los romances anteriores no aparece el simbolismo, en este romance sí y de distintas formas. La Casa es símbolo del árbol y al mismo tiempo símbolo de la Cava. Comentamos

anteriormente que el simbolismo de la casa es “un doblete microcósmico del cuerpo”¹⁹, tanto el material como el mental. Los candados, el tesoro y el cofre símbolos de la virginidad de la misma. La Casa es también símbolo de Dios en la Tierra, por la alusión a Hércules. El águila es símbolo de la ira divina.

El esquema víctima-verdugo está presente y relacionado con el simbolismo y con la dualidad: la víctima es la Casa y el verdugo es Rodrigo. Así mismo, la víctima es España y el verdugo el mismo.

Los elementos mágicos aparecen en la mención de Hércules, el tesoro, en los augurios de la venida de los árabes y sus descripciones, en la aparición del águila incendiaria, etc. El romance supone una relación entre los árabes de las banderas y la expedición a África para conquistarles al mando de Julián.

Los acontecimientos en parte de este romance transcurren en un ambiente festivo, lo que nos recuerda el tiempo sagrado. Podemos encontrar más elementos iniciáticos como la Casa, símbolo del “centro” y los candados símbolo del “tabú”. El “centro” es símbolo espacial de inversión e intimidad. El simbolismo del centro está unido al de la casa y al del laberinto. Se asimila al Paraíso, en cuyo centro se asienta Dios. Comentamos anteriormente, que el círculo cerrado guarda bastante parecido con el centro y lo que sacraliza un lugar es su cierre.

En este romance se dejan ver los dos regímenes de la imaginación. Predomina el RD, pero la presencia del nocturno es evidente simbolizado por la Casa de Toledo. Si empezamos con el RD lo percibiremos en esa etapa animista, donde se sitúa el “tabú”. La ruptura de éste se encuentra en este RD. Los candados lo representan. El miedo que padece Rodrigo “pavoroso / no curó de más mirar”, al ver las imágenes de los árabes, es propia de este régimen.

Las armas cortantes están ligadas a los arquetipos del RD. Las “espadas”, las “ballestas” y las “banderas” son sus símbolos. El “pilar” también es uno de sus símbolos ascendentes. Las estructuras de este régimen son latentes: el antítesis, spaltung -no faltan las imágenes de división y ruptura con la pérdida y destrucción del ejército español- y la exageración en los números de los caballeros cristianos y de los naufragos.

Si hablamos de la Casa de Hércules desde el RN, diríamos que el conjunto caverna-casa es una variante del sepulcro materno. Entre el vientre y la matriz existe un estrecho vínculo que nos conduce al esquema de intimidad, considerando esta oquedad femenina como gruta o casa. De ahí,

¹⁹ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 231.

que la casa, dentro del RN, pertenezca a la dominante digestiva: el contenido del hábitat. Éste está relacionado con el complejo del retorno a la madre, que nos traslada a las dominantes cíclicas.

Este episodio es un círculo entero del Pecado Original: soberbia-codicia → pecado → castigo divino. El rey, en vez de guardar la Casa (Cava), comete en ella un sacrilegio (violación) y es castigado con el naufragio de su ejército. Desde esta perspectiva la casa es símbolo del cuerpo de la Cava. El rey comienza un ciclo de violaciones: el trono de Sancho (romance nº 1), la Casa de Toledo (romance nº 3) y acabará con la violación de la Cava (nººººº). El esquema de descenso está presente con estos dos símbolos: casa-matriz y centro.

Si observamos el bestiario, no encontraremos más que el águila, que pertenece al bestiario diurno y es utilizada como elemento fantástico. Su utilización como artífice del castigo divino guarda cierto paralelismo con el águila de Goytisoló en DJ. Recordemos que ésa, se devoró el hígado de Caperucito rojo-niño del pasado y, a su vez, está relacionada con la mitología griega como castigo a Prometeo por robar el fuego del Olimpo. Esta relación *casa de Dios-sacrilegio-ave-fuego-castigo* la podemos percibir en la religión musulmana también. En la Aleya *El elefante*, nº 105, del Corán se cuenta que el rey etiope, Abraha, se dirigió a la Meca con elefantes enormes para destruirla. Dios envió unas aves que le arrojaron piedrecitas ardientes, tanto a él como a su ejército, y acabaron con los agresores. Reparemos en el paralelismo entre este episodio y el de la Casa de Toledo. La Meca es considerada casa de Dios, y está en el centro de la Tierra. Sabemos que la leyenda de la casa es de origen musulmán. Águila mirar en enciclopedia.

En cuanto a elementos y enfermedades psicológicas, sólo podemos hablar del miedo de Rodrigo al ver las imágenes de los árabes. Miedo que se convierte en paranoia en otros romances. En este romance no se desarrolla este sentimiento aunque sí se alude a él. La prueba es la expedición que envía el rey a África.

En este romance predominan los verbos y sustantivos que incitan a la separación, el corte, la destrucción, etc., característica del RD: espadas, ballestas, quebrar, quemar, conquistar, etc. La variedad de tiempos gramaticales refleja ese tiempo ilimitado del romance. Sería interesante, así mismo, observar el parecido entre Casa = Cava.

4- Entrada en la Casa de Hércules²⁰.

En Toledo está Rodrigo

²⁰ R. M. Pidal, *Romancero tradicional de lenguas hispánicas*, p. 21.

el rei mal aventurado;
 por cubdicia de tesoro
 rompió un antiguo palacio;
 5 siete cerraduras tiene
 todas de hierro colado,
 que cada rey que aí viene
 de nuevo le echa un candado.
 Este rey con gran cubdicia
 10 todas las había quebrado.
 Cuando en el Palacio entró,
 todo lo halla scombrado,
 sino era una gran caja
 que halló cerrada a un cabo,
 15 con pesado cobertor
 cerrada con dos candados;
 luego los manda quebrar,
 y al cobertor derriballo;
 dentro en la caja halló
 20 un paño todo broslado;
 las figuras que tenía
 mucho le han maravillado:
 nación de bárbara gente
 davan tras los cristianos,
 25 sus vanderas van por tierra
 y la su seta ensalçando.
 Rodrigo, cuando esto vido,
 no curó de más mirallo.
 Descendió un águila del cielo,
 30 fuego a la casa a pegado.

Cartapacio de Pedro de Lemos, vecino de Toro, años 1545-1551; Biblioteca Real, manuscrito 2-B-10, "Poesías varias", t. I, fol. 92. Pidal piensa que la inspiración de este romance es muy independiente y que la figura del águila incendiaria debería estar tomada del otro romance *Don Rodrigo rey de España*.

Este romance es muy parecido al anterior aunque sin el episodio de Julián. Cuenta cómo entra Rodrigo en la Casa de Toledo, encuentra el paño donde aparecen las imágenes de los árabes y produce la destrucción de la Casa por el águila incendiaria. El tema principal es la entrada en la Casa de Hércules y la ruptura de los candados. Pero aquí no confirma la Pérdida de España, aunque alude a ella con esa persecución de los árabes a los cristianos y con el ensalzamiento de su secta.

La acción, como vemos es única, así como el tiempo ilimitado y el espacio: Casa de Toledo. Lo que interesa al romancista es este sacrilegio y la destrucción de la Casa. Los personajes igualmente se reducen a uno: Rodrigo.

El romance explica más detalles de la casa pero no cita el torneo como introducción. Es más directo que el anterior. Cita el desorden que se vio dentro de la Casa, quizá, como símbolo y augurio del desorden que reinará más adelante. Describe el paño como “broslado”, influencia de la decorosa descripción árabe y los detalles de la *Crónica sarracina*, aunque sin excesos.

La diferencia entre este romance y el anterior es la fijación del número de los candados: 7, número sagrado. La caja va, igualmente, cerrada por dos candados y un cobertor que no vacila Rodrigo en derribar. Notaremos una insistencia por cómo está celada la Casa: rompió el palacio, 7 candados, hierro colado, caja cerrada a un cabo, “con pesado cobertor / cerrada con dos candados”, etc. Lo que refleja la “gran codicia” del rey y su empeño en conseguir el tesoro retando a Dios. Esta palabra se repite dos veces.

Este romance sigue al anterior en casi todos los elementos analíticos. La línea narrativa no está interrumpida, el discurso es meramente narrativo. No existe dualidad aunque sí paralelismos el arca del Tabernáculo y la “gran caja” de la Casa o entre Rodrigo y el narrador de DJ, ambos iconoclastas, etc.

El contraste es parecido al anterior, en cuanto al sentimiento de soberbia que le empuja a abrir la Casa y el miedo que le produce su apertura; entre Hércules y Rodrigo; entre la actitud de Rodrigo y sus antecesores; entre el tesoro que esperaba encontrar y las imágenes pintadas en el paño y entre las “vanderas” de los árabes que van por tierra y el alzamiento de su “seta”.

Las resonancias bíblicas son iguales que el romance nº 3: las cenizas esparcidas por el águila, el fuego, el castigo, etc. El simbolismo es similar al anterior: la Casa, el árbol, la Cava simbolizan el pecado; los candados, el tesoro y el cofre símbolos de la virginidad; a Casa símbolo de Dios en la Tierra y el águila símbolo de la ira divina.

El esquema víctima-verdugo está presente y relacionado con el simbolismo: la víctima es la Casa y el verdugo es Rodrigo. Los elementos mágicos aparecen en la mención de Hércules, el tesoro, en los augurios de la venida de los árabes y sus descripciones, en la aparición del águila incendiaria, etc. No faltan elementos iniciáticos como la Casa, símbolo del “centro” y los candados símbolo del “tabú”, siendo el primero símbolo espacial de inversión e intimidad.

Como el romance anterior, éste refleja los dos regímenes de la imaginación. Predomina el RD, con el tabú (candados) y su ruptura; el miedo que padece Rodrigo “Rodrigo, cuando esto vido / no curó de más mirallo”, vv. 27 y 28; los instrumentos “vanderas” y figuras de la guerra y los guerrero; el “cabo” guardando la “gran caja” como símbolo ascendente; alguna de sus estructuras como el antítesis; etc.

Pero tampoco falta el RN, en cuanto al conjunto caverna-casa como variante del sepulcro materno; el vientre y la matriz dentro del esquema de intimidad; la casa como dominante digestiva representando el contenido del hábitat; o la casa como dominantes cíclica al relacionarla con el complejo del retorno a la madre, etc. Este romance compone un ciclo de violación intermedio entre el primero con la violación del trono de Sancho y el tercero con la violación de la Cava, dentro de los círculos del Pecado Original: soberbia-codicia → pecado → castigo divino. El esquema de descenso está presente con estos dos símbolos: casa-matriz y centro.

En cuanto al bestiario, es idéntico al anterior: diurno, elemento fantástico, guarda paralelismo con el águila de Goytisoló en DJ y con las aves incendiarias musulmanas. En lo referente a los elementos y enfermedades psicológicas, sólo tenemos la sorpresa y el miedo de Rodrigo al ver las imágenes de los árabes “maravillado”. Sin ningún desarrollo de estos sentimientos al tener el romance un final abrupto y resumido.

El vocabulario de este romance es, más bien, diurno: predominan los verbos y sustantivos que incitan a la destrucción, característica del RD: rompió, quebrado, scombrado, derriballo, etc. Pero existen otros relacionados con el RN como: cerraduras, cerrado, candado, encargados de sacralizar la Casa (centro).

La variedad de tiempos gramaticales refleja ese tiempo ilimitado del romance. Sería interesante, así mismo, observar el parecido entre Casa = Cava a la hora de crear un paralelismo.

5- La Torre de Hércules²¹.

5 De los nobilísimos godos
que en Castilla avían reinado,
Rodrigo reinó el postrero
de los reyes que han passado,
en cuyo tiempo los moros
toda España avían ganado,
sino fuera las Esturias

²¹ R. M. Pidal, *Romancero tradicional de lenguas hispánicas*, p. 96.

que defendió don Pelayo.
En Toledo está Rodrigo
10 al comienzo del reinado;
vínole gran voluntad
de ver lo que está cerrado
en la torre que está allí,
antigua de muchos años.
15 En esta torre los reyes
cada uno hechó un canado,
porque lo ordenara así
Hércules el afamado,
que ganó primero a España
20 de Gerión gran tirano.
Creyó el rey que avía en la torre
gran tesoro allí guardado;
la torre fue luego abierta
y quitados los candados.
25 No ay en ella cosa alguna,
sola una caxa han hallado;
el rey la mandara abrir:
un paño dentro se ha hallado
con unas letras latinas
30 que dizen en castellano:
“Cuando aquestas cerraduras
que cierran estos candados
fueren abiertas, y visto
lo en el paño debuxado,
35 España será perdida
y todo en ella asolado;
ganaránla gente estraña,
como aquí están figurados,
los rostros muy denegridos,
40 los braços arremangados,
muchas colores vestidas,
en las cabeças tocados:
alçadas traerán sus señas
en caballos cabalgando,
45 largas lanças en sus manos
con espadas en su lado.
Alárabes se dirán
y de aquesta tierra estraños;
perderáse toda España,
50 que nada no avrá fincado”.
El rey con sus ricos hombres
todos se avien espantado
cuando vieron las figuras
y letras que hemos contado.

55 Buelven a cerrar la torre:
quedó el rey muy angustiado.

Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*, Anvers, 1551. Pidal clasifica este romance como erudito.

Este romance está sacado de la II parte de la *Crónica General*, capítulo LV. El autor antepone un buen prólogo al episodio. A veces la imitación es literal como la descripción de los árabes del paño mágico, versos: del 39 al 46. Podemos apreciar que el hemistiquio de los brazos arremangados no aparece en la *Crónica*. Pidal afirma que esta descripción de los árabes era muy habitual en los romances fronterizos y moriscos.

Este romance comienza con un resumen de la leyenda de la Pérdida de España en la época de los godos, que abarca los 8 primeros versos. Luego cita la entrada de Rodrigo en la Torre de Hércules, la apertura de la caja donde se guardaba un paño con la maldición a quien abre la Torre, el miedo de Rodrigo y su gente y el cierre de la Torre. El tema principal de este romance es el sacrilegio de la Torre de Hércules. Aunque la Pérdida de España aparece como tema secundario.

El tiempo, a pesar de ser ilimitado, lo podríamos dividir en dos: Un primer tiempo global, durante el cual se pierde España y otro tiempo incluido en el primero, que comprende la apertura de la Casa, el hallazgo del paño con la maldición y el cierre de la Torre. El espacio se puede dividir, así mismo, en dos: el primero España y el segundo, al igual que el tiempo, incluido en el primero que es Toledo. Lo mismo ocurre con la acción escindida en dos: una principal y a la vez particular y otra secundaria, que abarca a la primera y es general.

El personaje principal es Rodrigo, aunque aparecen don Pelayo y Hércules en segundo plano. Si reparamos en la línea narrativa, nos percataremos de más de una ruptura en el discurso, como la explicación de que Hércules ganó España a Gerión o como las descripciones detalladas de los árabes, a las que consagra una importancia especial. Esta descripción de la maldición ocupa casi la mitad del romance. Otro rasgo importante es la presencia del narrador que se refiere a sí mismo mediante "hemos contado".

Apreciaremos alguna repetición como en los versos 35-17 y 48-49, donde se repite que España será perdida por gente extraña, que podríamos considerar como un tema constante en tan pocos versos.

La dualidad aparece en los tres unidades del romance: tiempo, espacio y acción. Aunque en este caso observaremos una peculiaridad y es que cada componente contiene dos elementos y cada uno de ellos integra al segundo.

Esta dualidad nos conduce a los paralelismos, que son los mismos que citamos en los romances 3 y 4, como; el paralelismo entre Rodrigo y Adán y sus acciones: la ruptura del tabú de la Torre de Toledo y la comida del árbol del Paraíso; entre la arqueta de la Torre y el arca del Tabernáculo; entre Rodrigo y el protagonista de DJ como iconoclastas; entre la Torre de Hércules y España; etc.

Los contrastes son, en gran parte, parecidos a los romances citados: entre la soberbia de Rodrigo y el miedo que le produce la apertura de la Torre; entre Hércules (“ordenara” cerrar la Torre - primero) y Rodrigo (“mandara abrir” - postrero); entre los antecesores de Rodrigo y él; entre la “curiosidad” por el tesoro que esperaba encontrar y la “angustia” tras ver la maldición; entre don Pelayo y Rodrigo; entre la imagen de los “ricos” hombres de Rodrigo y España “asolada”, etc.

El esquema víctima-verdugo está presente y relacionado con el simbolismo y con la dualidad, como ocurre con el romance nº 4: la víctima es la Torre y el verdugo es Rodrigo. Así mismo, la víctima es España y el verdugo el mismo.

El simbolismo aparece de nuevo; la Torre es símbolo del árbol y al mismo tiempo símbolo de la Cava. Los candados, el tesoro, la caja y el paño símbolos de la virginidad de la misma. La Torre es también símbolo de Dios en la Tierra, por la alusión a Hércules.

Las resonancias bíblicas no son tantas como los romances anteriores, en este romance presenta el castigo de Dios con la pérdida de España como única consecuencia de cometer ese sacrilegio contra la Torre. En el romance nº 3 alude al derroche de los bienes del pueblo y al pacto con Julián el traidor, pero aquí centra el “pecado” de Rodrigo en el sacrilegio de la Torre, pero indirectamente. En otros romances echa la culpa a Rodrigo, pero aquí cita los dos acontecimientos como paralelos, pero sin ninguna consecuencia directa.

Los elementos mágicos aparecen en la mención de Hércules, el tesoro, en los augurios de la venida de los árabes y sus descripciones. La mitología se asoma por medio de Gerión. elementos iniciáticos se reflejan en la Torre, símbolo del “centro” y los candados y el paño símbolos del “tabú”.

En este romance se pueden contemplar los dos regímenes de la imaginación. A simple vista, se puede pensar que el régimen predominante es el RD, ya que el tema principal es la ruptura del

tabú y las figuras guerreras con sus armas, pero la existencia de bastantes más elementos del RN nos hace cambiar de idea.

El carácter circular, RN, domina este romance. Precisaremos dos círculos principales: el primero que resume toda la Pérdida de España, en los 8 primeros versos. El segundo, que comprende el resto del romance, es símbolo del primero. Si hablamos del primero diríamos que contiene tres fases:

gobierno godó-Rodrigo —→ entrada moros-pérdida de España —→ salvación de Asturias-Pelayo. Sabemos que Pelayo es godó, de modo que este círculo empieza con el gobierno de los godos y termina con una alusión a lo mismo.

El segundo círculo, también está compuesto por tres fases:

abrir la Torre —→ mirar el tesoro —→ cerrar la Torre. Por un lado, este segundo círculo con sus tres fases, simboliza el primero y sus fases. Por otro lado, este segundo círculo representa la primera fase del primer círculo, es decir, gobierno godó-Rodrigo. Este romance podría formar una primera parte de otro romance más extenso, en el que podrían representarse las tres fases de la Pérdida de España y se cortó por el especial interés del romancista por el episodio de la Torre. Desde otro punto de vista, el episodio de la Torre, precedido por esa introducción, podría ser augurio o causa del de la misma. Esta técnica narrativa de integrar un círculo dentro de otro nos recuerda la novela de Goytisolo. Otra cualidad del RN es la repetición, sobre los moros ya señalada. La relación entre los dos círculos es, en sí misma, una repetición.

En cuanto al RD, señalaremos un cambio bastante curioso: la Casa de Hércules (símbolo nocturno) es sustituida por la Torre de Hércules (símbolo diurno), aunque ambos símbolos representan el “centro”, símbolo espacial de inversión e intimidad. La Torre en este caso realiza una función nocturna.

Existen otros elementos y símbolos diurnos como el “tabú”, los candados, las lanzas, las espadas, las señas “alçadas” de los árabes, etc. El antítesis, ya comentado, está presente, así como el spaltung, que se percibe por la horrorosa descripción de los moros. El miedo a la muerte, no falta: “espantado”, “angustiado”.

Los elementos y enfermedades psicológicas, sólo se centran en el miedo y la angustia de Rodrigo y su gente al ver las imágenes de los árabes. También aparece la destrucción “asolada” de toda España, tras la entrada de estos.

Con relación al lenguaje y el vocabulario, podríamos hablar de anacronismo, al decir Castilla y castellano. Sabemos que este concepto es posterior. En el romance abundan los adjetivos. Los tiempos gramaticales oscilan entre pretérito y presente. Cada régimen deja sus propias características.

El romance, como todos los anteriores, enfatiza sobre la curiosidad “gran voluntad”, pero no sobre la “codicia” del rey, causantes de todos sus males y los de su pueblo, posteriormente. En este romance no se nota ninguna crítica a Rodrigo, incluso en los momentos de hablar de la apertura de la Torre por él, el tiempo gramatical utilizado es la voz pasiva, como si se le intentara disculpar. La versión podría pertenecer a simpatizantes de Rodrigo.

En este romance no encontramos ningún rasgo de animal, al contrario de los anteriores.

Ver cuándo aparece lo de “moros” por primera vez.

6- SEDUCCIÓN DE LA CAVA²².

De una torre de palacio
se salió por un postigo
la Cava con sus doncellas
con gran fiesta y regocijo.
5 Metiéronse en un jardín
cerca de un espeso ombrío
de jazmines y arrayanes,
de pámpanos y racimos.
10 Junto a una fuente que vierte
por seis caños de oro fino
cristal y perlas sonoras
entre espadañas y lirios,
reposaron las doncellas
buscando solaz y alivio
15 al fuego de mocedad
y a los ardores de estío.
Daban al agua sus brazos,
y tentada de su frío,
fue la Cava la primera
20 que desnudó sus vestidos.
En la sombreada alberca
su cuerpo brilla tan lindo
que al de todas las demás
como sol ha escurecido.

²² R. M. Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, pp. 43-44.

25 Pensó la Cava estar sola,
 pero la ventura quiso
 que entre unas espesas yedras
 la miraba el rey Rodrigo.
 Puso la ocasión el fuego
 30 en el corazón altivo,
 y amor, batiendo sus alas,
 abrasóle de improviso.
 De la pérdida de España
 fue aquí funesto principio
 35 una mujer sin ventura
 y un hombre de amor rendido.
 Florinda perdió su flor,
 el rey padeció el castigo;
 ella dice que hubo fuerza,
 40 él que gusto consentido.
 Si dicen quién de los dos
 la mayor culpa ha tenido,
 digan los hombres: la Cava
 y las mujeres: Rodrigo.

Este romance es del siglo XVII y deriva de otros tradicionales, aunque es más parecido a los romances líricos, de ahí la prolija descripción de la naturaleza. Pidal declara aquí que el poeta alteró la escena tradicional. El investigador se vio obligado a restaurarla. El romance narra cómo se enamora Rodrigo de la Cava, acto seguido, la pérdida de España como resultado de este amor.

Así que el tema principal es el enamoramiento de Rodrigo, que ocupa más de la mitad del romance. La otra mitad contiene un tema secundario que es la Pérdida de España y los culpables de ella. Debería ser este último el tema principal, pero así se refleja la alteración antes citada. Los personajes principales son: Rodrigo y la Cava.

Si observamos el tiempo, podríamos decir que es ilimitado. Pero dentro de ese tiempo ilimitado existen otros dos: un primer tiempo determinado, que comprende el enamoramiento de Rodrigo. El segundo, más ambiguo, es resultado del primero. Respecto al espacio, lo podríamos dividir en dos: el primero, Toledo y el segundo, España. Esta dicotomía en el espacio y en el tiempo podría elevarse a otro nivel, si apreciamos el primer tiempo y el primer espacio como símbolos del Paraíso. En este caso, el esquema de este romance estaría en paralelo con el esquema principal de la novela de DJ.

La acción está condicionada por esta dualidad del tiempo y el espacio. De este modo, al igual que las otras dos unidades de nuestro romance, la acción se divide en dos: el enamoramiento y su resultado.

Analizando las tres unidades, advertiremos una dualidad entre las acciones individuales de Rodrigo y los resultados colectivos (generales) sobre España. El autor del romance responsabiliza, indirectamente, a Rodrigo de la Pérdida de España. Pero al mismo tiempo, no se percibe el esquema víctima-verdugo entre Rodrigo y Cava, éstos aparecen como víctimas: ella “sin ventura” y él “de amor rendido”. El romancista iguala el pecado y su responsabilidad entre ambos. Atribuye la desgracia al amor y al azar. Tanto en el personaje de Rodrigo, como en el de la Cava se nota cierta pasividad. El romance les exculpa sin querer dar detalles de su unión. En este caso “la ocasión” y “la ventura” son las responsables del pecado, son los verdugos.

Como comentamos anteriormente, este romance está muy cercano a la poesía lírica. El carácter descriptivo predomina en él. El discurso es meramente narrativo. La primera parte podría servir como introducción a un poema extenso sobre la Pérdida de España, pero el romancista aceleró el final y el otro tema quedó muy resumido. Como característica del género romance, no se extraña esa cualidad. De ahí, el contraste entre la lentitud de la acción al principio y la aceleración de la segunda parte. Pero, sin embargo, no existe ninguna interrupción en la línea narrativa.

En este romance, no se encontrará ese ataque a Rodrigo que aparece en otros muchos romances. Lo mismo decimos de la Cava. La igualdad a nivel de víctimas y el papel que juegan el azar y el amor convierten el sentimiento dominante en el romance en resignación, y no en codicia o maldad como en los romances anteriores. El romancista no juzga a Rodrigo, pero sí apela al juicio de los demás.

Se distinguen en este romance varias palabras claves como “fuego, ardores, sol, abrasóle, etc.”. El romancista las utiliza tanto en el sentido real, como en el figurado. Insistiendo de esta forma, en la enfermedad del corazón del rey. Por lo tanto, su exculpación del pecado sería normal y se convierte en un tema constante del romance.

Si hablamos de los paralelismos encontraremos varios, como por ejemplo entre Florinda y España: ambas pierden su flor. Existe otro paralelismo entre la Cava y el Rey a la hora de cometer el pecado: ambos son inocentes. Un tercer paralelismo es evidente entre la situación de la Cava y Rodrigo en el Jardín (antes del pecado) y la de Adán y Eva en el Paraíso, también antes del pecado.

También entre el fuego que invade el corazón del rey y el fuego que arrasará a España con la entrada de los moros. Un último paralelismo sería entre el voyeurismo de Rodrigo tras las “espesas yedras” y el del protagonista de DJ, tras las tablas de madera, espiando a la vendedora de flores.

Los contrastes predominan en este romance, tanto las imágenes como el vocabulario: ombrío, agua, frío, sombreada, escurecido / fuego, ardores, sol, abrasole. El romancista contrasta la felicidad de Florinda, entre las flores, al principio del romance con su tristeza al final de éste, tras perder su propia flor. Contrasta igualmente, las dos versiones de los personajes principales: uno dice que hubo gusto consentido y la otra que hubo fuerza. Otros contraste serían las versiones de la gente, en relación con la culpabilidad de la Pérdida: los hombres dicen que fue la Cava y las mujeres que fue Rodrigo.

Las resonancias bíblicas se pueden percibir en este romance, empezando por el ambiente paradisíaco del jardín del palacio, repleto de “jazmines, arrayanes, pámpanos, racimos, espadañas, lirios, fuentes, caños de oro fino y cristal, perlas sonoras, doncellas”. El desnudo de la Cava responde a un elemento paradisíaco que representa la felicidad y la espontaneidad.

Otra resonancia bíblica podría percibirse en esta escena que guarda cierto parecido con la de David y Betsabé. En la Biblia, David, desde una torre, se enamora de ella, se deshace del marido enviándolo a la guerra y consigue a su amada. En nuestra leyenda, Rodrigo se deshace del padre de la Cava enviándole a otra guerra, aunque esta escena no aparezca en este romance.

Los elementos iniciáticos no faltan en este romance. Sabemos que en las tribus Nganga los iniciados se desnudaban. Tras la iniciación volvían al mundo desnudos e inocentes, como si fueran niños pequeños. El desnudo de Florinda, dentro de este ambiente paradisíaco, responde a ese principio de inocencia. El fuego y el agua son, así mismo, pruebas iniciáticas. La Cava fue expuesta a ambos: el fuego de mocedad y el ardor del estío empujaron a la Cava a dirigirse hacia el agua fría y ésta la tienta a desnudarse. La inmersión en el agua es también un elemento iniciático. Rodrigo es quemado y abrasado por el amor.

El romance, especialmente la primera parte, contiene una gran carga de simbolismo. El jardín, sus plantas y sus flores, sus fuentes, las doncellas y el desnudo, son símbolos del Paraíso. El fuego, los ardores, el estío, el sol y abrasole, son símbolos del infierno. Florinda y el símbolo de su virginidad, la flor, son símbolos de España. Existen otros simbolismos, como el cristal y la perla, símbolos de la inocencia o como el mismo nombre de la Cava, que significa prostituta en árabe.

Este nombre demuestra que la versión que quedó en el inconsciente de la Edad Media fue que la Cava es la culpable de la Pérdida de España.

El voyeurisme es una de las enfermedades psicológicas que aparecen en el romance y se puede considerar la primera chispa que enciende el amor en el pecho de Rodrigo. Traducido al esquema de destrucción, este voyeurisme es la primera etapa: la infección. La segunda etapa aparece en los versos siguientes: la enfermedad, que abate el corazón del rey. A la tercera etapa: la muerte, se alude en el verso 38, "el rey padeció el castigo". Sabemos que será su muerte aunque tampoco aparece en este romance. La etapa de la resurrección tampoco aparece. Este romance no cumple el carácter circular, es únicamente una fase dentro del círculo entero, como acabamos de citar. (o podemos decir que cumple únicamente tres fases del esquema).

En cuanto a los regímenes de imaginación, notaremos la presencia del RD, expresado mediante alguno de sus símbolos, como el sol; ligado al esquema de ascenso; la torre, símbolo ascensional, ligado al esquema de elevación; el agua, relacionada con los rituales de purificación, etc. Incluso el amor, que está simbolizado por un ave, al decir "batiendo sus alas", bestiario propio del RD. La antítesis, como estructura del RD, rige todo el romance.

En cuanto al lenguaje y al vocabulario, se aprecia la utilización de sustantivos y adjetivos, debido a la vaguedad del tiempo y la abstracción alegórica. Se observa cierta repetición y enumeración en el vocabulario luz / sombra, resaltado con el contraste. Así como, una insistencia acerca de la desventura de la Cava y la resignación de Rodrigo. Existe un juego de palabras entre las flores que rodean a la Cava y la pérdida de su flor.

Los números en este romance difieren de los anteriores. El número 6 simboliza la "hexaemeron", es decir, la creación del mundo en 6 días. Aunque no es de los números sagrados más importantes, tenía bastante importancia para San Agustín, por ser la suma de los 3 primeros números (1 + 2 + 3).

PARTE III

EDAD MODERNA

JUAN GOYTISOLO Y SU NOVELA “REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON JULIÁN”

CAPÍTULO I

VIDA, OBRA Y ESTILO DE JUAN GOYTISOLO

“REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON JULIÁN”

RESUMEN, ARGUMENTO Y ESQUEMA

Vida, pensamiento y estilo de Juan Goytisolo.

Nace Juan Goytisolo en 1931, en Barcelona, en el seno de una familia burguesa. Es el pequeño de 4 hermanos. Su madre muere alcanzada por una bomba cuando él tiene 7 años. Su hermana mayor ejerce para ellos el papel de madre hasta que se casa. Vive con sus dos hermanos -también intelectuales- José Agustín y Luis en compañía del padre. A los ocho años redacta dos poemas con dibujos. En 1939 recibe su primera comunión. En 1943 su padre le envía, junto a su hermano José Agustín -expulsado de los jesuitas- al colegio de los hermanos de la Doctrina Cristiana. En 1945 y durante la estancia veraniega en Torrentbó, escribe una buena docena de novelas. Al mismo tiempo "edita" periódicos y revistas y pega fotografías en las páginas de sus novelas.

En 1948 siente sus primeras dudas religiosas. Escribe cuentos y obras de teatro. Concluye el bachillerato y se matricula en la facultad de Derecho. Le fascina la literatura contemporánea. Se relaciona con estudiantes incrédulos. En 1949 se autoenseña francés para leer a sus ídolos: Gide, Sartre, Camus, etc. En 1950 se declara ateo. En 1951 publica, en una revista literaria, su cuento corto: El ladrón. Un año después gana el premio *Joven* de literatura del editor Janés y se va a Madrid. En 1953 vuelve a Barcelona, abandona Derecho, escribe *Juego de manos* y viaja por primera vez a París.

En 1954 *Juego de manos* queda finalista en el Premio Nadal y es publicada. Se interesa por el marxismo y conoce a Sánchez Ferlosio y a Carmen Martín Gaité. Al año siguiente viaja de nuevo a París donde conoce a Monique Lange y a Jean Genet. Publica *Duelo en el Paraíso* y regresa a España. Escribe *Fiestas*. Su hermano Luis es detenido. En 1956 realiza su primer viaje a Almería. Viaja a París y se instala en la casa de Monique Lange. En 1957 Trabaja como asesor literario en Gallimard y viaja con Monique Lange por Andalucía. Al año siguiente publica *Fiestas* y *El circo*. A finales de año publica *La resaca* en París. En 1960 publica *Campos de Níjar* y *Para vivir aquí*. Su hermano Luis es detenido de nuevo. Al año siguiente viaja a Cuba y publica su relato *La Isla*.

En 1962 regresa a Europa. Publica *Fin de fiesta* y *La chanca*, al igual que *Pueblo en marcha*. Un año después visita Argelia. En 1964 mueren su abuelo y después su padre. Un año más tarde

viaja a la URSS invitado por la Unión de escritores del país, visita Tánger y regresa de nuevo a Saint-Tropez, donde reside con Monique. En 1966 regresa a París con Monique. Publica "Señas de identidad" y la pasión por lo árabe comienza a apoderarse de él. Al año siguiente viaja al Sahara, a Cuba y Marruecos. Publica *El furgón de cola*. En 1968 viaja por Oriente Medio (Turquía, Siria, Líbano, Jordania y Egipto). Entrevista también a los guerrilleros de *Al-Fatah*.

En 1969 sus conocimientos sobre el mundo árabe e islámico habían aumentado y profundizado. Ese mismo año viaja a Estado Unidos en calidad de profesor visitante a la Universidad de California. En 1970 vuelve a París y crea la revista *Libre*. Viaja a México y de nuevo a Estados Unidos. Publica *Reivindicación del Conde don Julián*. En 1971 firma dos cartas de protesta con sesenta y dos intelectuales contra el régimen de Castro. Viaja al Sahara, Marruecos, Siria y Nueva York. Un año más tarde publica la obra de Blanco White. Viaja a Canadá y a Marruecos.

En 1974 trabaja en la Universidad de Nueva York. En España se publica su obra de Blanco White. En 1975 publica *Juan sin tierra*. En 1977 publica *Disidencias*. En 1978 vuelve a la política con su obra *Libertad, libertad, libertad*. Un año más tarde se compromete con la Organización de Defensa de los Derechos Humanos. Publica *El problema del Sahara*. En el 1980 publica *Makbara* y al año siguiente *Crónicas sarracinas*. En 1982 publica *Paisajes después de la batalla* y al año siguiente se dedica a escribir en *Quimera* y *El País*. En 1985 Publica el primer tomo de su biografía *Coto Vedado* y edita su libro de ensayos, *Contracorrientes*. Recibe el premio literario *Europalia*. El segundo tomo de su biografía aparece bajo el título *En los reinos de Taifas*.

En 1988 publica *Las virtudes del pájaro solitario*. Más tarde, *Diario Palestino* y la serie televisiva *Alquibla*. Sigue su labor de publica numerosos artículos en *Quimera* y *Diario 16*. Un año más tarde publica *Estambul Otomano* y en 1990 *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*. Un año más tarde *La Cuarentena*. En 1993 publica *Cuadernos de Sarajevo* y *La saga de los Marx*. Recibe el Premio *Nelly Sachs* como *Representante de la modernidad literaria y el diálogo entre culturas*. Un año más tarde *Argelia en el vendaval*.

En 1995 publica *El sitio de los sitios* y *El bosque de las letras*. Gana el Premio *Rachid Mimouni* por su defensa de la libertad y tolerancia. Un año después publica *Paisajes de guerra con Chechenia al fondo*. En 1997 *De la Ceca a la Meca*. Un año después publica *El universo imaginario*. En 1999 muere su esposa Monique Lange y se suicida su hermano José Agustín. El mismo año publica *Cogitus interruptus*. Y en el 2000 *Carajicomedia*. En 2001 vuelve a publicar Don

Julián.

El autor ha estado siempre comprometido con los desfavorecidos y marginados. A favor de ellos ha dedicado su labor periodística y ensayística. Dice de sí mismo que es “un español sin ganas”¹, tomando las palabras de Cernuda. En boca del protagonista de DJ se describe como: “hereje, cismático, renegado, apóstata : violando edictos y normas, probando el sabroso fruto prohibido”².

Señas de identidad

Señas de Identidad recoge muchos episodios de la vida del autor: La emigración del bis abuelo a Cuba y su éxito allí reuniendo una gran fortuna gracias a sus dos ingenios de azúcar, la clase social a la que pertenecía (tanto el autor como su protagonista), el nombre de sus tíos y tías, su educación en colegio de frailes, la atracción por Jaume, el guardaespaldas de su padre, sus visitas a los prostíbulos, la relación amorosa con Monique, sus dudas sobre su identidad sexual, la aventura con un marroquí, su viaje a Almería, su exilio a París y residencia en la calle Poissonnière, los encierros taurinos (a los que asistió Goytisolo en 1961), etc.

Sus anteriores novelas recogen así mismo episodios de su vida: el amante del joven burgués en *Fiestas*, *Para vivir aquí* y *Fin de fiesta* es un pescador (personaje de la vida del autor por el que se sintió atraído).

Identificación con los parias

Goytisolo sufrió un chock impactante al descubrir que su familia había asentado sus bases de riqueza sobre el sudor y las lágrimas de los esclavos cubanos que trabajaban en los ingenios de azúcar, propiedad de su familia en Cuba. Dice en *Pueblo en marcha*: “Sabía que los valores de mi clase eran mentirosos y huecos, pero no disponía de otros para reemplazarlos. Lentamente consentí escuchar las razones del enemigo y me veía obligado a reconocer la justedad de su causa. [...] Entonces comprendí el verdadero significado de nuestra guerra y supe que, a despecho de cuanto me habían inculcado, me alinearía, en adelante, en el bando de los desposeídos”³.

¹ J. Goytisolo, “ Volver al sur”, *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987, pp. 203-206.p. 204.

² DJ., p. 222.

³ J. Goytisolo, *Pueblo en marcha*, París, Librería Española, 1963, pp. 16-17.

Y así fue; Goytisolo opta por un camino opuesto al que elige su raza y se convierte en el defensor de los marginados y parias. El novelista se identifica con ellos y deja reflejada esta identificación en sus novelas desde la publicación de *Fiestas* en 1955. En todas sus novelas aparece una relación sentimental entre el paria y el inocente joven burgués.

El motivo de esta relación es siempre: "la necesidad de escapar de la realidad cotidiana, evadir el yo y convertirse en otro"⁴.

Unidad de su obra

Las novelas de Goytisolo parecen como una cadena cuyos eslabones van unidos los unos a los otros. Las novelas de un autor suelen tener algo en común, un aire que se percibe por el estilo, el lenguaje, las ideas, etc., pero las de nuestro novelista traspasan esos límites. Siempre existe una relación, más allá de la que une un autor a todas sus obras. Este aire es percibido, palpado y visto claramente en: pasajes enteros copiados de las novelas anteriores; personajes idénticos, situaciones similares, crisis interiores semejantes, finales parecidos, etc.

En *Fiestas* la pareja de Pipo, encarnación de un santito, es Gorila, un pescador que ha cometido un crimen; en *Para vivir aquí*, la pareja del narrador, un joven intelectual que aspira a ser escritor, es Raimundo, un pescador; en *Fin de fiesta*, Juan, un intelectual de Barcelona, es atraído por el pescador Isabelo; en *Señas de identidad*⁵, Álvaro mantiene una relación homosexual con Jerónimo, un jornalero que trabaja para su familia; y en *Reivindicación del Conde don Julián*, Alvarito, modelo de niño ideal, tomó como pareja al paria encantador de serpientes.

Estas relaciones terminan siempre en traición, como en *Fiestas*: abandono en *Para vivir aquí*, liberación en *Pueblo en marcha* y homosexualidad en SI y en DJ. Goytisolo reúne así los eslabones de su cadena, su obra literaria. El tejido de sus novelas está compuesto por "la materia viva de otros textos"⁶. Ciertas partes de sus novelas "representan una fusión armoniosa de los textos anteriores del escritor y la nueva inspiración intertextual"⁷.

Estas novelas no sólo van unidas las unas a las otras sino que llevan dentro de ellas la vida de su creador. Dice el autor de Álvaro -el protagonista de DJ, también de SI-: "Hay varios aspectos

⁴ Linda Gould Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, México D. F., Joaquín Motriz, 1976, p. 20.

⁵ Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984. Para esta novela utilizaremos de ahora en adelante las siglas SI.

⁶ Claude Couffon, Entrevista con Juan Goytisolo: "Una reivindicación temeraria", *Marcha*, 19 de marzo, 1971, p. 31.

⁷ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 75.

autobiográficos en el personaje de Álvaro. He volcado en él una serie de vivencias personales”⁸. Estas vivencias personales se advierten claramente reflejadas, así mismo, en los personajes de sus otras novelas.

En *Juegos de manos*, el protagonista, David, recuerda el álbum de su familia, con las fotos de los abuelos enriquecidos en Cuba. Los parientes de Álvaro Mendiola, el protagonista de *SI*, también reunieron su fortuna en Cuba y el álbum de fotos es la base de la cual parten todos los recuerdos de Álvaro. Todo esto está vinculado a lo descubierto (por el mismo Goytisolo) cuando ya era mayor, de que sus abuelos habían heredado del bisabuelo, dos ingenios de azúcar en Cuba, a parte de un considerable número de esclavos negros.

Goytisolo siembra en David las primeras semillas que formaron más tarde la esencia de Álvaro Mendiola; la misma esencia de Álvaro Peranzules, el alter ego del protagonista-narrador, en DJ. En *Juegos de manos*, David busca cambiar su sucia figura, pero cuando fracasa en huir de sí mismo, se suicida; en *SI* Álvaro intenta cambiar esa misma imagen, fachada de su clase social y con el fracaso llega el suicidio; igual que Alvarito de DJ, pero en este caso el narrador-protagonista vence a su alter ego, que fue el suicida, no él.

Contra la opresión y por la libertad

Pero es desde París donde empieza el escritor su lucha por la libertad y contra la opresión. Él cree que Francia es pionera en asentar las bases de la libertad, la democracia y la investigación sobre culturas ajenas.

El novelista considera París la vía necesaria para conseguir la liberación. Es un horizonte siempre presente en sus novelas. Un modelo que debían seguir los españoles tanto en el pensamiento como en el sexo. Dice en una entrevista con Claude Couffon: “España es un ejemplo viviente del hecho de que reprimir el sexo equivale a reprimir la inteligencia y reprimir la inteligencia equivale a reprimir el sexo. Si no ha habido en la península una Revolución Francesa ni gobiernos democráticos estables, tampoco ha existido un Laclos o un Baudelaire y mucho menos un Sade”⁹.

Este respeto y admiración hacia Francia cambió al ver el trato que recibieron los argelinos a manos de las autoridades francesas cuando éstos reclamaban la independencia.

⁸ Emir Rodríguez Monegal, Entrevista con Juan Goytisolo: “Destrucción de la España sagrada”, *Mundo nuevo*, núm. 12 (Junio, 1967), p. 2.

⁹ Claude Couffon, “Una reivindicación temeraria”, p. 31.

Goytisolo y el elemento árabe-musulmán

Era normal que un intelectual, impregnado en la cultura española eligiera un árabe como arma de contraataque de España. La labor de la cultura y ciencias árabe–musulmanas son cruciales en el renacimiento y evolución, no sólo españoles, sino europeos; labor que pretenden marginar, y a veces anular, los defensores de la esencia española, exaltando el origen celta, romano, o godo sin considerar el árabe ni el judío. Ésa es la injusticia que Goytisolo quiere combatir. La elección del traidor por antonomasia, Julián, el doblete de los moros, para la “moderna reconquista” fue motivada por esta injusticia.

Su elección de los árabes no es únicamente por motivos sexuales, como alega J.C. Pérez Silvestre¹⁰; ni su maurofilia es una forma de escapismo, como opinó H. Rogmann¹¹; sino es el reconocimiento de una parte marginada de su esencia española. Un lado mirado con desprecio por parte de los intelectuales del siglo pasado.

Dice en la presentación de José María Blanco White: “Si algún impulso de solidaridad siento no es jamás con la imagen del país que emerge a partir del reinado de los Reyes Católicos, sino con sus víctimas: judíos, musulmanes, cristianos nuevos, luteranos, enciclopedistas, liberales, anarquistas, marxistas”¹². Víctimas, que formaban parte del tejido social de España. Por este motivo y por otros, que expondremos más adelante, el novelista escribe esta novela tan original. Hay que matizar que la originalidad para él es “como vuelta a los orígenes”, es “recobrar la memoria histórica”¹³.

El novelista, a pesar de refutar el conjunto de teorías de García Moreneta, cita sus palabras con las que está totalmente de acuerdo: “el moro es siempre el otro [...] es el otro en los dos sentidos inseparables de la otra religión y de la otra nacionalidad”¹⁴. Nuestro autor opina que “el musulme es siempre el espejo en el que de algún modo nos vemos reflejados”¹⁵, “es una reproducción invertida,

¹⁰ J.C. Pérez Silvestre, *La trayectoria novelística de Juan Goytisolo (el autor y sus obras)*, Barcelona, Oroel, 1984, p. 237.

¹¹ Horst Rogmann, “El contradictorio Juan Goytisolo”, *Ínsula*, núm. 359, 1976, pp. 1 y 12.

¹² J. Goytisolo, “Presentación crítica de José María Blanco-White”, *Ruedo Ibérico*, núm. 33-35, (octubre-marzo, 1971-1972).

¹³ J. Goytisolo, “En el reino de las excepciones geniales”, *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987, p. 200.

¹⁴ J. Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, p. 10. Goytisolo toma estas palabras prestadas del libro de Manuel García Morente, *Idea de la Hispanidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961.

¹⁵ J. Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, p. 10.

un negativo fotográfico, de nuestro semblante y aspecto”¹⁶. Su imagen está dibujada, tal y como afirma Southern, con “toda la ignorancia de la imaginación triunfante”¹⁷.

Los españoles de ahora, tanto literatos como políticos –Dolores Ibarruri, Quintanilla y otros- encasillan al moro “en un “cuadro oriental” capsulado en un espacio hermético: nuestro subconsciente”¹⁸. La imagen que ofrecen es idéntica a la presentada por el Romancero, fantástica y alejada de la realidad. Pero existe otro bando que evoca el tema de la presencia árabe en España con afecto y nostalgia, como en el caso de Blanco White, Florán, José Joaquín de Mora y otros, entre ellos Alarcón.

Al principio de mi estudio de la novela creí encontrarme con una restitución de la España-católica por otra musulmana, pero no fue así. Goytisolo pretende la abolición de aquella y restituirla por una cosmopolita, creada a base de la confluencia de todos los ingredientes de su esencia, incluyendo el árabe-musulmán. De ahí, que la figura de los árabes reales no aparece, sino que éstos sólo aparecen mitificados.

El conflicto árabe-musulmán y español-católico se remonta a la época en que aquellos pisaron la península, por motivos políticos, religiosos, sociales, etc. Esta idea fue expresada desde 711, hasta mediados del siglo XX. Se puede ver reflejada en los Cantares de Gesta, las crónicas, las fábulas, los cuentos, las historias, las leyendas, El Romancero, la poesía, etc. Pero no fue únicamente propagada por la imaginación popular, ya que aparece en las obras literarias, históricas y religiosas de la época. Dotadas, al principio, de una exageración y subjetividad notables pero poco a poco fueron cobrando más veracidad y objetividad, aunque con una meta por conseguir: buscar la identidad española, de la cual quedan exentos, como comentamos, los árabes y los judíos. Por lo tanto la religión oficial tiene que ser la adoptada por los romanos: el Catolicismo.

La expulsión de los judíos y moros de la Península Ibérica fue el mejor camino para conseguir ese fin. El modelo español tenía que estar relacionado con los Reyes Católicos, protagonistas de la Reconquista, y por lo tanto con Castilla y Aragón. De modo que el modelo del español castizo pasó a ser: castellano católico apostólico romano. Esta idea llegó a su cristalización en los siglos XVIII y

¹⁶ Op. cit., p. 12.

¹⁷ Op. cit., p. 11.

¹⁸ J. Goytisolo, *De “don Julián” a “Makbara”: Una posible lectura orientalista*, en *Crónicas sarracinas*, p. 45.

XIX. Sus grandes literatos, historiadores e investigadores se encargaron de inculcar esta idea en la mente española, para así, autodefinir su identidad.

La destrucción de don Julián, se convierte en una *necesidad* del pueblo español para determinar el *frente opuesto* y, por consiguiente, subrayar la identidad española.

El novelista se ve atraído por la literatura árabe, llena de sensualismo, al contrario de la española, pobre en este aspecto, por la castidad de la religión católica, que ha negado el derecho de disfrutar del sexo; idea opuesta a las bases de la religión Islámica¹⁹. Esta castidad ha afectado negativamente a la literatura española que ha perdido “hasta la facultad de la sonrisa”²⁰.

Esta idea está presente en la novela: “amores sencillos y castos, parejas vinculadas en procreación tediosa e insulsa: la poda castratriz ha sido completa y tu furor desdeña los límites”²¹.

Goytisolo critica la mentalidad católica: “desde el coro de la casa del miedo, un oráculo atribuye los recientes desastres al desenfreno y licencia de las costumbres [...] ensalza la virtud, fustiga los vicios”²². El autor quiere enriquecer la literatura española con todo aquello de lo que fue privada: “la sensualidad, la brujería, la inverosimilitud, la exaltación del musulmán”²³.

Dice Goytisolo: “Yo creo que la gran época española fue la Edad Media mucho más que el siglo de oro; yo también la atribuiría a la desaparición del contacto con el mundo musulmán; yo creo que la imaginación fue un elemento que entró en España con los musulmanes y desapareció cuando se fueron”²⁴

La última escena de la novela, la creación del Mesías musulmán de la carroña del Niño, y el paralelo entre la procesión musulmana del moro nigromántico y de los niños brujos musulmanes y entre la de Semana Santa erotizada, es la mejor prueba de la imposición de lo musulmán en la literatura española.

Defectos y deberes de los novelistas contemporáneos

¹⁹ El Islam acentúa la importancia del sexo como uno de los muchos dones que nos ha proporcionado Dios, siempre que se cumpla bajo sus normas, por supuesto.

²⁰ J. Goytisolo, *El furgón de cola*, París: Ruedo Ibérico, 1967, p. 53.

²¹ DJ., p. 197.

²² Op. cit., p. 295.

²³ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 245.

²⁴ Juan Goytisolo, “Entrevista con Juan Goytisolo”, en *Letras Hispánicas* vol. V, 1971, p. 52. Citado por José Ortega, en *Alienación y agresión en.....*, p. 133.

El literato resume los defectos de la novela de los cincuenta: “Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos; políticamente ineficaces nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra”²⁵.

Esta mediocridad se debía a “la ausencia de lo que pudiéramos llamar visión doble del hombre y del mundo: una visión juntamente dramática e irónica”²⁶. También se debe a que “la tensión, el debate interior de nuestros autores no existe nunca o casi nunca por falta o abandono voluntario de uno de los términos de la antítesis”²⁷. Una antítesis que afirma existir dentro de cada intelectual. “El conflicto diario entre las ideas y los hechos, los principios teóricos y los necesarios compromisos con la sociedad en que vive (el intelectual) agravan todavía su crisis moral”²⁸.

Goytisolo acusa a los novelistas españoles: “se han alejado de la vida nacional y se han encerrado en una concepción literaria, clasicista y egocéntrica”²⁹. Acusa asimismo a los modernistas de la decadencia cultural y de pretender “universalizarse, desnacionalizándose”³⁰ alejándose así de “lo real”. Atribuye a la época de Ortega y Gasset, años veinte, “el divorcio entre el escritor y la sociedad”³¹. Cree que para que la novela española recupere su universalidad debe ser “nacional y popular”³², y combatir “el proceso de colonización cultural”³³ sufrido desde aquella época. Estos comentarios pertenecían a la primera etapa de su evolución literaria. Esta actitud cambió años más tarde.

Para él, el deber del literato es “devolver a la comunidad literario-lingüística a la que pertenece una escritura nueva, personal, distinta en todo caso de la que existía”³⁴; si desaparece afectará “al corpus literario de la lengua española”³⁵. Pues, la realidad literaria no es la exposición de unos hechos históricos o inventados sino “descomponer la historia inicial no escrita, disolverla en un ritmo narrativo, convertir la trama en expresión personal”³⁶.

²⁵ J. Goytisolo, *El furgón de cola*, p. 52.

²⁶ Op. cit., p. 53.

²⁷ Op. cit., p. 55.

²⁸ Op. cit., p. 179.

²⁹ J. Goytisolo, “Para una literatura nacional popular”, *Ínsula*, núm. 146 (15 enero, 1959), p. 6.

³⁰ Op. cit., p. 11.

³¹ Op. cit., p. 6.

³² Op. cit., p. 11.

³³ Op. cit., p. 11.

³⁴ J. Goytisolo, “Sobre literatura y vida literaria”, *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987, p. 189.

³⁵ Op. cit., p. 190.

³⁶ Op. cit., p. 192.

Goytisolo aspiraba llegar a un estilo “que expresase justamente las necesidades de su evolución interior y las exigencias de la realidad auténtica de su país”³⁷. Pocos novelistas son los que se transformaron y llegaron a alcanzar esa meta. Goytisolo fue uno de ellos, así como Martín Santos, cuya novela *Tiempo de silencio* dejó una huella palpable en la obra posterior de nuestro novelista; especialmente, en SI. En la obra de Santos, de “calidad gongorina y multidimensional, coexisten el monólogo interior y la narración en tercera persona, el lenguaje barroco, económico y científico, la yuxtaposición irónica del mito y de la realidad, el testimonio social y la subjetividad interior”³⁸. De ahí la gran influencia que tuvo en la novelística de nuestro autor. En DJ., expresa su determinación en conseguir sus propósitos: “inventarás senderos y trochas, en abrupta ruptura con la oficial sintaxis y su secuela de dogmas y entredichos”³⁹.

Por eso, las novelas de Goytisolo nunca han sido “mero porta voz de ideas”⁴⁰, “ni transcripción directa de la vida”⁴¹. La innovación del novelista responde a una confluencia de varios elementos, no sólo al simple deseo del escritor. Se suma este deseo a las experiencias y conceptos del autor. Intenta “desmitificar distintas ilusiones de la realidad española al mismo tiempo que intenta llenar los vacíos estéticos de la novela anterior”⁴². A partir de *Fiestas* se ve esta tendencia por este tipo de “contraste irónico entre lo mítico y lo real, la versión oficial y el dolor personal”⁴³.

Novelística de Goytisolo

Pertenece a la *Generación del medio siglo*, cuyos miembros nacieron entre 1925 y 1936 (ó 1939). Son José Ángel Valente, Carmen Laforet, Carlos Borrall, Cela, Jesús Fernández Santo, Juan Manuel Caballero Bonald, Rafael Sánchez Ferlosio, Jaime Gil de Biedma, Carmen Martín Gaité, José Agustín Goytisolo, Miguel Delibes, Ignacio Aldecoa, Claudio Rodríguez, Ana M^a. Matute, Juan García Hortelano, Francisco Brines, Félix Grande, y Juan Marsé. La obra literaria de esta generación, se comprometió con la realidad española, sus preocupaciones y problemas.

Goytisolo, este escritor rebelde, iconoclasta y solidario, ha tomado de Europa la insaciable curiosidad por las culturas exóticas, actitud contraria a la española que desde el siglo XVII se ha ensimismado imitando con extremada pereza modelos exteriores fáciles de adoptar. De ahí que el

³⁷ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 78.

³⁸ Op. cit., p. 79.

³⁹ DJ., p. 222.

⁴⁰ J. Goytisolo, *El furgón de cola*, p. 55.

⁴¹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 82.

⁴² Op. cit., p. 80.

⁴³ Op. cit., p. 80.

autor rechace ese espíritu “tan dolorido y tan enclaustrado” de la generación del 98: “Esta ausencia de curiosidad es muy grave y lleva a la cultura española a ser más objeto de contemplación que un sujeto de contemplación”⁴⁴.

No es el caso de Cervantes o Azorín, que dada su convivencia con otras culturas, lenguas y tradiciones, se abrieron una ventana al exterior. Su obra por lo tanto es innovadora, extensa, compleja, rica e impregnada de las huellas y rasgos de dichos elementos. Goytisolo, desde fuera de España, ha aprendido a estimar o despreciar sus virtudes y carencias. Fraguando de ese modo su propia “escala de valores” contraria “al supuesto modelo sagrado e inatacable”⁴⁵.

La España de Goytisolo es la España de las tres culturas. La grandeza de Gaudí, el “alarife morisco”, como le denominó Goytisolo, destacó por su originalidad, por la combinación, expresada mediante sus obras artísticas, del arte mudéjar con el romanticismo, sin faltarle el peculiar “desarrollo orgánico” que le proyecta hacia el futuro. Sus coetáneos, al contrario que él, “seguían las pautas de buen gusto clásico o se adaptaban a las modas sucesivas importadas de París”⁴⁶.

José Francisco Cirre⁴⁷ señala los dos arquetipos de la novelística de Goytisolo: “el leader”, que “ignora cualquier moral o ley” y “el misticador”, el que “sigue la pendiente de la psicosis para penetrar poco a poco en la antesala de la locura”. Ramón Buckley añade otro: “la víctima”⁴⁸.

Su temática se vio afectada por el desarrollo de su estilo. Los temas que siempre le han obsesionado y, por lo tanto, han asomado la cabeza en la primera etapa, ahora parecen más completos.

Uno de esos temas es su interés y aprecio por la cultura árabe, anteriormente comentado. Este tema surgió en sus primeras novelas, pues, en *Campos de Nijar*, 1959, compara con dolor la pobre y abandonada Almería actual con la Almería musulmana próspera y floreciente. Este tema se cristaliza con DJ en 1970.

Las tres novelas de Goytisolo: *Señas de identidad*, *Reivindicación del Conde don Julián* y *Juan sin tierra*, pertenecen a la novela *Laberinto* o *Rompecabezas*, que pretende trazar una nueva estructura ligüística dentro del género novela.

⁴⁴ Véase, M. A. Villena, “Juan Goytisolo dice...”, en *El País*, 26 de julio 1997, p. 35.

⁴⁵ J. Goytisolo, “Europa, en menos y más”, *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987, p. 182.

⁴⁶ J. Goytisolo, “En el reino de las excepciones geniales”, p. 201.

⁴⁷ José Francisco Cirre, “Novela e ideología de Juan Goytisolo”, *Ínsula*, núm. 230 (enero, 1966), p. 12.

⁴⁸ Ramón Buckley, *Problemas formales de la novela española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península, 1968, p. 158.

Evolución de su estilo

Su estilo ha pasado por tres etapas. Reflejo de un autor vivo que evoluciona con el paso del tiempo. Sus obras, para el colectivo de críticos, se podrían dividir en tres etapas. Para mí, me parece más actualizado dividir las en cuatro. Las tres primeras de los críticos y la cuarta que añado al final de todas:

1- La primera, que va desde *Juegos de manos* hasta *La resaca*, donde predomina la subjetividad y “las influencias librescas sobre las experiencias vitales”⁴⁹. Son novelas sociales escritas apresuradamente concediéndole más importancia al contenido que a la forma, donde predominan las inmaduras experiencias personales. Estas novelas fueron bien recibidas por el público y la crítica aunque no se distanciaban mucho de las publicadas por los demás autores de su *Generación*.

2- La segunda, que va desde *Para vivir aquí* y *Campos de Níjar* hasta *Pueblo en marcha*, marcada por un realismo objetivo. Los problemas y sufrimiento de la infancia, que dejaron mella en su producción anterior, pasaron a ser un modo de aproximación hacia los seres que le rodean. Su compromiso social se cristaliza en la producción de esta etapa.

Se detiene en el análisis de las dos clases sociales que dividen el país: la burguesía y el pueblo (obreros y campesinos). Su culpabilidad por pertenecer a la primera la combate con la defensa de la segunda. El *behaviorismo* se deja ver en las novelas revolucionarias de esta etapa. El socialismo, sinónimo de la justicia, y el marxismo, con el que pretende cambiar la realidad española, tampoco se esconden en ellas. Abandona la tercera persona y aparece el *yo* del narrador y no el *yo* del autor. Esta etapa sí le colocó en un distinguido lugar entre sus contemporáneos.

3- La tercera que comprende *Señas de identidad* (1966) y *El furgón de cola, Reivindicación del Conde Don Julián* (1970), *Obra inglesa de Don José María Blanco White* (1972), y *Juan sin tierra* (1975), llegando hasta *Makbara* (1982).

España experimenta una evolución debido al turismo y a la industria. Su compromiso con la sociedad, teñido de pesimismo, debe cambiar. Los españoles viven mejor. El papel del artista e

⁴⁹ E. R. Monegal, “Destrucción de la España sagrada”, p. 45.

intelectual podría cambiar. Por eso en esta etapa desaparece el *realismo* y el *behaviorismo*. El compromiso del autor se dirige hacia otras metas: la renovación de su obra artística.

En la producción de esta etapa, la sombra del autor se percibe más que antes y los datos autobiográficos aumentan así como la imaginación. El despegue de la realidad es cada vez más fuerte, por lo que afecta al tiempo, al espacio, a la acción y a los personajes. Su gran revolución está en la estructura del lenguaje. Más adelante hablaremos sobre este aspecto con detalles. "Goytisolo crea un nuevo territorio, una nueva patria en la lengua"⁵⁰.

4- La cuarta comprende las obras siguientes: *Paisajes después de la batalla* (1982), *Coto vedado* (1985), *En los reinos de taifas* (1986), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), *Aproximaciones de Gaudí a Capadocia* (1990) y *La cuarentena* (1991). En ellas domina la espiritualidad añadiendo su permanente espíritu crítico.

El estilo tan complejo de Goytisolo fue elaborado por él premeditadamente. Él vio que sus novelas de la primera etapa eran bastante fáciles y llenas de materia libresca, de ahí ese intento de "desarrollar el estilo" y dotarlo de objetivismo. Este cambio de rumbo obedece a un proceso interno del autor. Afirma que introduce "una sequedad expresiva, un testimonio desnudo, un género intermediario entre la novela-testimonio y la novela-reportaje, como una forma de combatir la facilidad de las primeras novelas y eliminar cuanto de libresco hubo en ellas"⁵¹. Añade: "He introducido en la novela una serie de materiales sin integrarlos del todo en su estructura, los he dejado un poco con el culo al aire para que se vea casi la carpintería, y esto lo he hecho deliberadamente"⁵².

Este cambio se debe, así mismo, a la necesidad de cambiar la función testimonial de la novela española. Esta función, "en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa"⁵³. Hasta entonces los novelistas españoles cumplían ese papel testimonial debido a que sus lectores ignoraban los verdaderos problemas de su país por falta de información veraz. De ahí, su

⁵⁰ Manuel Ruiz Lagos, *Juan Goytisolo*, Madrid, Cultura Hispánica, 1991, p. 31.

⁵¹ E. R. Monegal, "Destrucción de la España sagrada", p. 46.

⁵² Op. cit., p. 53.

⁵³ J. Goytisolo, *El furgón de cola*, p. 34.

insistencia en la necesidad del “realismo”, al que se oponían Robbe-Grillet, Italo Calvino y Coindreau, quienes pensaban que era “circunstancial e innecesario”⁵⁴.

El cambio se realizó, como hemos visto, entre los años 1962 y 1966 gracias a algunas circunstancias y experiencias vividas por el escritor:

- 1- “La transformación de la estructura socioeconómica de España que se hizo patente a partir de 1962”. En este mismo año aparece *Tiempo de silencio*.
- 2- “La revalorización de los preceptos estéticos de la novela de los 50 que resultó de tal transición”⁵⁵.
- 3- La convergencia de Benveniste y el formalismo y estructuralismo eslavos que hicieron mella en él. Esta influencia, que se manifiesta en autores como Barthes, Genette, Todorov, le incitaron a romper con los cánones de la narrativa convencional.

A pesar de ser “europeo” en lo referente a las culturas exóticas, Goytisolo se opuso a la entrada de España en “El Mercado Común”, la actual “Comunidad Europea”. Se sentía más identificado con el tercer mundo y propuso que “nuestras miradas deben volverse hasta Cuba y los pueblos de América, Asia y África que combaten por su independencia y libertad”⁵⁶. Por lo que le impulsó a sugerir que “El objetivo actual de los intelectuales españoles debería ser la elaboración rigurosa de una cultura nacional y popular de signo radicalmente opuesto a la cultura oficial europea”⁵⁷. La oposición a la “Comunidad Europea” se debe a su temor a la comercialización y la prostitución del español. Opinión que manifiesta en sus novelas; *Fiestas*, *El circo*, *La resaca* y *La Isla* y que culminará en *SI* y *DJ*.

A él le parece ridículo esta “falsificación de la **identidad** nacional” que le enseñaron desde niño. Critica esa inventada “línea guadianesca (soterrada) que correría desde Sagunto y Numancia (pasando por don Pelayo, el Cid, e Isabel la Católica) a la epopeya del alcázar de Toledo. Un ángel tutelar velaría por nuestra privilegiada “esencia” a prueba de milenios, por nuestro espíritu “unido por las raíces a lo eterno de la casta”. La defensa de esta esencia, este espíritu, esta casta habría determinado, a lo largo de los siglos, la existencia de una lucha biológica, necesaria contra la mortal

⁵⁴ José María Castellet, “El primer coloquio internacional sobre novela”, *Ínsula*, núm. 152-153, p.19.

⁵⁵ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 78.

⁵⁶ J. Goytisolo, “España y Europa”, *Tribuna Socialista*, (Febrero, 1963), p. 46.

⁵⁷ Op. cit., p. 52.

agresión de los “anticuerpos”: judíos, moros, protestantes, enciclopedistas, liberales, masones, anarquistas, marxista...”⁵⁸.

De ahí, que sea su gran desafío determinar “la identidad española”. Tema principal de todas sus novelas. Con este tema pendiente siempre podría insertar en sus novelas esa “visión doble del hombre y del mundo”.

Señas de identidad, preámbulo a Reivindicación del Conde don Julián

Una de las características más destacadas del estilo de Goytisolo es romper las normas, tanto en su estilo, como en su pensamiento. Esta característica se manifiesta, según Linda Gould Levine⁵⁹, en tres direcciones:

- 1- Liberación de los mitos anquilosados de la “España sagrada”.
- 2- Desposesión de la esencia cristiana y burguesa del yo.
- 3- Ruptura de las normas y convenciones de la novela tradicional.

Estos tres aspectos aparecen en todas las novelas del escritor, pero en SI es donde llegan a cierto punto de cohesión. Esta novela sirve como puente entre las primeras novelas de Goytisolo y DJ. Es la primera novela de su trilogía *La destrucción de la España sagrada*. La segunda es *Reivindicación del Conde don Julián* y la tercera *Juan sin tierra*.

Es obvia la influencia de Azorín sobre el autor. Entre SI y *La voluntad*, de Azorín, existe un gran parecido, aunque el novelista no lo mencione entre los literatos que influyeron directamente sobre su obra. En cambio, en “Destrucción de la España sagrada”⁶⁰, señala a *Don Quijote* y *Rayuela*. Pone Azorín en boca del personaje: “hay que romper la vieja tabla de valores humanos”.

Tanto Goytisolo como Azorín incluyen en sus novelas la integración de panfletos políticos y recortes periodísticos que contrastan la aspiración del yo con el tono oficial de la prensa y fragmentos de libros que establecen diálogos intertextuales entre los protagonistas y sus autores predilectos: Quevedo, Larra y Cernuda para Mendiola; Montaigne, Scopenhauer y Nietzsche para Martínez Ruiz.⁶¹

⁵⁸ J. Goytisolo, “Supervivencias tribales en el medio intelectual español”, en *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Madrid, Taurus Ediciones, 1971, pp. 145-146.

⁵⁹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 11.

⁶⁰ E. R. Monegal, “Destrucción de la España sagrada”, p. 53.

⁶¹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 94.

En SI vemos claramente la necesidad del novelista de “hallar la justificación de toda su vida, las señas de identidad que le permiten conocerse a sí mismo y vivir en sociedad”⁶².

En esta novela el autor dejó bien claro que el protagonista-narrador no se identificaba ni con su pasado, ni con su raza, ni con su patria. Por lo que no pudo vivir en sociedad y terminó suicidándose. En las últimas páginas de la novela observamos estas ideas -no muy elaboradas- del desprendimiento del seno de la Tierra-madre y su destrucción. Desprendimiento sí elaborado en DJ.

La destrucción de los mitos tuvo su antecedente en la producción anterior del autor, pero era otro mito distinto al que estudiamos aquí, era el mito de Cuba que, aparece en *Pueblo en marcha*⁶³ y en SI. Cuba, el paraíso dorado y metamorfoseado a lo largo de esta última novela. Goytisolo sentía culpabilidad por la fortuna que dejó su bisabuelo a su familia: “El simple nombre de Cuba constituía un reproche, y la conciencia de mi culpa y de la culpa de mi estirpe y de mi raza me abochornaron”⁶⁴.

En DJ se puede apreciar cómo el novelista recoge los cabos sueltos de sus obras anteriores. Dice en *Para vivir aquí*: “Alvarito hizo la apología del Kif, el calor y las moscas...”⁶⁵. En DJ, y con la ayuda del Kif, realiza la invasión imaginaria debido a las dimensiones que le permite crear y las moscas son su arma preferida para profanar la cultura española.

Nuestro novelista sembró en SI unas semillas que florecieron en DJ, y que a su vez nacieron “de los textos de los cincuenta y sesenta”⁶⁶. SI sugiere “temas, situaciones y estilos literarios”⁶⁷ que se desarrollan en su siguiente novela. Dice en las últimas páginas de SI:

“deja constancia al menos de este tiempo no olvides cuanto ocurrió en él no te calles...

alguno comprenderá quizá mucho más tarde...

qué orden intentaste forzar y cuál fue tu crimen”⁶⁸.

⁶² Ramón Buckley, *Problemas formales...*, p. 211.

⁶³ J. Goytisolo, *Pueblo en marcha*, p. 16.

⁶⁴ Op. Cit., p. 16.

⁶⁵ Goytisolo, Juan, *Para vivir aquí*, Buenos Aires, Sur, 1960, p. 24.

⁶⁶ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 120. Dc

⁶⁷ Op. cit., p. 120.

⁶⁸ SI, pp. 484-485.

Estas frases dejan la puerta entreabierta para que el narrador de DJ cometa el crimen sugerido en 1966.

Aparte de lo ya comentado, en SI aparece una serie de ideas que se elaboran en DJ, como por ejemplo:

- 1- La dualidad: “prisionero de un personaje que no eras tú, confundido con él y por él suplantado”⁶⁹. En DJ no es únicamente dualismo sino esquizofrenia.
- 2- España comercializada y prostituida: Describe las chicas de Yuste: “ondeaban el cuerpo con su virginidad... tenazmente defendida como un sagrario”⁷⁰. En DJ la idea cobra nuevas dimensiones en el viaje turístico por el sagrario de Isabel la Católica⁷¹.
- 3- La crítica de los ganadores de los premios literarios, cuyos autores predilectos son “Maugham y Vicki Baum”⁷². En DJ la parodia se elabora cuando Séneca gana el premio de “la fundación de Al Capone”⁷³.
- 4- La fusión entre erotismo y sacralidad con el fin de desacralizar la religión católica. En SI describe un baile erótico de una bailarina y unos mulatos en un cabaré con términos iniciáticos y religiosos: capilla, fieles, neófitos, purificación, ceremonia, padrinos, plegaria, ensalmo, etc.⁷⁴ En DJ amplía el tema ayudado con una escena de baile erótico que le sirve de base para criticar las procesiones religiosas de Semana Santa.
- 5- La homosexualidad tiene semejantes características en las dos novelas. En SI se practica primero con un paria, y después con un árabe, musulmán, casado y con hijos. En DJ el espacio que ocupa el árabe es mayor y cobra más dimensiones, al ser él el responsable de la aniquilación del *otro*.
- 6- Otra característica es el paralelismo entre la violencia en la escena de la muerte de los campesinos en Yeste, describiendo la agonía de algunos, y entre la escena de la muerte del toro en una corrida retratando el padecimiento y triste desenlace de éste⁷⁵. Y el paralelismo entre el éxodo de “la caravana de centenares de miles de

⁶⁹ SI., p. 14.

⁷⁰ Op. cit., p. 139.

⁷¹ DJ., pp. 236-241.

⁷² SI., p. 312.

⁷³ DJ., p. 224.

⁷⁴ SI., pp. 362-364.

⁷⁵ SI., p. 147.

personas, hombres, mujeres, niños y ancianos”⁷⁶, que cruzaron las fronteras para huir de la guerra civil; y entre la caravana de cien mil vehículos de turistas que pasaron las fronteras para veranear en España. En DJ, el paralelismo cobra nuevas dimensiones: veremos paralelismo simple, paralelismo complejo y paralelismo entre los personajes principales y escenas de la novela entre sí y entre otros pasajes literarios conocidos. La misma novela está basada en el paralelismo al recrear el mito del Pecado Original: entre la pérdida de España por la salida de los moros de España y el deseo del autor de devolvérsela a ellos y entre la pérdida del Paraíso por la salida de Adán y Eva y el deseo de volver a él. Más adelante hablaremos detalladamente de esta característica.

- 7- El desdoblamiento ha tenido antecedentes en los protagonistas del autor. Gorila, en *Fiestas*, cuando asesinó a un hombre y Flora, en *El circo*, cuando hacía el amor con Juan de Dios. En SI el desdoblamiento se complica, ya que el protagonista es el narrador, el actor, el espectador, el testigo, etc. Lo mismo ocurre con DJ, el protagonista es el narrador, el niño, Julián, el encantador de serpientes, Séneca, Peranzules, etc. Ya no es un único desdoblamiento sino una serie de ellos.

Así mismo podemos ver, expresiones, personajes, descripciones, frases idénticas, etc., calcadas en ambas novelas: el fénix, la flauta, la sífilis, el sufrimiento padecido en el colegio: “La perspectiva (del suicidio) evoca irresistiblemente las láminas educativas de la anacrónica enciclopedia escolar”⁷⁷; el psicoanálisis: “¿Qué psicoanálisis puede recobrarte?”⁷⁸, “fauna de crustáceos amparados en sus dogmas como guerreros medievales en articulada y brillante armadura”⁷⁹, etc.

En SI los españoles “carpetos”⁸⁰, son “vigilantes”, “censores”, “espías”, “todos policías”, etc. En DJ son: “guardianes”, malsines”⁸¹,

⁷⁶ Op. cit., p. 156.

⁷⁷ Op. Cit., p. 181.

⁷⁸ Op. cit., p. 230.

⁷⁹ Op. cit., p. 257.

⁸⁰ Denominación referida a los españoles aparecida en esta novela por primera vez.

⁸¹ DJ., p. 88.

En cuanto al narrador de DJ, es evidente que su personalidad, su composición material y su visión de España surgen de las páginas de SI.

En SI, el protagonista, igual que el de DJ, odia y ama a España al mismo tiempo, debido a su escisión. La tensión la mantiene a lo largo de la novela, con momentos de mayor intensidad que otros. La antítesis entre la realidad y la fantasía ha sido el procedimiento más destacado y logrado en las tempranas novelas del autor como en las más tardías. Esta antinomia ha creado una especie de conflicto y choque que siempre han caracterizado y caracterizarán su obra novelística.

En la segunda parte, el narrador crea un vínculo entre DJ y SI, centrándose en la niñez del protagonista-narrador, en los dos casos. No es casualidad que en ambas novelas exista una abnegada sirvienta que le cuenta un cuento mientras merienda “chocolate con bizcochos”⁸².

El protagonista, Álvaro Mendiola, es reportero, igual que el protagonista anónimo de DJ, -e igual que Goytisolo mismo- (una persona le reconoce como tal): “reportero, sí: y sin arte alguno”⁸³. Tampoco es casualidad que ambos protagonistas se llamen Álvaro. Aunque en ningún momento se aplicó ese nombre a sí mismo, al doble de su otro, Álvaro Peranzules, sí.

Se identifica con los parias igual que el narrador anónimo de DJ. Dice en SI “Los viejos que agonizaban sin familia, los obreros amputados por sus propios útiles de trabajo, los árabes y negros [...] te habían mostrado el camino por el que un día u otro tenías que pasar si querías devolver, limpio a la tierra, lo que en pureza te pertenecía. Tu salvación debías buscarla allí, en ellos y en su universo oscuro”⁸⁴. Nótese el significado iniciático de sus palabras.

Mendiola intenta unirse a su mundo mediante una relación homosexual con Jerónimo. Más tarde intenta revivir esos momentos a través de su unión con un árabe. Mendiola desafía a su familia, en dos planos: sexual y religioso, al hacer el amor con un árabe musulmán; igual que el Álvaro de DJ. En DJ Álvaro no sólo se unió físicamente con el paria, el encantador de serpientes, sino que tenía él mismo que convertirse en el desposeído para conseguir la liberación.

Álvaro Mendiola, a medida que va evolucionando la novela, va acercándose a nuestro Álvaro, al de DJ, el anónimo, ensimismado, enajenado de la sociedad y sumergido en su mundo interior y que ha perdido cualquier seña de identidad. La prueba es que el escritor le ha conservado el mismo

⁸² En SI., p. 24 y en DJ., p. 166.

⁸³ DJ., p. 132.

⁸⁴ SI., pp. 366-367.

nombre. Álvaro, en las últimas páginas de SI es “extraño, ajeno a ti mismo, dúctil, maleable, sin patria, sin hogar, sin amigos [...] Álvaro Mendiola a secas, sin señas de identidad”⁸⁵.

Al final de SI dice: “todo ha sido inútil

oh patria [...]

el hondo amor que sin pedirlo tú [...]

te he ofrecido [...]

separémonos como buenos amigos [...]

nada nos une ya sino tu bella lengua mancillada [...]

mejor vivir entre extranjeros que se expresan en idioma

extraño para ti que en medio de paisanos que

diariamente te prostituyen el tuyo propio”⁸⁶.

“materna Yemeyá acógeme

dentro de tu útero escóndeme

no permitas que me arranquen a ti”⁸⁷.

En las novelas de Goytisolo la tentativa de evasión puede realizarse de varias maneras: “suicidio, negación, locura”⁸⁸. Todos sus protagonistas han elegido un camino de estos tres. Águeda en *Duelo en el Paraíso* se disfrazaba para negar lo que era. Tánger, en *Juegos de manos*, hacía exactamente lo mismo. Mendiola se desliga del pasado, rechaza la realidad y acaba por suicidarse. En DJ la locura creadora y temporal causada por la droga consigue destruir el mundo externo.

SI termina con una serie de sugerencias que cumple en DJ: se separa de su patria, vive en un país extranjero, destruye el castellano y se arranca del útero materno.

En SI no lo consiguió porque Mendiola era débil y se suicidó pero, en DJ, el narrador anónimo fue más fuerte, aunque bajo el efecto de la droga, y logró desgarrarse de su madre, al mismo tiempo que aniquilaba su ego infantil. Tanto Mendiola, como el protagonista de DJ, realizan una autodestrucción. Ambos, como el resto de los personajes goytisolanos, padecen un sentimiento de

⁸⁵ Op. cit., 367.

⁸⁶ Op. cit., p. 420

⁸⁷ Op. cit., p. 421.

⁸⁸ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 114.

culpabilidad hacia sus raíces burguesas. Todos sienten autodesprecio que les conduce a dicha destrucción.

“En DJ, el proceso de desposesión y ruptura del narrador con su patria se ha consumado ya”⁸⁹. Dice en la página 13 de SI: “tu nacimiento fue un horror repáralo”.

Álvaro Mendiola, después de volver de París y de descubrir la falsedad del mito francés vio el cambio de sus amigos, antes anarquistas y ahora comprometidos en acción social dentro de la universidad. Se sintió sin raíces. Pero decide incorporarse al movimiento social. Esta solución optimista es algo que no aparecerá más en la obra posterior de Goytisolo.

Hemos hablado del contenido de las dos novelas, y ahora pasamos a estudiar la forma. En DJ, como en SI, el escritor respeta las tres unidades: tiempo, espacio y acción.

En SI, toda la novela transcurre durante tres días del verano de 1963, en Barcelona. La acción de toda la novela, o por lo menos, la mayor parte de ella, gira alrededor de Álvaro, el protagonista o personaje principal. Lo mismo sucede con DJ, la novela transcurre durante un día entero, en Tánger. La acción es idéntica a SI.

Pero a pesar de esa unidad externa de tiempo y espacio nos encontramos con una “ruptura temporal, espacial y psicológica”⁹⁰, dentro de las dos novelas: pasado y presente se confunden.

Esta unidad externa contrasta con el desorden interno que interrumpe la narración, continuamente, yuxtaponiendo diferentes tipos de discurso e interpolando temas distintos sin previo aviso, siempre y cuando se le antoje al autor. Como por ejemplo en la página 212, del tercer capítulo, donde combina, en un párrafo de media página: el castellano moderno, con el medieval y con el francés. Así como de varios textos para describir el apóstol Santiago: *La Crónica* de Alfonso X, *La vida de San Millán de la Cogolla*, *Milagros de Nuestra Señora*, el discurso turístico y culinario, etc⁹¹.

Hablando del lenguaje de SI, nos percataremos de que el autor, a partir de esta novela, empieza a darle la máxima importancia. “Mendiola se desprende de todo lo que simboliza la patria, excepto “su bella lengua mancillada”. Actitud que rectificará en DJ donde dedica casi dos páginas a

⁸⁹ Julio Ortega, “Entrevista con Juan Goytisolo”, en *Convergencias, divergencias e incidencias*, Barcelona, Tusquets Editor, 1973, p. 38.

⁹⁰ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 71.

⁹¹ Véase nota 182, p. 213 de DJ.

hacer un repaso de las palabras españolas de origen árabe, y página y media a hacer otro sobre algunas de las lenguas coloquiales de América Latina, satirizando la unidad y continuidad española.

El protagonista reconoce que el último lazo que le une con la patria es el idioma: “Cambiando con ellos las formas habituales de cortesía : en castellano no, en árabe : feliz de olvidar por unos instantes el último lazo que, a tu pesar, te une irreductiblemente a la tribu”⁹².

La puntuación tradicional se fragmenta y la prosa aparece sin puntos ni mayúsculas, como en una especie de verso libre. En las tres primeras páginas de SI no pone ningún signo de puntuación. Más adelante empieza a colocarlos. En DJ se limitó a utilizar los dos puntos, comas y algún signo de interrogación y exclamación.

El autor en SI, contrastaba la narración en segunda persona con el monólogo en primera persona e integraba las voces externas, utilizando la letra cursiva, con el monólogo interior. En DJ desaparece la letra cursiva y se reducen los signos de puntuación al punto que engloba todo en el monólogo interior del narrador.

En SI había escrito 150 páginas en primera persona pero luego pasó a la segunda para captar el “desgarramiento y conflicto de Mendiola”⁹³. En las últimas secuencias de la novela y con la desaparición del autor, Goytisolo nos proyecta hacia DJ, donde la voz de Álvaro constituye un monólogo expresado en segunda persona. Según Forrest “la intervención de un segundo agente tiende a reducir la autonomía del narrador”⁹⁴.

Juan sin tierra⁹⁵

Deberíamos señalar que DJ. forma parte de un ciclo iniciado por *Señas de identidad* y terminado por *Juan sin Tierra*. Ya comentamos como SI es preámbulo a DJ, pero esta última es, a su vez introducción a *Juan sin tierra*. El propósito del autor en *Don Julián*, de derrocar el discurso antiislámico, “se extiende del campo hispano a la totalidad del mundo occidental”⁹⁶.

En DJ dice el narrador: “la patria no es la tierra, el hombre no es el árbol : ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces : móvil, móvil”⁹⁷. De ahí que el protagonista de *Juan sin tierra* sea un espíritu que

⁹² DJ, p. 143.

⁹³ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 100. dc

⁹⁴ Gene, Forrest, *The Novelistic World of Juan Goytisolo*, Tesis doctoral, Vanderbilt University, 1969, p. 186.

⁹⁵ J. Goytisolo, *Juan sin tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

⁹⁶ J. Goytisolo, *De “don Julián” a “Makbara”*: Una posible lectura orientalista, *Crónicas sarracinas*, p. 48.

⁹⁷ DJ., p. 195.

se mueve libremente sin ningún vínculo que le ligue a la tierra. Se mueve en un espacio sin fronteras.

Así mismo dice: “Recreador del mundo, Dios fatigado, el séptimo día descansarás”⁹⁸. Este pasaje fue el que le dio al autor “la idea vargasllosiana de un deicidio ejemplar”⁹⁹. Esta “microsecuencia” de DJ fue el “elemento genitor”¹⁰⁰ de *Juan sin tierra*. De ahí que esta novela esté dividida en siete capítulos, como fue la creación en seis días y después el descanso.

Goytisolo explica¹⁰¹ cómo el Álvaro de S. se metamorfosea en don Julián y éste se convierte en un “alma en pena”, encarnándose, una vez en King Kong, otra en Lawrence de Arabia, o en cualquier otro personaje. El proceso de desposesión continúa. Si el Álvaro de Don Julián se ha desprendido materialmente de España –y no espiritualmente, ya que le quedó una cicatriz provocada por no conseguir vencer a su historia y cultura-, *Juan sin tierra* vagabundea a su antojo por el tiempo y el espacio, despegándose ya definitivamente de su Tierra.

En esta novela Goytisolo rompe definitivamente con su tierra y, además, cierra la cicatriz que le quedó en don Julián. El título lo anticipa pero el final lo afirma. La novela termina con unos versículos del Qorán, donde Mahoma, harto de las intrigas de los idólatras habitantes de La Meca, les dice:

“Qul ya ayuha al-kafirún
la a budu ma ta budún
ua-la antum abiduna ma a bud
ua-la ana abidun ma abattúm
ua-la antum abiduna ma a bud
la-kum dinu-kum ua-li-ya din”¹⁰².

El autor aprovecha esta ruptura del Creador del Islam con los infieles para hacer lo mismo con los suyos. Dirige a los españoles las mismas palabras. La última página de la novela está escrita en árabe donde escribe de su puño y letra:

⁹⁸ DJ., p. 218.

⁹⁹ Julián Ríos, Entrevista con Juan Goytisolo: “Desde Juan sin tierra”, en *La casa de la ficción*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1977, p. 19.

¹⁰⁰ Op. cit., p. 19.

¹⁰¹ J. Ortega, “Entrevista con Juan Goytisolo”, en *Convergencias, divergencias e incidencias*, p. 38

¹⁰² J. Goytisolo, *Juan sin tierra*, p. 304-305. Estos versículos son de la Azora de “Al-Kafirún”, número 109, versículos 1-6, la traducción es: “Diles, O idólatras / yo no adoro lo que adoráis / ni vosotros adoráis lo que adoro / ni yo adoraré lo que adoráis / ni vosotros adoraréis lo que yo adoro / Vosotros tenéis vuestra religión y yo la mía”.

“La gente que no me entiende no me seguirá
nuestra relación ha terminado
estoy sin duda al otro lado
con los pobres siempre habrá
un cuchillo”¹⁰³.

En *Reivindicación del Conde don Julián* Goytisolo declara el divorcio con su idioma natal, insertando frases de otros idiomas europeos y de términos hispanoamericanos. En *Juan sin tierra* y con esta escritura, la árabe, rompe con el último hilo que le une a su patria: el lenguaje.

En esta novela nuestro autor sigue a Calvino, Becket, y Borges en su irrealismo. El protagonista de *Juan sin tierra*, como el de DJ, carece de nombre, es activo pero su acción es únicamente mental. No existe la tensión narrativa. La narración está compuesta a base de largos fragmentos interrumpidos y relacionados por los dos puntos, como en su novela anterior. Los acontecimientos o escenas no están relacionados.

El tiempo cronológico no aparece hasta bien entrada la novela, al empezar la tercera parte. Los únicos tiempos que utiliza son: el pasado en contadas veces, el futuro y el gerundio.

Juan sin tierra es una obra antirrealista, situada entre la novela y el ensayo, abierta y orientada hacia varias direcciones. Dice el novelista: “...cuya fuerza centrípeta, el vértice de las diversas líneas narrativas, será simplemente la unidad del murmullo discursivo que empleo”.

El místico Juan Goytisolo

Tras *Juan sin tierra* y su desprendimiento de su patria, el autor comienza un camino distinto: el misticismo o sufismo. Su lectura en este campo, especialmente, el relacionado con las tres religiones monoteístas dejaron una profunda huella, tanto en su pensamiento, como en su escritura. Las obras posteriores a *Juan sin tierra*, sean novelas o ensayos, experimentan un cambio, no sólo en la temática sino en el estilo. Ese monólogo interior, reflejo de la interiorización del narrador se convierte en soliloquio. Gene Forrest, en *The novelistic world of Juan Goytisolo* nota que Goytisolo utiliza más el soliloquio que el monólogo interior en sus obras posteriores¹⁰⁴.

¹⁰³ J. Goytisolo, *Juan sin tierra*, p. 319.

¹⁰⁴ Véase, L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 266.

Este cambio afecta a las obras siguientes: *Paisajes después de la batalla* (1982), *Coto vedado* (1985), *En los reinos de taifa* (1986), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), *Aproximaciones de Gaudí a Capadocia* (1990), *La cuarentena* (1991), etc. Aparte de diversos ensayos que tratan el sufismo y sus sectas.

El conflicto interno de Goytisolo por tardar tanto en concretar sus señas de identidad, definir las y reconocerlas le produjo una angustia que le duró años. Esa obsesión por la sexualidad y el erotismo son los síntomas de su enfermedad y su angustia. Una vez confesada su homosexualidad a sí mismo primero y más tarde a su esposa, la cura ya estaba cerca. Goytisolo temía por Monique y el daño que le podría causar, a parte de no querer separarse de ella, cosa que afortunadamente no ocurrió. Esa confesión era para él el principio del final de sus angustias y sus fantasmas interiores. Superado el remordimiento hacia ella supera el mismo hacia la sociedad y hacia su país. Su nueva identidad, homosexual, y su nueva patria, Marrakesh, le producen esa paz interior que tanto anhelaba.

Desde esa nueva Identidad supera los placeres carnales y se encamina hacia el deleite espiritual. Sus obras posteriores reflejan las virtudes de la nueva identidad. Muestran un gran interés por la mística y sus sectas, especialmente, las de los derviches que pasan a ser su ideal literario: "Mi ideal literario: el derviche errante sufí"¹⁰⁵. En *Paisajes después de la batalla* se pueden leer párrafos enteros que guardan gran semejanza con los poemas sufíes musulmanes.

Mediante la mística busca la vía ideal, el camino de la perfección, para superar la muerte y unirse con Dios. Por esa razón ha recorrido cementerios, mausoleos, necrópolis, santuarios, etc. En El Cairo, en La Ciudad de los Muertos, se ha alojado durante alguna visita al País.

Este sufismo es el resultado natural de esos brotes de iniciación que impregnaban sus novelas desde el principio y que llegaron a culminarse en *DJ.* y *Juan sin tierra*.

¹⁰⁵ J. Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*, Barcelona, Montesinos, 1985, p. 183.

Introducción a “Reivindicación del Conde don Julián”

Por qué escribió la novela

Reivindicación del Conde don Julián, según Pere Gimferrer, es una de las obras maestras de la literatura española de todos los tiempos.

Esta novela, si así la podríamos llamar¹⁰⁶, es un exorcismo ejecutado por Goytisolo para deshacerse de los fantasmas de su pasado. Siguiendo así la teoría de Julio Cortázar sobre la génesis catártica de la obra literaria: “en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola”¹⁰⁷.

Así que, los motivos que impulsaron al novelista a escribir la obra, los podemos resumir de este modo:

- 1- El exorcismo ya comentado, que él mismo confiesa en su novela: “tu odio irreductible hacia el pasado y el niño espurio que lo representa / exige los fastos de la muerte ritual y su ceremonial mágico”¹⁰⁸.
- 2- Subrayar la importancia de inculcar en la novela española el espíritu erótico e imaginario oprimido por la Iglesia y la dictadura.
- 3- Romper con el mito de la “continuidad y castidad” de España, traicionándola y destruyéndola.
- 4- Romper con las reglas de la escritura tradicional e imponer sus propias reglas y su deseo de realizar una expresión personal.
- 5- Resaltar el rol de “lo árabe” que ignoraron y degradaron los historiadores.

Dice Goytisolo en “Presentación crítica de José María Blanco White”: El Santo Oficio observaba con creciente desconfianza la literatura imaginativa y podemos preguntarnos si su

¹⁰⁶ Dice Goytisolo en una entrevista recogida en *Letras Hispánicas* vol. V, 1971, p. 44. Citado por José Ortega, en *Alienación y agresión en.....*, p. 139. Dice: “La llaman novela por pura comodidad, yo la llamaría un texto. En fin, es un texto”.

¹⁰⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 130.

¹⁰⁸ DJ., p. 278.

designio no era, como se huele Blanco, extirpar de la mente humana el don de evocar mundos invisibles y “convertirnos en una especie de seres de cal y canto, en quienes sólo hiciese mella e impresión un martillo”¹⁰⁹.

Con esta novela el escritor intenta restaurar en la novela española el mundo de la imaginación, eclipsado por la censura, creando; figuras, personajes y, escenas fantásticas, inverosímiles y eróticas. Un claro ejemplo sería la creación al final de la novela del Mesías musulmán. Esta escena es la culminación del desafío operado durante toda la novela.

Con esta resurrección, nuestro autor, cumple su meta iniciática indicada al comienzo de la investigación, pues, reducir el cuerpo a un esqueleto, y de nuevo resucitarlo proporcionándole carne nueva y sangre fresca, “constituye un tema iniciático típico de las culturas de cazadores”¹¹⁰. Paralelamente a esta iniciación su novela es un intento de hacer un “psicoanálisis nacional”¹¹¹. Y pese a que Goytisolo identifica la novela psicológica con la burguesa, consigue, con Don Julián, una crítica social de fondo psicológico.

La España sagrada para él era carroña pero estaba decidido a sacar de ella un provecho. El camino, emprendido por el narrador desde el principio hasta el final de la novela es “arduo, [...] es un rito del paso de lo profano a lo sagrado, [...] de la muerte a la vida”¹¹².

Goytisolo declara: “La interpretación mítica, justificativa de la historia de España me obsesionaba desde hace años. Es difícil vivir en una ciudad como Tánger, enfrentado a la presencia cercana a la costa española, sin evocar la figura legendaria de DJ, y soñar con una “traición” grandiosa como la suya. Mi despego de los valores oficiales del país habían llegado a tal extremo que la idea de su profanación, de su destrucción simbólica me acompañaba día y noche”¹¹³.

De ahí nació la idea de destruir todos los mitos y tradiciones, cultura y religión, arraigadas desde la época de Isabel la Católica hasta ahora e imponer otras tradiciones y cultura basadas en el sensualismo y en el culto islámico. Haciendo, mientras tanto, un repaso de su vida -sometida a esas antiguas tradiciones-, aniquilarla y adoptar otra nueva. Él mismo dice que sentía un deseo de destruir “todos los mitos que envuelven el término España”¹¹⁴.

¹⁰⁹ J. Goytisolo, “Presentación crítica de José María Blanco White”, p. 103.

¹¹⁰ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 126.

¹¹¹ Claude Couffon, “Una reivindicación temeraria”, p. 31.

¹¹² M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 25.

¹¹³ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 121.

¹¹⁴ E. R. Monegal, “Destrucción de la España sagrada”, p. 55.

Paralelamente a esta destrucción de los mitos, el autor comete otra destrucción en el campo lingüístico. Destruye los cánones de la escritura convencional y del “buen decir castellano”. Al igual que el pueblo español necesitaba destruir a Don Julián para subrayar su identidad, él necesitaba subrayar su identidad literaria. Dice en una entrevista con Julio Ortega: “Mi verdadero nacimiento de escritor coincide, en efecto, con la destrucción de su literatura, de los moldes novelescos que, rutinariamente, tomaba a la tradición de prestado”¹¹⁵. El novelista está harto de la “situación estancada y marginal, casi de museo de cera, en que vegetan la vida y cultura europeas”¹¹⁶.

En el ámbito literario y, a medida que vamos observando el fluir de la novela, podemos sentir las ideas que Goytisolo vuelca en su “criatura”, diría Cortázar, acerca del papel trascendental que jugaron los árabes en la península y que la historiografía oficial y los romanistas intentan disminuir.

En su ensayo, “Supervivencias tribales en el medio intelectual español” el novelista alude a este: “favoritismo infantil por romanos y visigodos y la fobia morbosa contra hebreos y musulmanes”¹¹⁷. Este favoritismo apareció por primera vez en la *Primera Crónica general* que describe el reino visigodo como “el paraíso de Dios”. Estas ideas “se trasladaron a los tratados históricos de Ortega y Gasset y Menéndez Pidal”¹¹⁸.

Dice Ortega y Gasset en *España invertebrada*: “es oportuno advertir que ni los árabes constituyen un ingrediente esencial en la génesis de nuestra nacionalidad, ni su dominación explica la debilidad del feudalismo peninsular”¹¹⁹. Menéndez Pidal piensa lo mismo, de hecho el novelista confiesa que este investigador “fue uno de los incentivos fundamentales en la génesis de *Don Julián*”¹²⁰. Sus palabras fueron la invitación a este “desafío creador”: “Todavía esperamos el artista fuerte en osadía –señalaba- que quebrante los cerrojos y penetre en el recinto para revelar los viejos misterios imaginativos celados por Hércules”¹²¹.

En la *Crónica sarracina*, de Pedro de Corral, aparece la caracterización de Julián y de Rodrigo. En ella añade la castración de éste por la serpiente. Esta escena o “mentira paladina”, como la

¹¹⁵ J. Ortega, “Entrevista con Juan Goytisolo”, en *Convergencias.....*, p. 38.

¹¹⁶ Op. cit., p. 41.

¹¹⁷ J. Goytisolo, “Supervivencias tribales.....”, p. 146.

¹¹⁸ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 122.

¹¹⁹ José Ortega y Gasset, *España invertebrada*, Madrid: Espasa-Calpe, 1964, p. 129.

¹²⁰ J. Goytisolo, *De “don Julián” a “Makbara”*: *Una posible lectura orientalista*, incluido en *Crónicas sarracinas*, p. 46.

¹²¹ Op. Cit., p. 46.

llamó Fernán Pérez de Guzmán, inspiró el romance, recogido por Menéndez Pidal: “Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había”¹²².

Guzmán, en *Generaciones y semblanzas*, señala que para obtener autoridad e importancia algunos historiadores no son escrupulosos a la hora de redactar sus obras y se inventan historias maravillosas y extrañas, “ansi que sean más dignas de maravillas que de fe, como en nuestros tiempos fizo un liuiano y presuntuoso hombre, llamado Pedro de Coral, en una que se llamo *Cronica Serrazina* (otros la llamauan del rey Rodrigo), que mas propiamente se puede llamar trufa o mentira paladina”¹²³.

Los españoles descargaron sobre el Conde y el Rey toda su furia y culpabilidad reflejada a través de las muchas leyendas, crónicas y romances que circularon desde la Edad Media hasta el siglo XX. Ignorando que las discrepancias entre Rodrigo y sus hermanos debilitaron el país y abrieron el camino para la conquista árabe. Según Goytisolo este proceso se debe a que en España “no sólo se heredan propiedades y bienes; de generación en generación, se transmiten, igualmente, criterios y juicios”¹²⁴.

Américo Castro señala, en *La Realidad histórica de España*, que los españoles tienden a buscar razones personales para interpretar los acontecimientos históricos del país. “La historia aparece como un alternado proceso de ilusiones y desencantos, forjados por la fe o el desengaño en torno a los jefes de la nación, inspirados por el mesianismo o el ‘anticristismo’, por la exaltación del ídolo o por el vituperio del culpable”¹²⁵.

Goytisolo se aprovecha, de la “mentira paladina”, para dar dimensiones paródicas a su novela: la destrucción del ego infantil y su violación fue por medio de la serpiente castradora.

Goytisolo y la traición

El autor se sirve del epíteto “traidor”, que aparece en la *Primera crónica general*, para describir a su protagonista. Y el nombre, que a veces es Bulián, Ulyan, Ulbán o Urbano, lo ha sacado de la *Historia de España* de Luis G. de Valdeavellano.

El tema de la traición siempre ha aparecido en la obra de Goytisolo; desde *Juegos de manos*, *Duelo en el Paraíso*, *La resaca*, *El circo* hasta DJ. Quizá esta continua evocación al traidor se

¹²² DJ., p. 270.

¹²³ Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. 3-4.

¹²⁴ Goytisolo, Juan, “Presentación crítica.....”, p. 73.

¹²⁵ Américo, Castro, *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa, 1966, p. 243.

remonte al año 1961, cuando el cónsul español traicionó al autor y entregó un documental suyo a la dictadura, el llamado *affaire* de Milán.

Pero antes de la traición aparece “el carácter delictivo”, que, según Goytisolo, era característico de los escritores en la época franquista: “Los escritores tenían el privilegio de ser equiparados a bandidos y criminales”¹²⁶.

Lo curioso es que la figura del traidor fue cobrando complejidad ayudada por los ataques de prensa dirigidos hacia Goytisolo. “Estos ataques asumen una importancia principal en transformar la visión negativa y microcósmica del traidor presentada en las primeras obras a una categoría mucho más positiva y vasta”¹²⁷.

El primer paso hacia esta traición lo inició el autor escribiendo ensayos dedicados a “traidores”, según la dictadura franquista. Esos ensayos eran el resultado natural de su inclinación hacia los parias.

Pero la traición no radica solamente en el nombre o en la caracterización del personaje sino incluso en el vehículo con el cual se realizará la traición, en el lenguaje. El escritor ha violado la “castiza lengua castellana” o como dice Linda Gould Levine, “el Buen Decir castellano”¹²⁸.

Dice el novelista: “El propósito fundamental de una novela como Don Julián es lograr la unidad del objeto y el medio de representación, la fusión de la traición-tema y la traición-lenguaje [....]. Para violar la leyenda, y los mitos y valores hispánicos tenía que violar asimismo el lenguaje, disolver uno y otros en una misma agresión violenta”¹²⁹.

La perspectiva del traidor va desarrollándose durante la trayectoria del autor. Los traidores de sus primeras novelas sentían remordimiento pero don Julián no. Todo lo contrario, hace una “glorificación orgiástica [...] (mediante) una recreación del refrán “la pereza es la madre de todos los vicios”: “la patria es la madre de todos los vicios”¹³⁰. Más adelante se deleita con la palabra “traición”: “traición grave, traición alegre: traición meditada, traición súbita: traición oculta, traición abierta: traición macha, traición marica”¹³¹. Confiesa a través de la novela: “no es materia luctuosa

¹²⁶ DJ., p. 80, nota 3.

¹²⁷ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 125.

¹²⁸ Op. cit., 126.

¹²⁹ J. Ortega, “Entrevista con Juan Goytisolo”, en *Convergencias.....*, p. 39.

¹³⁰ DJ, p. 203.

¹³¹ Op. cit., p. 204.

la antigua tradición juliana, ni indigna de metro y prosa : los recursos más bellos y esplendorosos del idioma no bastarán jamás para magnificarla”¹³².

Para nuestro novelista el escritor no debe anteponer nunca la patria a la verdad. Esa idea la defiende en “Presentación crítica de J.M. Blanco White” donde alega que dicho escritor considera la verdad como su “única patria auténtica”¹³³. Goytisolo piensa que si el escritor se somete a los intereses del poder político perecerá en el momento que éste desaparezca y será juzgado por la posteridad por no haber expresado la realidad.

El autor de DJ ha cumplido con lo que tres años antes comentó en la entrevista con Rodríguez Monegal, hablando sobre la prosa supercastiza: “tengo que hacer una operación solitaria, una traición personal, una violación propia”¹³⁴. Con esta traición, ha conseguido poner su huella individual en la leyenda y exorcizarse de una obsesión que tanto le había fustigado.

Visión general de la novela

El título de la novela es un verdadero desafío para el lector dotado de prejuicios que le hayan inculcado los romanistas y la enseñanza oficial. En el año 2001 Goytisolo sacó una nueva edición de la novela titulada *Don Julián*. El cambio, según me confesó el propio escritor¹³⁵, se debe simplemente a que, tanto los lectores como los críticos, eliminaban *Reivindicación del Conde*. Los cambios no son significativos, salvando un párrafo y algunas palabras repartidas por la obra.

El novelista ha proporcionado a su novela una estructura barroca, un perfecto e ideal plano literario que a menudo va profanando, yuxtaponiendo imágenes de alta categoría literaria a otras de aspecto bajo y baladí. La novela está compuesta por cuatro partes.

La estructura de la novela es circular. Podemos imaginarla dibujando numerosos círculos, uno dentro de otro. Todos sus rasgos estilísticos, sus técnicas narrativas, sus ideas, sus personajes, sus esquemas, sus características, etc., cobran ese carácter circular que cobraron antes, los regímenes de la imaginación y sus esquemas, el espacio y el tiempo sagrados, los ritos, etc.

El eje de la novela divide todos sus elementos en dos bandos opuestos: ideas, personajes, imágenes, tiempo, lenguaje, etc., tienen doble faceta, cada una responde a uno de esos dos bandos. La acción de la novela está marcada por el conflicto entre ambos.

¹³² DJ., p. 279.

¹³³ Juan Goytisolo, “Presentación crítica.....”, p. 121.

¹³⁴ E. R. Monegal, “Destrucción de la España.....”, p. 48.

¹³⁵ Entrevista en Marrakesh el 16 de noviembre del 2001.

Aparentemente la acción de la novela transcurre en Tánger. La elección de la ciudad de Tánger por el autor es muy significativa. El Conde don Julián, el históricamente verdadero, era de Tánger. En ella empezó la historia en 711 y aún no ha acabado, con el moderno Don Julián, según el narrador. Por otra parte, “la ciudad es crisol de todos los exiliados, [...] variopinta flora sexual”¹³⁶.

Toda la acción de la novela tiene lugar en la imaginación del protagonista, de ahí su inverosimilitud latente: “La verdad de DJ es puramente poética que, trasladada al mundo real, pierde su sentido, puede parecer monstruosa”¹³⁷. Para el autor lo importante es yuxtaponer u oponer la inverosimilitud a “lo verosímil oficial impuesto”¹³⁸. Dice Goytisolo acerca de la creación de la novela “está situada en el campo de lo indemostrable, de la realidad que no puede realizarse jamás”¹³⁹.

DJ. es un producto y confluencia de las lecturas del autor + obsesiones personales + ambiente social e ideológico.

Las diferentes versiones de DJ guardan pocas modificaciones. Principalmente se han eliminado escenas y pasajes que se tachaban de repetitivos. Así como alguna referencia literaria o histórica por la misma razón: Una de la Crónica Sarracina de Pedro del Corral, otra del poema de Fernán González, y una composición escolar de Álvaro sobre la autobiografía de Séneca. Ha suprimido también algunos pasajes eróticos y tremendistas¹⁴⁰.

El argumento o tema

Señala Castellet¹⁴¹, que la historia de don Julián es el mito y el lenguaje su tema.

Esquema de la destrucción:

Infeción → declinación → muerte → resurrección.

o

enfermedad

¹³⁶ DJ., p. 93.

¹³⁷ J. Goytisolo, “Sobre literatura y vida literaria”, *Catálogo Juan Goytisolo*, p. 191.

¹³⁸ L. G., *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 287. Tomado de un seminario sobre la “Novela española del siglo veinte”, en New York University, otoño, 1971.

¹³⁹ Este comentario aparece en un artículo incluido en los Archivos Boston University sin datos de su publicación.

¹⁴⁰ Para un detallado estudio sobre las distintas versiones de la novela véase pp. 157-161 de José Ortega, *Alienación y agresión.....*

¹⁴¹ J. M. Castellet, “El primer coloquio internacional sobre novela”, p. 32.

Primera parte:

La primera parte es la que guarda mayor relación con el mundo exterior. Empieza por unas alteradas descripciones meteorológicas llenas de simbolismo que será descifrado más adelante. En esta parte podemos ver las distintas actividades del narrador en Tánger. Estas actividades son la base, a través de la cual comprenderemos las demás partes.

Empiezan con el despertar del protagonista-narrador y su recogida de los insectos muertos en su cocina. Sale a la calle con cuidado de no encontrarse con el sablista árabe. Se toma un café y va a un dispensario donde le pinchan con penicilina. Llega a la biblioteca donde reparte los insectos por las obras maestras españolas y los espachurra. Aquí empieza la primera fase de la novela: la infección.

El narrador se pasea por Tánger, se sienta en el café, bebe un té con hierba buena y picadura de hachich, y se fuma un cigarrillo. Deambula por el mercado, observa a unos turistas americanos y se vuelve a sentar en el café. Se va cuando entra Álvaro Peranzules. Entra a un urinario y después vaga por la ciudad con la compañía de un niño guía. Ve los turistas de nuevo, vuelve al café, se duerme, va al cine para ver la película de James Bond, "Operación trueno". A la salida del cine se encuentra con su paisano, (Álvaro Peranzules) que le acompaña para tomar unos chatos, se escapa, se mete en los baños árabes y sueña.

Todas estas actividades se interrumpen por la imaginación y los ensueños del narrador, ganando éstos, cada vez más y más terreno. Hasta los vestigios de la realidad les va poniendo sus toques fantásticos. Esto ocurre con la turista americana, Mrs Putifar: viéndola con una serpiente al hombro se inventa su muerte y profanación, añadiendo a la secuencia unas imágenes y escenas surrealistas.

En la primera parte, Goytisolo va inyectándonos pequeñas dosis de imágenes que se irán ensanchando a medida que la novela va evolucionando, esos elementos que dejó como "de culo al aire". Nos va enseñando pocas piezas, esparcidas, de su rompecabezas que revelará al final. Construir el rompecabezas y descifrar los "jeroglíficos" es una labor no sólo del narrador sino asimismo del lector.

El ego infantil se evoca en tres momentos, en esta primera parte:

- 1- En el dispensario, donde los tarros de vidrio colocados en los estantes le hacen recordar la clase de Ciencias Naturales. Fue entonces cuando el niño protagonista,

presenció la muerte del saltamontes por el escorpión; ambos encerrados en un tarro de vidrio; y pinchado aquél por éste igual que el médico le pincha a él.

- 2- En el urinario cuando lee “CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO”¹⁴². Se acuerda de cuando tenía nueve años.
- 3- En el café, cuando el niño guía le encuentra, y bajo el efecto del hachích, se imagina que es él mismo, “repasando la diaria lección de Ciencias Naturales”¹⁴³ “un cuarto de siglo atrás”¹⁴⁴. El narrador se identifica con el niño, pero no lo revela hasta el final de la obra: “creo que te conozco : tu nombre es : adiós”¹⁴⁵.

La primera parte termina con una invitación a la traición, y elegirá para esa empresa a “Tariq, Tariq!”¹⁴⁶. Inspirado por “los versos miríficos del Poeta”¹⁴⁷ y asesorado por la “morisca asamblea”¹⁴⁸. Con estas palabras finaliza el primer capítulo y empieza la superación del dualismo.

Segunda parte:

Nos pone como marco exterior el café, donde está fumando el kif y viendo la televisión. En esta parte notamos cómo se aleja un poco de la realidad.

Los personajes aparecen como si estuvieran “en la galería de espejos de una feria”¹⁴⁹. “Cada suceso y personaje tiene su reflejo inmediato en otro”¹⁵⁰.

El protagonista ve los programas, que fueron anunciados en el periódico, en la primera parte. “21,30 : semifinales del concurso interescolar : 22,25 : españoles ilustres de ayer y hoy : Lucio Anneo Séneca : 23,15 : reportaje especial sobre la ratificación de la Ley Orgánica”¹⁵¹.

Éstos le evocan algunos recuerdos del pasado mezclados y ensanchados por su jugosa imaginación. Sueña, se imagina y recuerda y, de repente se da cuenta que está en el café, “la voz de off ha cesado y el canto gregoriano de los monjes y el solo de la guitarra : Estás en el café”¹⁵².

El primer programa produce de nuevo la evocación del ego infantil. Le hace recordar la clase de Ciencias naturales y él de niño. En esta parte introduce un sermón que resultó ser un texto de

¹⁴² DJ, p. 133.

¹⁴³ Op. cit., p. 144.

¹⁴⁴ Op. cit., p. 145.

¹⁴⁵ Op. cit., p. 145.

¹⁴⁶ DJ., p. 157.

¹⁴⁷ DJ., p. 158.

¹⁴⁸ DJ., p. 156.

¹⁴⁹ DJ, p. 161.

¹⁵⁰ DJ, nota 134, p. 161.

¹⁵¹ DJ, p. 130.

¹⁵² DJ, p. 183.

lectura obligatoria en todos los colegios religiosos de Barcelona en los cuarenta. Más adelante le dedicaremos algunas líneas. En él intercala secuencias y frases sueltas, antes mencionadas, y las relaciona con partes del discurso del orador.

El segundo programa ha sido para el narrador el incentivo de una dura crítica y sátira, que abarcó casi todo lo relacionado con España. Crítica que aumentará, con mayor extensión, en las otras dos partes. Ha creado un gran esquema de todos los mitos, que más adelante desmitificará y satirizará. La sátira alcanzará los toreros, filósofos, escritores, investigadores, poetas, tradiciones, religión, el honor, la política y en especial, la figura de Franco, etc.

El tercer programa sirve para continuar la sátira de la continuidad española desde Séneca hasta Franco. El trasfondo real, sobre la cual edifica el escritor su parodia, es el Referéndum de 1966; tema que servirá como puente entre el senequismo y el franquismo. Dice el novelista: "Séneca [...] funda un nuevo sistema dialéctico, organiza clases nocturnas y cursillos por correspondencia de inmovilidad y hieratismo y, en la apoteosis internacional de su triunfo, da a entender que, si un día lejano falta, el senequismo, su Obra, debe continuar"¹⁵³.

Es cierto que esta parte carece de relaciones con el mundo exterior, y que las actividades del narrador se limitan a fumar la pipa, y a ver la televisión; pero al mismo tiempo es rica en citas; palabras claves, que ayudarán a completar otro trozo del rompecabezas; ideas básicas del autor, que aparecieron en sus novelas anteriores; y termina incitando al protagonista para que realice la traición, "huye de ellos [los españoles], Julián, refúgiate en el café moro : a salvo de los tuyos, en la africana tierra adoptiva : aquí la nefanda traición dulcemente florece"¹⁵⁴. En esta segunda parte y con la sátira de todo lo español se dibuja la declinación o enfermedad de España, segunda fase del esquema.

Tercera parte:

Es una recreación de la cultura española. En esta parte, el narrador se despega totalmente de la realidad y vuela, a su aire sobre las nubes de la imaginación. Se imagina que va a donar sangre, a través de la cual, infectará a los españoles, con el microbio de la rabia. Veremos cómo en esta parte combina tres fases de destrucción: infección, declinación y muerte de la literatura y lengua españolas.

¹⁵³ Op. cit., p. 192.

¹⁵⁴ Op. cit., 196-197.

Desmitifica y destruye los temas antes criticados: los paladines castellanos, los grandes santos, los ilustres poetas, el paisaje, los monumentos romanos, la generación del 98, la virginidad femenina, Isabel la Católica, el tema del honor, de nuevo Séneca, el caballero cristiano, la Semana Santa, el lenguaje, y el olé. Este acometer contra todos los valores españoles, despojándolos de toda veneración y destruyéndolos combina la segunda fase de la destrucción; la enfermedad con la cuarta: la muerte de España.

La imaginación traspasa sus límites hasta llegar a la inverosimilitud. Lo vemos en diversas escenas, como el recorrido turístico en la vagina de Isabel la Católica, el de la agonía y muerte de Álvaro Peranzules, o la metamorfosis del mendigo.

Las yuxtaposiciones, las parodias y las metamorfosis de la tercera parte no serían comprensibles si no nos hubiera preparado antes para ellas, en las dos partes anteriores con las claves de “James Bond, la épica de Virgilio, los versos de Góngora y el Alcázar de Toledo”¹⁵⁵.

Cuarta parte:

La cuarta parte “sugiere otra versión de los sucesos bíblicos, al mostrar cómo la nueva serpiente remata la expulsión de los pecadores”¹⁵⁶.

En esta parte el lector puede unir todos los cabos sueltos y terminar de suplir las últimas piezas del rompecabezas. Esta cuarta parte, es una variante de la tercera: declinación y muerte del ego infantil, símbolo de España, más la secuencia de la resurrección.

El autor, dedica esta cuarta parte, después de haber infectado todos los valores españoles, a la destrucción del niño del pasado, su blanco principal. Goytisolo comienza este capítulo anticipando la muerte de Alvarito, su alter ego. Terminado este anticipo pasa a manifestar las tres fases de la destrucción experimentadas sobre su ego infantil y representadas por el niño del pasado, es decir, Alvarito.

Aparece el fatal final de todas las palabras, o mejor dicho, las secuencias, o claves. El autor mata a su ego infantil encarnado en: Caperucito Rojo (versión homosexual de la fábula), un pájaro, un insecto, y un joven.

La receta de los bizcochos, aparecida en las tres partes anteriores, se une a la fábula de Caperucita Roja, aparecida, así mismo, en las partes anteriores y termina la secuencia con la muerte (degollado) de Caperucito. Alvarito pájaro termina (estrangulado) por la serpiente hipnotizadora.

¹⁵⁵ L. G. L., *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 176.

¹⁵⁶ Op. cit., p. 238.

Alvarito insecto sufre la misma suerte pero esta vez (devorado). Alvarito joven cae (precipitado) por un abismo.

El escritor explica cómo pasó todo: El niño, “alumno aplicado y devoto”¹⁵⁷, de familia religiosa, a su vuelta del colegio pasa siempre por la choza de un guardián de obras. Tiene una curiosidad por entrar y ver “la serpiente”. El encantador le seduce y le clava el “aguijón”. El niño grita y jura no volver... pero ya está infectado. Está atrapado en las telarañas del encantador. Ahora empieza el periodo de degradación. No puede mirar a la cara de su madre, de vergüenza. A pesar de eso no puede evitar volver a ir. El encantador le pide dinero y el niño, sumisamente, se lo trae. Cuando un día se presenta sin él, le pega, le cuelga en la pared, y le obliga “a arrodillarse desnudo e implorar el perdón de la culebra”¹⁵⁸. El encantador se meará encima. El niño robará las joyas de la madre y acusará a la criada. La infección llega a su fase final y sale a la superficie, le llena el cuerpo de cicatrices. Al final, el encantador, le obligará a suicidarse y a escribir una carta para disculparle de su muerte. Muerto su alter ego el narrador está preparado para dar la estocada final. Julián profanará a la Virgen y al Niño, les destruirá y creará un nuevo Mesías musulmán del cadáver del niño. Esta es la última fase del esquema de la novela: la resurrección.

Con esta resurrección se cumplen todos los propósitos del autor:

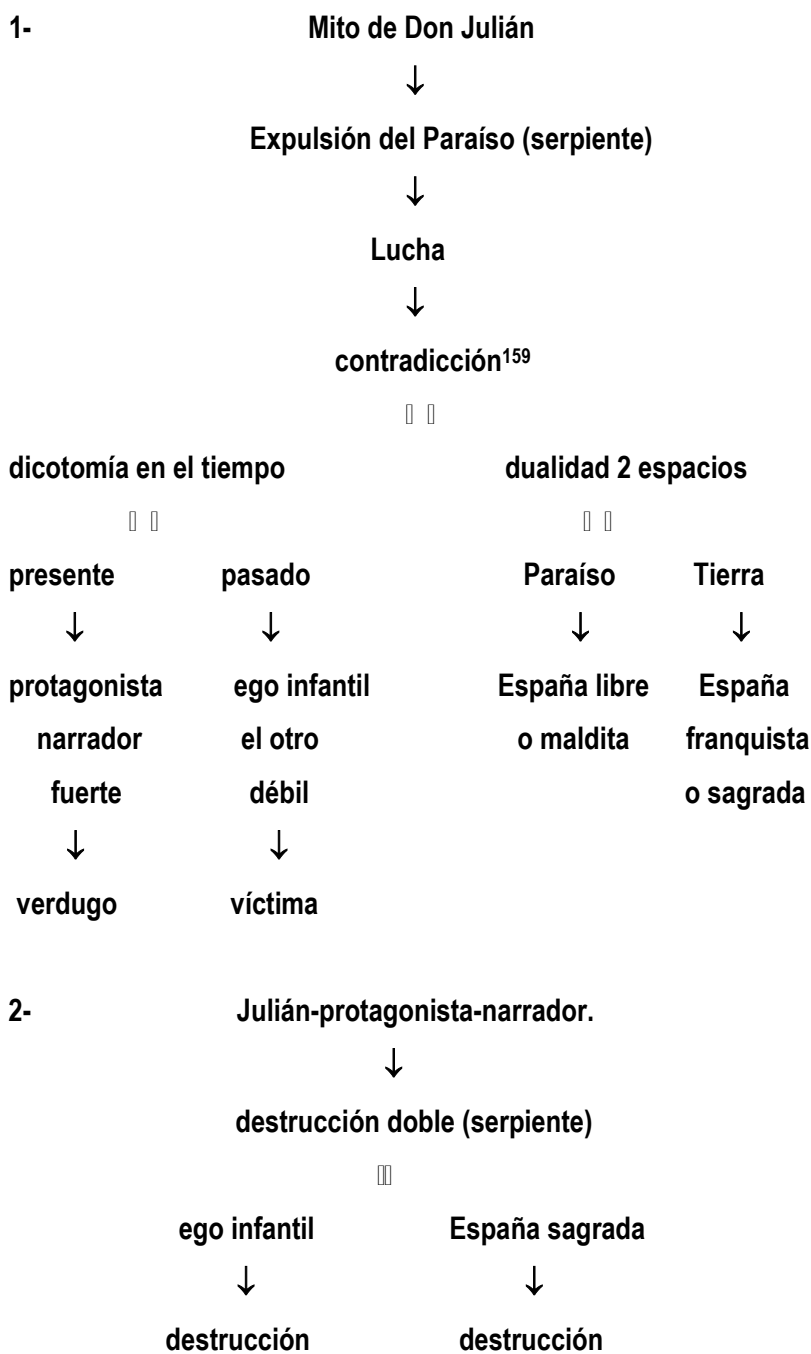
- 1- Con la reiteración del ritual, se repite la acción de Dios y se llega a la máxima realidad (el pasar del espacio profano al sagrado): la iniciación ha concluido satisfactoriamente.
- 2- Todos los fantasmas sumergidos en el subconsciente del esquizofrénico narrador son expulsados, y el psicoanálisis ha conseguido, de igual modo, su meta final: convertir las dos partes del yo en una sola parte: eliminando al alter ego sobrevive el yo ideal, el fuerte.

Esta parte es donde más se ha cultivado la imaginación y la inverosimilitud. El Régimen Nocturno de la imagen llega a su culminación con esta bárbara inversión de valores: el Mesías musulmán por el Mesías cristiano. Con esta inversión volvemos al Régimen Diurno, salimos de la muerte a la vida, de la imaginación a la realidad y volvemos de nuevo a las actividades del protagonista. Este retorno está polarizado por el ciclo.

¹⁵⁷ DJ, p. 280.

¹⁵⁸ Op. cit., 288.

Esquema principal de la novela



¹⁵⁹ Véase p. 57 de Eliade para esta contradicción.



Esta novela, como comentamos anteriormente, es una recreación del mito de don Julián. Y como todos los mitos llevan implícita "la expulsión del Paraíso", y su máximo anhelo es conseguir el "retorno al Paraíso", deducimos que Goytisolo lucha por conseguir la misma meta mediante esta novela iniciática-exorcista.

Esta lucha, que entraña todo mito, produce la dicotomía en el tiempo y en el espacio. La dicotomía en el tiempo está simbolizada por el conflicto entre el protagonista-narrador y su *otro* (presente y pasado). La dicotomía en el espacio produce su dualidad: Tierra y Paraíso. El objetivo de Goytisolo es unir los dos tiempos en uno, que será el tiempo sagrado; y hacer lo mismo con los dos espacios: consiguiendo así el espacio sagrado o el centro. Allí es donde se consigue la inmortalidad, allí está el Paraíso.

Es preciso entonces, por una parte conciliarse consigo mismo y unir sus dos partes antagónicas y por otra, conciliar las dos Españas. Podríamos decir que el Paraíso para nuestro autor tiene dos niveles:

- 1- Paraíso a nivel personal que se consigue con la ya citada conciliación. Pero siempre esta conciliación o unión está regida por el término inverso: la destrucción. Su Paraíso se consigue destruyendo su ego infantil. La *inversión de valores* utilizada en esta novela es una etapa previa a la destrucción. Aquélla se realiza, no tan sólo a nivel imaginativo, sino a nivel estilístico y conceptual. El novelista invierte el valor de un concepto mediante la sátira y la parodia, acto seguido le aplica la destrucción.
- 2- Paraíso a nivel nacional que concierne a todos los españoles: conseguir una España libre y perfecta, es decir, paradisíaca y que no se consigue en esta novela.

El "retorno al Paraíso" está simbolizado por el retorno a la madre, o mejor dicho, a la Tierra-madre. Por lo tanto el narrador tiene un plan para conseguir su Paraíso:

- 1- Aniquilar su *otro* para quedarse únicamente el *yo*.
- 2- Destruir la España sagrada para crear otra aspirante al Paraíso.

El narrador consigue conciliar sus dos partes escindidas con éxito: “tú mismo al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida”¹⁶⁰. Y sí logra la destrucción de la España sagrada pero fracasa en la creación de la España paradisíaca. Y en lugar de conseguir el “retorno al Paraíso” mediante la unión con su Tierra madre, lo intenta conseguir mediante el desprendimiento de esa Tierra madre; aplicando el esquema de *inversión de valores*.

El desprendimiento ha tenido lugar pero no con el éxito esperado. Al narrador se le ha quedado una herida: “tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga, para la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar”¹⁶¹. El fin de la novela es un augurio de que la lucha aún no ha finalizado y el Paraíso perdido no se ha alcanzado: “la invasión recomenzará”¹⁶². Se necesitarán más sesiones psicoanalíticas e iniciáticas para conseguir cerrar la cicatriz que simboliza llegar a la España paradisíaca.

Cabe otra interpretación de este final de Don Julián y es que, el sentimiento de culpabilidad que ha pesado sobre el yugo de Goytisolo desde que nació- la culpabilidad de su estirpe- se opone a la terapia psicoanalítica iniciada por él mismo, formando lo que Freud llamaría “reacción terapéutica negativa”¹⁶³. Ésta consiste en hallar satisfacción en la enfermedad (sentimiento de culpabilidad) y no renunciar el castigo que supone dicho sentimiento. El paciente no se siente culpable sino enfermo (enfermedad física). El protagonista de don Julián sufre dos enfermedades: La sífilis y la rabia.

Toda esta lucha tendrá lugar en la imaginación del protagonista, por lo tanto, está dominada por los dos regímenes de la imagen. Aparentemente domina el Régimen Diurno, en su calidad de representante de los esquizofrénicos, pero la realidad es que el protagonista-narrador, ayudado por el conciliador Régimen Nocturno, intenta unir lo que descompone el otro Régimen. En otras palabras: el psicoanálisis determina la enfermedad: esquizofrénico, RD y la iniciación y sus ritos concilian sus dos partes, RN. Cada fuerza disyuntiva, en esta novela, tiene otra conjuntiva opuesta a ella.

¹⁶⁰ DJ, p. 295.

¹⁶¹ DJ, p. 304.

¹⁶² DJ, p. 304.

¹⁶³ Freud, “El Yo y el Ello”, en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996, tomo III, p. 2722.

Por lo tanto, el eje principal de la novela es el contraste entre el bando bueno (ego infantil, España sagrada) y el otro malo (protagonista-narrador, España maldita). A su vez este contraste está relacionado con el esquema (víctima-verdugo) que lo rige.

El método utilizado por el narrador para deshacerse de la España sagrada y de su *otro* es: la destrucción. Destrucción en los dos niveles: en el tema y en la forma, como confesó el propio Goytisolo¹⁶⁴. Para ello se valió de un gran arsenal de armas: armas blancas, insectos, crustáceos, reptiles, enfermedades (la sífilis y la rabia), etc. Pero su mejor, y más poderosa arma, es el sexo, simbolizado por la serpiente.

El simbolismo forma parte de esta Armada, es lo que disfraza y reviste todas las armas. Este arsenal va dirigido hacia los valores, los mitos, la cultura y la religión de España (tema), y manipulado a través del discurso (forma) para realizar su desacralización, difamación y destrucción moral.

La España sagrada y su símbolo (el ego del narrador) sufrirán este desenlace, antes mencionado:

Infeción → declinación → muerte → resurrección.

Mientras procedemos al estudio de las diferentes fases de este esquema inspeccionaremos, el campo de batalla (la imaginación), donde se realizará la destrucción y la reconciliación entre el protagonista y su *otro*. Analizar el eje principal, es decir, el contraste entre los dos bandos. Después, el método del autor: la destrucción. El simbolismo, disfraz del método del autor: la destrucción, será así mismo estudiado y analizado.

Como comentamos en los párrafos anteriores, la destrucción está orientada en dos direcciones: el tema y la forma. De la destrucción del tema se encarga el sexo y sus símbolos. Respecto a la forma lo ejecuta este nuevo lenguaje, arremetiendo contra el lenguaje anterior. Tema y forma serán estudiados mediante las técnicas narrativas, los temas constantes, las escenas de la novela y el análisis de los personajes.

¹⁶⁴ Véase p. 201 de este capítulo.

Volviendo al esquema anterior, observaremos el paralelismo entre la España sagrada y el ego infantil en las tres primeras fases de la novela, que culminarán con la muerte de ambos. En cambio, en la última fase (la resurrección), por el contrario, la España sagrada y el ego infantil toman caminos distintos.

En el caso del ego infantil, la caída del *otro* deja al descubierto el *yo ideal* –tal y como lo llama Freud-. Una vez desaparecido el *otro*, despeja el camino para que el *yo* salga a la superficie. En el caso de la España sagrada se realiza una resurrección insólita, en la que nace del cadáver del muñeco un Mesías musulmán. Entendemos que ese muñeco es el Niño Jesús: “Estás junto al camerino de la Muñeca : [...] en sus brazos, el Nene”¹⁶⁵. La España sagrada muere cuando la Iglesia se derrumba, y dentro de ella caen la Virgen y el Niño. La resurrección es necesaria para encontrar una alternativa y cerrar este ciclo sagrado. El nacimiento del Mesías musulmán es un augurio del nacimiento de la Nueva España. Una España conciliada que reúne los dos antagonismos: el cristiano y el musulmán.

¹⁶⁵ DJ., p. 296.

CAPÍTULO II

IMAGINACIÓN, MÉTODO Y EJE.

1º NIVEL DE DESTRUCCIÓN

1- DESTRUCCIÓN DEL TEMA

1- La imaginación

Al hablar de la imaginación tendríamos que discutir varios conceptos: La realidad (en este caso la literaria), los sueños diurnos, el delirio, etc. Para nuestro protagonista, la realidad es pura falsedad, por lo tanto, la realidad que él desea ver la consigue mediante la imaginación.

Antes de pasar a la imaginación nos gustaría hacer hincapié en que, generalmente, la realidad del autor (realidad verdadera o real) es muy distinta de la (realidad imaginaria o literaria) que expone en su obra artística. Es verdad que la imaginación del artista mana de su realidad pero hay que diferenciar entre ambas. Ahora bien, en cuanto a nuestra novela debemos reconocer que contiene las tres realidades de Freud: la psíquica (fantasías del autor), la material (hechos ocurridos al autor) y la histórica (narración de dichos hechos), que forman parte de su *verdadera realidad*. Nos atrevemos a manifestar esta idea ya que sabemos que autor-narrador-protagonista son una misma persona.

De todos modos resulta de enorme dificultad establecer la barrera de división entre la realidad y la imaginación en el caso de nuestro protagonista, debido a su alterada condición. Pero podríamos intentar clasificar esta combinación entre realidad e imaginación del siguiente modo:

- 1- Existe un primer nivel de realidad en el presente que es el marco externo: las actividades del protagonista-narrador y la ciudad tangerina.

Este nivel contiene hechos reales pero que en un momento dado pasan de la realidad a la imaginación: este nivel está representado por el niño guía y por Álvaro Peranzules. Este niño parece ser real ya que pertenece al marco externo, pero en las últimas páginas de la IV parte se identifica con el ego del protagonista-narrador: sólo entonces sabremos que representa los deseos y fantasmas reprimidos de su infancia. Álvaro Peranzules juega un papel parecido al del niño, metamorfoseándose en un crustáceo en las últimas páginas de la novela. Parece real cuando el protagonista se encuentra con él en el café (marco exterior) pero luego presenta una

insólita metamorfosis en la tercera parte cuando aparece con un caparazón y una máscara que van aumentando de tamaño hasta reventar¹.

- 2- El otro nivel de realidad es el pasado: a este nivel pertenece el niño del pasado: las experiencias anteriores del mismo autor-protagonista-narrador hace veinticinco años: como la clase de Ciencias Naturales, la criada contándole el cuento de Caperucita roja, el sermón del cura, etc. Este nivel de realidad depende de la memoria del protagonista-narrador. Como la memoria es parte de la imaginación: Este nivel de la realidad está vinculado a la imaginación. Es insoslayable señalar que el novelista suele añadir, tanto en el primer plano de realidad como en el segundo, un condicional o un signo de interrogación que incite a la duda para producirnos confusión.
- 3- Tercera dimensión: Es el nivel de imaginación donde desembocan los dos niveles de realidad. A este nivel pertenecen los sucesos de la muerte de Putifar, la defecación y muerte de Séneca, los ataques de los moros y Julián, la sodomización del niño del pasado, la creación del Mesías musulmán, etc. Los sucesos de este nivel de imaginación empiezan en el primer o segundo nivel de realidad y pasan a esta tercera dimensión a través de los sueños diurnos inspirados por el televisor o el cine y a través del delirio provocado por el hachich. Una vez allí cobran dimensiones surrealistas e insólitas. Pertenecen a este nivel: El diálogo entre el narrador y Álvaro Peranzules (marco externo), que parecía real y luego cobra otras dimensiones surrealistas al coger éste la cagarruta de la cabra. La escena del dispensario (marco externo) cuando el narrador se imagina que es el saltamontes y que está encerrado en el tarro de vidrio. Cuando se imagina que la inyección del antisifilítico es el aguijón del escorpión y de repente integra las palabras del dispensario para sacarnos de nuevo al (marco externo). El viaje del niño del pasado en la vagina de la vendedora de flores, que parece ser un recuerdo del niño pero cobra dimensiones extraordinarias, etc.
- 4- Realidad histórica verdadera²: Es la que contiene los hechos reales de la historia, como la destrucción de Pompeya y Herculano, el incendio del Foro en tiempos de

¹ Véase p. 250 de DJ.

Diocleciano (283), el sepulcro de Stabiae³ por la erupción del Vesubio, al mismo tiempo que Pompeya (79 d. J.C.)⁴.

Como la realidad carece de formas para expresar la “profunda dimensión humana”⁵, el novelista utiliza el inconsciente para que el personaje se mueva libremente sin barreras hasta llegar al consciente. Una vez allí se integra su personalidad.

En el plano de la imaginación sólo se observan crueldad y violencia provocados por la rabia. Ésta también existe en los planos reales pero es una rabia pasiva. En el plano de la imaginación es una rabia destructiva, resaltando de nuevo el eje principal de la novela: el contraste. En la imaginación de Álvaro: Julián + violencia = victoria.

El plano de Tánger (marco exterior) está tan estudiado que parecería que Goytisolo insiste sobre el plano real y la realidad exterior para luego contrastarla del todo. Situación parecida se produce cuando dice: “nueve tenías tú (si los tenías) y la imagen (inventada o real) pertenece a una ciudad, a un país de cuyo nombre no quieres acordarte”⁶. Con el pronombre *tú* afirma su referencia al *otro*, pero en la misma frase utiliza el condicional para contrastar esa afirmación. Lo mismo ocurre con “inventada o real”. Otro ejemplo, hablando del niño guía, sería: “dejándote en la duda de que si realmente ha existido o es producto tan sólo de tu mudable imaginación”⁷.

Desde las primeras páginas de la novela, el narrador subraya esta confusión que tiene entre lo vivido por él (realidad) y lo imaginario: “tu cotidiano periplo por dédalos de materia incierta, esponjosa : sin saber dónde está la verdad : en la *impresión sensorial* o en la *memoria del verso* : oscilando de una a otra”⁸.

² Me atrevo a denominar los hechos históricos de esta forma para diferenciarlos de la *realidad histórica* del autor, tal y como la llama Freud.

³ El actual puerto de Castellammare di Stabia, situado en la Campania, provincia de Nápoles, al sur de Italia. En la novela aparece como los Terme Stabiane.

⁴ *Nueva Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981, p. 9307.

⁵ José Ortega, *Alienación y agresión en.....*, p. 137.

⁶ DJ. p. 134.

⁷ Op. cit., p. 142.

⁸ DJ., p. 114.

La primera inmersión en este mundo imaginario, es cuando sale de la biblioteca y se pasea por la ciudad: “enredados aún en tu memoria [...] como hundido en un sueño que interminablemente se desploma : abriendo los ojos y despertándote al fin”⁹. Es la primera entrega a un ensueño -un sueño diurno- que le separa completamente de la realidad.

El protagonista intenta intercalar sucesos del marco externo con el interno, en la primera parte. En la página 130 se encuentra con Álvaro Peranzules (externo, realidad), en la 134 entra en un urinario (externo, realidad), y se mea, encima del niño mongólico (interno, imaginación), en la misma página 134 se encuentra con el niño guía (externo, realidad), en la 139 con el grupo americano (externo, realidad) en el que la serpiente asesina a la americana -Putifar- (interno, imaginación), en la 143 con el niño guía de nuevo (externo, realidad), en la 151 Álvaro Peranzules (externo, realidad), en la 156 entra al Baño árabe (externo, realidad) para empezar a soñar con la traición. Observemos los 4 niveles de imaginación en esta primera parte. Niveles que modificarán su ¿¿clasificación?? durante el trascurso de la obra.

A partir del segundo capítulo dominará la imaginación. Lo anticipa en la primera página del segundo capítulo: “la luz de los faroles agigante desmesuradamente vuestras sombras e invalida, de rechazo, vuestra precaria, insegura realidad [...] falso, falso : personajes de una obra no escrita, inexistentes los dos : la duda es tu única certeza”¹⁰.

Es evidente que empieza este capítulo con la supremacía del RD. Dos de sus características aparecen en la primera página: Spaltung (escisión, dividido en dos) y la maximización de las imágenes (las sombras). En cuanto a los personajes son: “inmóviles [...] hipnotizados” como suelen ser los personajes del RD¹¹.

El sueño

Según Freud, el sueño es “un deseo cumplido”¹², “o el delirio fisiológico del hombre normal”¹³. Los autores, al hacer soñar sus personajes, quieren “darnos a conocer por medio de ellos los estados de alma de los mismos”¹⁴.

⁹ DJ., p. 114.

¹⁰ DJ., p. 161.

¹¹ Véase p. 89 de *Regímenes de la Imaginación*.

¹² S. Freud, “El delirio y los sueños en “La Gradiva”, de W. Jensen”, p. 1285.

¹³ Op. cit., p. 1318.

¹⁴ Op. cit., p. 1286.

DJ. en casi su totalidad es un *sueño diurno*, interrumpido durante varios intervalos, hora por *sueños nocturnos* y hora por actividades *reales*. Si la analizamos desde un punto de vista literario y psicoanalítico los acontecimientos y los personajes se suceden durante esos sueños diurnos. Pero si la analizamos desde un punto de vista iniciático, estos intervalos son el *tiempo profano* y la novela transcurre en el *tiempo sagrado*.

Desde la óptica psicoanalítica: Los sueños de Álvaro en DJ. son “restos diurnos”, tal y como los llamaría Freud. Pensamientos que la actividad psíquica despierta ha dejado flotantes y sin solución en el día anterior al sueño: “Es regla general de la interpretación onírica que las palabras incluidas en el sueño procedan siempre de frases oídas o pronunciadas por el sujeto en la vida despierta”¹⁵. En nuestro caso, en los días, meses y años anteriores a los sueños diurnos del protagonista. La óptica literaria diría que la novela de DJ., al ser de carácter circular, refleja los sueños diurnos del día anterior a la invasión imaginaria.

Para la elaboración de un sueño, piensa Freud, se necesita un deseo (inconsciente en la mayor parte de las veces). El deseo es la fuerza impulsora de la elaboración del sueño y los restos diurnos son el material que ha de ser elaborado. Sin embargo, Freud declara: “La relación con un estímulo sensorial exterior no es nada esencial para la formación de un sueño”¹⁶. Declaración que no concuerda con la actitud de nuestro protagonista, ya que tanto el deseo inconsciente como los estímulos exteriores son esenciales para la formación de sus sueños. Así mismo, contrasta con sus mismas palabras. Dice en su *Interpretación de los sueños*: “todo sueño se halla enlazado a las actividades que el sujeto desarrolla durante el día. [...] Una parte del contenido de nuestro sueño constituye un buen reflejo de la realidad”¹⁷.

Los sueños del protagonista manifiestan su deseo de retornar a la madre, de ahí todos los sueños claustrofóbicos: cuando se imagina a sí mismo en el lugar de un saltamontes dentro de un tarro o en su viaje por la vagina de Isabel la Católica. “Es un motivo terapéutico positivo”¹⁸, ya que el

¹⁵ S. Freud, “El delirio y los sueños en “La Gradiva”, de W. Jensen”, p. 1324-1325.

¹⁶ Op. cit., p. 1314.

¹⁷ Op. cit., p. 1315.

¹⁸ José Ortega, *Alienación y agresión*, p. 96.

sueño es la continuación de la línea imaginativa del consciente. Se imagina que “el océano, símbolo del nacimiento”¹⁹ es la matriz: “vastísima gruta”, “antro femenino, reducto sombrío de Plutón”²⁰.

Freud afirma que el sueño es producto de “lo reprimido”: “Lo reprimido surge en su retorno del elemento represor mismo”²¹. Esto lo hemos podido comprobar a lo largo de la obra: la imagen de la madre-tierra-opresora está omnipresente en la novela. Y a pesar de que el psicoanálisis cura a los enfermos “(libertándoles) de la obsesión de sus pensamientos delirantes por medio del descubrimiento de lo reprimido que tras los mismos se ocultaba”²², el autor ha tenido que recurrir a la iniciación para exorcizar esos pensamientos.

Volviendo a los sueños que tiene el protagonista, éstos deberían haber sido pesadillas en la niñez del autor. “La angustia de la pesadilla corresponde a un efecto sexual [...] como en general, toda angustia nerviosa, y surge de la libido por el proceso de la represión”²³. Freud sustituye, en su interpretación, la angustia por la excitación sexual, a la que atribuye la mayoría de las enfermedades psíquicas. En el caso de nuestro protagonista es obvio que Freud acierta, ya que éste refleja dicha represión sufrida y confesada por el novelista.

Desde una óptica iniciática: El viaje de Julián, o sus sueños, por las cuevas, cavernas, grutas, laberinto, etc., es como el viaje de Orfeo a los Infiernos para rescatar su espíritu y volver íntegro a sus actividades cotidianas. El sueño, para Goytisoló “lleva una idea laberíntica de la vida, cuya otra cara está constituida por la imagen de la muerte”²⁴.

El delirio

“Se caracteriza por el hecho de que en él adquieren las “fantasías” el supremo dominio”²⁵. Freud atribuye la aparición del delirio surgido en el exterior a “una lucha entre el poder del erotismo y las fuerzas represoras”²⁶. Aunque esta afirmación es cuestionable, el protagonista, si bien aparenta delirar por el efecto de la droga, sabemos que su delirio arrastra profundos problemas opresivos de

¹⁹ Op. cit., p. 96

²⁰ DJ., p. 150.

²¹ S. Freud, “El delirio y los sueños en “La Gradiva”, de W. Jensen”, p. 1302.

²² Op. cit., p. 1302.

²³ Op. cit., p. 1317.

²⁴ José Ortega, *Alienación y agresión*, p. 97.

²⁵ S. Freud, “El delirio y los sueños en “La Gradiva”, de W. Jensen”, p. 1307.

²⁶ Op. cit., p. 1310.

la niñez: “[...] en todo delirio existe un grano de verdad”²⁷. Lo ocurrido con este “grano” es que ha llevado tanto tiempo reprimido hasta el punto que, al salir a lo “consciente” está completamente deformado, y por lo tanto, es difícil de reconocer.

Este “delirio controlado” del autor tiene como meta –como mencionamos anteriormente– destruir la España antigua e instaurar una nueva creación. Está constituido por “Estas tres esencias (ruptura de normas de la novela tradicional, desposesión de la esencia cristiana del yo, y liberación de los mitos estancados)”²⁸.

Siempre se enlaza, en los casos patológicos reales, la formación de un delirio con un sueño del sujeto²⁹. Sueño y delirio proceden de la misma fuente: de lo reprimido.

2- El contraste

Comentamos anteriormente que el contraste es el eje principal de la novela. El mismo autor declara este propósito al hablar del protagonista narrador: “Se trata, claro, de algo deliberado: su combate es contra la tradición, pero actúa dentro de ella”³⁰. Recordemos los dos métodos elegidos por el autor para curarse: la medicina (lógica) y el exorcismo (ilógica).

El esquema antes citado, está determinado por esa contradicción: la dicotomía entre, las dos partes del protagonista por un lado y las dos Españas por el otro. Quizá donde más claro aparece esta dicotomía es cuando dice el narrador del niño sodomizado: “interiormente dividido en dos [...] y el mundo, igualmente, partido en dos”³¹.

Es una de las características del estilo de Goytisolo. Los contrastes en nuestra obra suelen ser: simples, referentes al estilo; o complejos, referentes a su ideología o a la idea que quiere transmitir mediante la novela. Estos últimos generan episodios, situaciones y a veces diálogos, que forman y componen, el cuerpo de la novela.

Este contraste no existe únicamente en *el tema* sino en *la forma* también. En las técnicas narrativas observaremos el contraste entre las tres unidades de la novela (estabilidad) y el monólogo

²⁷ Op. cit., p. 1328.

²⁸ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 12.

²⁹ Véase S. Freud, “El delirio y los sueños en “La Gradiva”, de W. Jensen”, p. 1318.

³⁰ J. Goytisolo, *De “don Julián” a “Makbara”: Una posible lectura orientalista*, en *Crónicas sarracinas*, p. 47.

³¹ DJ., p. 290.

delirante del protagonista narrador que, con su delirio “borra los muros del tiempo y espacio y crea unas realidades”³² basadas en su imaginación (movimiento).

En el discurso existe un cierto ordenamiento en series de dos elementos contrapuestos: “la aparición del guarda y el niño, de la víctima y el castigador”³³. Los versos de Espronceda³⁴, del epitafio de la cuarta parte, son “una visión metafórica de la victimización realizada en la imaginación del narrador”³⁵.

De igual modo, existe un contraste en el esquema comunicativo: El yo emisor se contrapone al tú receptor. Marcado, casi siempre, por la imposición del pronombre *tú*, señalando así la barrera divisoria entre uno y otro pronombre.

El primer contraste lo encontramos en la segunda página de la novela. Está relacionado con los boletines meteorológicos relacionados con el clima de España: El frente frío aleja las dos orillas, la marroquí y la española hasta anularlas; pero la niebla “parece abolir la distancia”³⁶ y es cuando el protagonista se une a su país. Funciona como clave interna augurando su intención esquemática de la novela³⁷.

Podríamos decir que la patria del protagonista es la responsable de su escisión: “patria rezumando pus y grandeza por entre agrietadas costras de cicatrices”³⁸. Este contraste es el que ha regido toda la lucha de la novela.

La antinomia entre lo moderno y lo tradicional es característico en su estilo. Pero no es únicamente en esos dos aspectos, sino en muchos más. En DJ llega a contrastar hasta tres estilos contradictorios en el espacio de dos páginas, como por ejemplo, el estilo medieval al hablar de Santiago de Compostela “descendiendo por el aer a una grant presura, Yago Matamoros, con la inefable seña blanca et la grand espada reluzient en la mano”³⁹, seguido, inmediatamente, por un lenguaje turístico, en francés, “messieurs-dames, avec ses paysages y et ses sites, ses ses ressources hotelières et ses spécialités gastronomiques dont la célèbre Coquille Saint Jacques, le

³² L. G. Levine, *Juan Gytisolo: Destrucción creadora*, p. 133.

³³ DJ., p. 170.

³⁴ DJ., p. 270.

³⁵ L. G. Levine, *Juan Gytisolo: Destrucción creadora*, p. 238.

³⁶ DJ., p. 85.

³⁷ Véase DJ., p. 90.

³⁸ DJ., p. 109.

³⁹ DJ., p. 212.

tout à des prix imbattables”⁴⁰ y, finalmente, en la página 214, un estilo técnico-militar “el Área H”, “pendientes nor-occidentales del Moncayo”, “puntos de aterrizaje marcados por balizas”, “helicópteros suplementarios”, “paracaídas”, “sustancia fosforescente”, “megaciclos”, etc.

A pesar de la abundancia en el uso de los contrastes complejos, utiliza así mismo los simples:

- 1- “Aquí la nefanda traición dulcemente florece”⁴¹.
- 2- Hablando de España: “contempla el materno vientre hinchado”⁴² y hablando de Tánger: “tu vientre liso ignora la infamia del ombligo”⁴³.

En cuanto al tema, advertiremos un contraste entre dos bandos. Los que componen el primer bando son los que formulan los principios: Séneca, Unamuno, la mayoría de los clásicos y sus símbolos: Isabel la Católica, Alvarito, Peranzules; mientras que el otro bando está compuesto por los que profanan, rompen y destruyen esos principios: Quevedo, Góngora, Cervantes, Fernando de Rojas, al igual que Julián y los moros como símbolo de ellos: “a un lado, casa y aula, piedad y holgura, Sagrada Mesa y mesa bien surtida : al otro, cabaña y fango, vergajo y lecho, lento oscilar de la culebra, música aguda de su encanto”⁴⁴. Este contraste lo resume el narrador explicando el desdoblamiento del niño sodomizado.

Este contratase entre estos dos bandos, a veces, está regido por la forma exterior: Cuando pone en mayúscula Su Majestad Carnaval es para contrastarla con Cristo de la Buena Muerte, aunque la primera frase y la segunda estén separadas por otras seis⁴⁵.

Existe un contraste entre el niño del pasado (tras su corrupción) y su madre. Así mismo, la relación: niño del pasado-madre y protagonista-tierra madre. El niño del pasado es “idolatrado e ídolatra de su madre”⁴⁶, mientras nuestro protagonista odia a su tierra-madre y quiere traicionarla.

Toda la novela es “una permanente guerra de posiciones en el campo de la batalla del discurso entre las dos series de elementos [...] cada atributo árabe [...] le corresponde un atributo correlativo opuesto en el bando de los carpetos”⁴⁷. El protagonista, al principio del tercer capítulo y

⁴⁰ DJ., p. 212.

⁴¹ DJ., p. 197.

⁴² DJ., p. 196.

⁴³ DJ., p. 197.

⁴⁴ DJ., p. 290.

⁴⁵ DJ., p. 147.

⁴⁶ Op. cit., p. 280.

⁴⁷ José Manuel Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada: génesis poética de “Reivindicación del conde don Julián”*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 219-220.

cuando comienza su venganza infectando a los españoles con el virus de la rabia, se sitúa en el bando de los verdugos: “dictarás solemnemente tu bando”⁴⁸.

Para cada bando el escritor ha destinado un buen caudal de claves, externas o internas. Por ejemplo: para evocar la imagen del niño del pasado aparece el tarro de vidrio con el saltamontes, los ojos azules y la piel blanca, o las rejas del barrio español, etc.; para el protagonista tenemos el marco externo de la vida tangerina con todas sus manifestaciones. Pero cada una de esas claves evocan, o tienen un equivalente o antónimo en el otro bando. En la cuarta parte se funden los dos en uno: el protagonista (narrador-autor).

Un contraste de extrema importancia, relacionado con esta guerra de posiciones, es entre el catolicismo –virtud española- y el sexo –virtud árabe: “las exclamaciones piadosas arrecian y, juntamente, la erección musical de un ritmo negro”⁴⁹.

Existe un contraste total “entre la realidad tangerina vivida por el protagonista y el mundo español soñado por él”⁵⁰. El narrador contrasta el “lucrativo sol, tan espléndido con los países subdesarrollados” con la “niebla infausta”, “nubes densas y vaharadas de humo” del “Norte frío”⁵¹.

Dice el narrador: “cerrarás los ojos y rehusarás la visión del reloj de la iglesia española y el cementerio protestante, la playa semidesierta, los inmuebles obtusos del bulevar Pasteur : mientras el africano sol lame tus párpados y el aroma de los vasos se conjuga con el de las pipas”⁵².

El niño guía de la primera parte aparece contrastado: “pantalón limpio, jersey de punto, sandalias de plástico : que oficia de guía recadero o limpiabotas”⁵³, mientras que estos oficios en Tánger suelen ser acompañados de ropa sucia y desgastada.

El autor contrapone la cultura española a la árabe personificándolas: Séneca por una parte y Julián (Tariq), por la otra. “La contraposición física es sólo una proyección de [...] formas de pensar”⁵⁴. Cuando habla de la frondosidad del pelo árabe y la escasez del pelo español, está haciendo una oposición entre la sensualidad y el estoicismo.

Contrapone, así mismo, el verdadero primitivo mundo tangerino observado por él al fantástico mundo árabe de Aladino y Ali Baba visto desde Holly Wood. Incluso contrasta el mercado tangerino

⁴⁸ DJ., p. 203.

⁴⁹ DJ., p. 235.

⁵⁰ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 135.

⁵¹ DJ., p. 102.

⁵² DJ., p. 146.

⁵³ DJ., p. 135.

⁵⁴ J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada: génesis poética de “Reivindicación del conde don Julián”*, p. 221.

a los barrios medios de Tánger, con sus "olores menos fuertes, moscas menos abundantes : frutas lustrosas, verduras limpias"⁵⁵, etc.

La geografía de España contrasta con la marroquí: Gredos, Guadarrama, los campos de Castilla, los santuarios y refugios habituales de la España Sagrada como Yuste, San Lorenzo del Escorial o las ruinas de Sagunto y Numancia.

En la p. 222, Julián se mete en los "bigotes de Tariq", donde puede descansar, "lejos de la afeitada civilización hispana: en la vellosa, intrincada jungla poblada de fieras". Allí se siente muy a gusto y feliz "en la hispida e inculta maleza: parásito feliz del erizado bosque [...]: en la densa frondosidad que tus paisanos ignoran: ruda vegetación de enhiestos tallos, de implicantes bejucos: flora escabrosa y salvaje, agrestes matorrales, zarzas, greñas". Estos paisajes están muy lejos de los paisajes castellanos, que tanto ha adorado la generación del 98.

Este episodio, está inspirado en unos versos de Góngora: "ásperas selvas con sus dos bigotes, en las cuales un potro se perdiera"⁵⁶ y es de máxima importancia en el desarrollo de la novela, por dos razones:

1- Porque resalta el reflejo de ambos paisajes en sus respectivos estilos: El estilo español es "peinado"⁵⁷ y "ruinoso yerto e inexpressivo"⁵⁸, y su escritura es "anémica y relamida"⁵⁹; mientras que el estilo árabe es de "palabra extrema de pasión extrema, [...] palabra liberada de secular servidumbre"⁶⁰, "palabras simples para sentimientos simples"⁶¹.

No es casual que empiece este episodio con versos de Góngora. Sabemos que es el Musa de Goytisolo por su destacada rebeldía entre los demás poetas castellanos. El novelista ha creído siempre en la literatura árabe por su enorme sensualismo. En cambio, la literatura española "ha perdido [...] hasta la facultad de la sonrisa"⁶².

2 – Porque Séneca, símbolo de la civilización española, muere despachurrado al caerse de los bigotes de Tariq. Allí se desacraliza, mostrándolo haciendo sus necesidades y convirtiéndolo en alcahuete. La caída y muerte de Séneca se debe a su fracaso en superar el contraste y a adaptarse

⁵⁵ DJ., p. 120.

⁵⁶ J. M. Martín Morán, *Semiótica.....*, p. 222.

⁵⁷ DJ., p. 222.

⁵⁸ Op. cit., p. 196.

⁵⁹ Op. cit., p. 222.

⁶⁰ Op. cit., pp. 195-196.

⁶¹ Op. cit., p. 196.

⁶² J. Goytisolo, *El furgón de cola*, p. 53.

a la nueva civilización. En él radica la antítesis, característica del RD. Al resto de los personajes de la novela, pertenecientes a este bando, el de las víctimas, sucede lo mismo. Álvaro Peranzules sufrió la misma suerte que Séneca y por la misma razón: se volvió crustáceo y se desmoronó.

El autor contrasta el blanco europeo con el negro africano, el *otro*, *el negativo*, como lo suele llamar. El negro pertenece al polo de los malos, a los moros invasores, a la España maldita. El blanco al polo opuesto, los buenos, la España tradicional.

El autor, a menudo contrasta el blanco de la chilaba y el turbante moro con su tez negra, simbolizando su superación del contraste, y mostrando su carácter conciliador, característica del RN: “La negra barba cerrada” de Tariq, “moros enturbantados, de negra barba cerrada”, “el blanco turbante de seda ciñe su negro turbante de pelo crespo”⁶³.

Como lo negro es símbolo del invasor, Julián actúa por la noche “caminando a tientas hacia la luz: crepuscular ahora”, “la tiniebla favorece de ordinario tus negros designios”⁶⁴. Es también lo destructor, la tentación sexual: “los desaforados negros”, en la película de Bond son una tentación, así como “el ritmo negro” que corrompe a Isabel la Católica. Álvaro orina en “la negrísima gruta”. Esa misma gruta es “el reino de las Sombras, del Sueño y de la Noche”. Cuando Putifar se muere, su cara se vuelve “negra” como consecuencia del veneno de la sierpe, que es árabe⁶⁵. El mastín que contagia a Julián y le transmite la rabia es “negro”⁶⁶. Para Alvarito, el maestro de Ciencias Naturales que le angustia, va “siempre de negro hasta los pies vestido”⁶⁷, imagen que aplica a Peranzules, Séneca y a Figurón, antes de desacralizar su figura y después destruirle. La ropa “negra” de Figurón aterrorizaba al niño de piel “blanca”.

El blanco lo vemos en: el caballo de Santiago, el apóstol, “sobre [su] albo dioscúrico caballo”⁶⁸; Isabel la Católica es “muy blanca y rubia”⁶⁹, Alvarito, “vastos ojos: piel blanca”⁷⁰. El niño Jesús también es rubio. A las víctimas se les aplica el color blanco. Símbolo de la pureza y donde más se notan las manchas (profanación).

⁶³ DJ., p. 296.

⁶⁴ DJ., p. 131.

⁶⁵ Véase DJ., p. 140.

⁶⁶ Véase DJ., pp. 126, 176.

⁶⁷ DJ., p. 163.

⁶⁸ DJ., p. 100.

⁶⁹ DJ., p. 233.

⁷⁰ DJ., pp. 144, 166, 197, 280, 282, 284, 294.

Al mismo tiempo contrasta la figura del Apóstol Santiago y su peregrinación con la del comandante y *genocida* Hernán Cortés. Responsabilizando a la Iglesia del genocidio de los indios y ensanchando el abismo entre los dos bandos.

Existe otro contraste entre la agilidad de los árabes y la torpeza de los españoles. Los árabes son como los felinos en su flexibilidad, agilidad y rapidez: “los felinos ojos brillantes” de Tariq y de los árabes, los “ojos brillantes” del mastín negro; “ojos de tigre” y “ojos feroces”⁷¹.

Sus caballos son raudos y sutiles: “vuestros corceles desplegarán sus alas talaes y volarán sutiles y raudos”, “ingrávidas monturas”, “volatinera inspiración de los caballos livianos”, “ensillando de nuevo los corceles galoparás y galoparás, ligero y aerícola”⁷², son “guerreros que afrontáis diariamente la muerte con desdeñosa sonrisa, jinetes de labios ásperos, abultadas yugulares, rostro bárbaramente esculpido”⁷³. Julián se caracteriza por su “andadura ligera y flexible”, el mastín se parece a los árabes por “sus movimientos flexibles y esbeltos”⁷⁴.

Por el contrario, los españoles presentan rigidez, lentitud y dureza: “de alma dermato-esquelética, crustácea, con la osamenta por de fuera y, dentro, la carne, ósea también”. Hablando de Álvaro Peranzules dice: “sus articulaciones [crujen] dificultosamente, como las piezas mal ajustadas de una armadura”, “caparazón quitinoso”⁷⁵. Alvarito también disfruta de una “estructura dermato-esquelética articulada como una coraza: simultáneamente su rostro adquiere una dureza granítica [...] sus petrificados rasgos de estatua” ya maduran y las esencias hispánicas son evidentes. Los carpetos son “una casta de complejión seca, dura y sarmentosa”, “apelmazados y pétreos, somnolientos amodorrados”, “los huesos se les han vuelto de plomo”. Séneca es “un innoble, secular, pedernoso filósofo”. El paso del carpeto es “desangelado y torpe como el de un ánade”⁷⁶.

Otro contraste sería entre la ferocidad y crueldad del lobo-Julián y la inocencia y mansedumbre de Caperucito-niño del pasado o sus símbolos. Esta estructura acentúa el esquema de víctima-verdugo. El autor va añadiendo cualidades a uno y agregando dimensiones polisémicas al otro, aumentando así la distancia entre ambos hasta cortar el hilo existente entre ellos.

⁷¹ DJ., p. 294.

⁷² DJ., p. 259.

⁷³ DJ., p. 263.

⁷⁴ DJ., p. 202.

⁷⁵ DJ., p. 244.

⁷⁶ DJ., p. 253.

Es a partir del tercer capítulo cuando este esquema empieza a agudizarse. Cuando Julián desembarca en la Península se le acerca una vieja: “una viejuca, cabalgando un borrico, pasa y te da las buenas tardes”, la reacción de Julián, aún no tan violenta, es su respuesta: “tu feroz carcajada se pierde en el silencio conventual del crepúsculo”⁷⁷. Unas páginas más adelante, Julián, les asesina “sin motivo”⁷⁸. El autor se vale de su fertilidad expresiva expresando, de este modo, la inocencia de Caperucito.

Un símbolo de esa inocencia es cuando la niña salta a la comba con las vísceras del burro creyéndolas cintas de envolver regalos de Navidad: “el borrico y la vieja morirán : la niña terminará rabiosa”⁷⁹.

Los contrastes simples del discurso son numerosos: “habitadas soledades”, “humillada sí, pero digna”, “ángel mentido y real demonio”, “porfiosas de rasputín caricias aprendidas en iglesia o burdel, de labios de mujerzuela experta o baba de confesor cuitado”, “somniales feraz, deleitosa”, “docilidad bestial”, “iglesia o burdel”, “antes fértil, menguado ahora”⁸⁰

El contraste llega hasta la música. Tenemos dos bandos y para ellos dos tipos de música. La oriental y la occidental. La primera acompaña el bando del verdugo y la segunda el de la víctima⁸¹.

Así mismo, las imágenes: “mientras la sierpe lo envuelve en sus anillos con voluptuosidad lánguida y suave / muy suavemente / (como quien abraza a un niño) / lo estrangula”⁸². Otra imagen sería: el contraste entre la deidad de Lope, Calderón y Tirso y entre el “necrópolis”⁸³ y el “panteón”⁸⁴ donde guardan sus obras; la del niño del pasado mostrando una enorme crueldad al mearse encima del niño mongólico y una excesiva bondad realizando actos de caridad que citaremos en el párrafo siguiente.

Otra imagen sería la de la muerte de la vieja y el burro. Contrasta esta violenta imagen con la Navidad: “sus vísceras son finas y rosadas como cintas de envolver regalos de Navidad”⁸⁵.

⁷⁷ DJ., p. 212.

⁷⁸ DJ., p. 217.

⁷⁹ DJ., p. 218.

⁸⁰ DJ., p. 292.

⁸¹ Este tema será explicado en las pp. 320-321 del capítulo IV, de la 3ª parte “Temas Constantes”.

⁸² DJ., p. 276.

⁸³ DJ., p. 111.

⁸⁴ DJ., p. 114.

⁸⁵ DJ., p. 218.

El autor se vale de la antítesis, para abrir el abismo y agudizar la caída contrastando las buenas actitudes del niño del pasado con el tremendo castigo que recibirá a cambio, cualidad del RD:

- “ Deposita una oruga en la vera del camino evitando su probable aplastamiento bajo las suelas de algún peatón distraído”⁸⁶. Él-Álvaro Peranzules-Séneca será aplastado por la babucha de un moro.
- “Endereza el tallo de una flor agobiada por los calores veraniegos”⁸⁷. La flor carnívora se lo tragará.
- “Siembra migajas de pan para los pájaros desnutridos”⁸⁸. Alvarito pájaro será estrangulado por la serpiente⁸⁹.
- “Fustiga suave pero firmemente la escandalosa impudicia de dos moscas vinculadas ex commodo en fulmínea y sonora copulación”⁹⁰. Estas moscas profanarán su obra.
- “Reza jaculatorias en latín (con el fin de) [...] el posible rescate del limbo de algún niño mongólico o subnormal”⁹¹. Lo contrario que hace Alvarito, el niño del pasado, meándose encima del niño mongólico.
- “Su inteligencia viva y despierta suscita igualmente la admiración de sus profesores”⁹². El mismo profesor temerario que amenazaba al niño del pasado con una reglilla.

3- El simbolismo

“El simbolismo no sólo es el fundamento de toda fantasía y sublimación, sino que, más aún, es la base de la relación del sujeto con el mundo exterior y con la realidad en general”⁹³. Utilizando estas palabras de Melanie Klein hacemos hincapié sobre esta característica primordial de DJ.

⁸⁶ DJ., p. 185.

⁸⁷ DJ., p. 185.

⁸⁸ DJ., p. 185.

⁸⁹ Véase DJ., p. 276.

⁹⁰ DJ., pp. 185 y 273.

⁹¹ DJ., p. 185.

⁹² DJ., p. 186.

⁹³ R. Britton, “Realidad e irrealidad en la fantasía y ficción”, en *En torno a Freud...*, p. 98.

El niño aprende el simbolismo a través de su madre. Su cuerpo y las fantasías sobre su contenido es la primera relación simbólica que mantiene el niño con el mundo exterior.

Como ya comentamos, el símbolo reúne los contrarios, “la forma” y “el contenido”, plano profano y plano sagrado. Es la expresión de la contradicción. Y por esta razón en especial, el autor-narrador se sirve de él apoyando el eje principal de la novela.

El simbolismo es un elemento esencial de la fantasía: “La fantasía inconsciente busca la sublimación en la vida cotidiana a través del simbolismo”⁹⁴. El narrador, mediante este recurso, quiere acentuar los dos valores opuestos de la novela (su *otro* débil símbolo de la España sagrada, – su *otro* fuerte símbolo de la España maldita,) y crear un enorme abismo entre ambos para resaltarlos, desde su condición de esquizofrénico y desde el RD.

Los esquizofrénicos, en su imaginación, “tienen conciencia de que “algo crece”, ya sea un objeto, un personaje o un recinto. Hay en ellos una exageración hiperbólica de las imágenes”⁹⁵. El esquizofrénico cree dominar el universo cuando mira desde lo alto de una cumbre. Pero en el mismo momento puede cambiar su visión, por su mutable estado, y observar el abismo. La caída entonces es mortal. El símbolo reúne estos dos extremos.

Los símbolos e incluso los signos están originados por el esquema de movimiento. Pero para el desciframiento lo que es necesario es comprender no sólo “el dinamismo de las imágenes, el sentido figurado,[...] sino también ciertos signos sobrecargados de semantismo y del sentido propio de los conceptos”⁹⁶.

El símbolo de mayor importancia esgrimido por el autor es la serpiente, como símbolo del falo. Existen numerosos símbolos a los que se les carga de atributos fálicos. Esta concepción del símbolo se debe a la confusión existente entre la elevación y la erección debido al “deslizamiento de la paternidad jurídica y social a la paternidad fisiológica”⁹⁷. “El poder microcósmico está

⁹⁴ Op. cit., p. 116.

⁹⁵ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 127.

⁹⁶ Op. cit., p. 127.

⁹⁷ Op. cit., p. 129.

representado [...] por el pene en erección⁹⁸, de ahí la veneración al Dios Min, en el Antiguo Egipto, dios de la fecundidad, presentado como un hombre con el pene erecto.

Contar los símbolos de la novela, o intentar hacerlo, es una tarea de enorme dificultad. Citaremos algunos, y nos extenderemos en el análisis de otros, a juzgar por su importancia en la novela. Tánger, por ejemplo, es para el protagonista símbolo de la libertad: “libre de seguir tus pasos donde tus pasos te llevan”⁹⁹. El revólver de James Bond simboliza la unión entre el sexo y la agresión. En el curso del trabajo iremos exponiéndolos, aunque la división de la obra, en las dos partes ya mencionadas, nos irá orientando sobre la pertenencia de los símbolos a un bando o a otro.

Los dos niveles de destrucción

1- Destrucción del tema

El sexo: Es el arma elegida por el autor para destruir *el tema* de la España sagrada, esgrimida mediante el lenguaje. El novelista se ha valido del simbolismo para esta tarea trascendental: el sexo y su símbolo (la serpiente) destruyen su ego infantil y su símbolo (la España sagrada).

En esta novela Goytisolo ha expuesto diferentes aspectos de la sexualidad, como por ejemplo: el erotismo, el sexo femenino, la homosexualidad, el sadismo y el masoquismo, el *voyeurismo*, etc. No le faltó, incluso, una alusión al bestialismo al aludir al poema lírico de Rubén Darío sobre las relaciones sexuales de Leda y el cisne¹⁰⁰.

El sexo abarca las tres primeras fases del esquema: infección: serpiente-sífilis-rabia, declinación: decadencia del ego infantil representado por el niño del pasado y de la España sagrada representada por Séneca-Isabel la Católica-monjas y muerte: de su *otro* débil por un lado (sodomización), y de la España sagrada mediante su *otro* fuerte (Julián) por el otro.

El sexo es la base del mito de Don Julián y de la “pérdida” de España, y está relacionado con la expulsión del Paraíso.

⁹⁸ Op. cit., p. 133.

⁹⁹ DJ., p. 100.

¹⁰⁰ Véase DJ., p. 129.

Observemos el esquema siguiente, que es el esquema del Pecado Original:

Autor del pecado → pecado → salida del Paraíso → culpable.

1- Adán → manzana → salida del Paraíso → Eva.

2- Rodrigo → sexo → entrada de los moros → La Cava y Julián.

3- España sagrada → sexo → entrada de los moros → La Cava y Julián

4- Autor-protagonista-narrador → no-sexo = expulsión de los moros

→ salida del Paraíso → La Iglesia y los buscadores de la esencia española.

El retorno al Paraíso para Adán se consigue expiando sus pecados. Para Rodrigo y la España sagrada esta expiación del pecado se ejecuta cuando los moros salen de España, con lo cual España está viviendo en el Paraíso gracias a los defensores de la esencia española –idea refutada por el autor. El retorno a la España paradisíaca para nuestro protagonista-narrador, se realizará cuando entren los moros y traigan consigo el sexo, equivalente a la libertad. Para nuestro autor el desprendimiento de la España sagrada es un paso preliminar para llegar a su Paraíso.

Como podemos contemplar, el motivo de la lucha emprendida en la obra está determinado por el pecado (sexo o no-sexo). El pecado de Rodrigo es una recreación del Pecado Original. Y la España sagrada es una reproducción de ese pecado = sexo. Nuestro protagonista-narrador ve el pecado de un modo inverso = no-sexo. Sobre este contraste se edifica la novela.

La constante aparición del sexo en la España maldita responde a la falta que sufre la España sagrada. Ésta padece la represión del sexo por culpa de la Iglesia con el pretexto de guardar la castidad, honra y espiritualidad. Represión causante de la falta de inteligencia que sufren los españoles, a juicio de Goytisolo. A pesar de esta represión, el sexo está en la mente de todos los “carpetos”, demostrado por la obsesión del tema del honor. El autor alude a la obsesión e insatisfacción sexual de los españoles en los distintos pasajes de la novela. El novelista intenta abrirles -a ellos y a la vez a él mismo- los ojos, y ayudarles a superar ese tabú impuesto por la religión. Con ese motivo se lo presenta constantemente. Toda la novela y sus símbolos tendrán -a veces de cerca y otras veces de lejos- alguna relación con este tema principal. A las escenas

religiosas les pone un toque sensual y a las escenas sexuales les añade un aire religioso. El contraste entre un tema y otro agudiza su crítica.

En *El furgón de cola*¹⁰¹, Goytisolo agrega el siguiente comentario a su análisis de Estebanillo González: “En un reciente análisis del erotismo español Xavier Domingo escribe con gran acierto: ‘Cada vez que el erotismo español se manifiesta lo hace bajo la influencia árabe... la liquidación de la Edad Media y el Feudalismo se salda con la represión de la sensualidad hispano-mora... Todo lo que el español lleva en sí de árabe ha sido reprimido sin piedad, y en primer lugar, su sexualidad’¹⁰².

Américo Castro, señala, en *La realidad histórica de España*¹⁰³, que los árabes se interesan más por “el placer sensual e imaginativo” que por las “formas establecidas y cerradas”. Indica que el erotismo y la sensualidad son elementos esenciales en la vivencia árabe.

El escritor, en DJ, lamenta la pérdida de ese sensualismo por culpa de los Reyes Católicos y realiza “una escena paródica: la odisea por el sexo de Isabel la Católica”¹⁰⁴. Por eso, después de la traición “el áspid, la robusta culebra suplantará su concepto mísero y lechuguino”¹⁰⁵: los árabes, con sus miembros robustos, sustituirán a los españoles, de miembros míseros.

Aparece en las descripciones minuciosas donde utiliza palabras con doble sentido, como por ejemplo el viaje de Eneas en los Campos Elíseos; en la constante comparación entre lo religioso y lo sexual como el creado entre la bailarina sensual e Isabel la Católica; en la adición del sexo a cuanto se relacione con la religión como en la masturbación de las monjas, la penitencia de Isabel la Católica que termina en masturbación, etc.

El autor concede un papel de enorme importancia al falo. Es su modo de imponer esa sexualidad perdida. Es cierto que en la mayoría de los casos lo identifica con la serpiente, concediendo a ésta un papel primordial en la sexualidad y en la destrucción, pero otras veces es una sustitución del aguijón, de la espada, de la navaja, de la cuerda, etc.

Cuando es utilizado como arma, se le mira desde el RD como un instrumento de purificación. Pero una purificación inversa, que purifica infectando, la cual nos traslada al RN. Y cuando acompaña al héroe vengador pertenece al RD, pero cuando ese héroe (invirtiendo su valor) es un traidor, pertenece al RN.

¹⁰¹ J. Goytisolo, *El furgón de cola*, p. 76.

¹⁰² Véase J. Goytisolo, *El Furgón de Cola*, p. 76.

¹⁰³ Américo Castro, *La realidad histórica de España*, p. 188

¹⁰⁴ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 131.

¹⁰⁵ DJ., p. 197.

Pero antes de empezar a estudiar el erotismo, la homosexualidad, el sexo femenino, la sodomización del niño del pasado, las enfermedades sexuales del protagonista, y el símbolo del sexo en la novela: “la serpiente”, sería fundamental empezar por las raíces de la exaltación del mismo en la novela.

El sexo y La infancia

Existe una relación muy estrecha entre la infancia y el sexo. La infancia de un individuo es un elemento crucial a la hora de determinar sus tendencias sexuales, la aceptación del sexo, la madurez en él, sus relaciones, e incluso las enfermedades relacionadas con la sexualidad. El sexo es el arma de nuestro protagonista, cuyo ego representa, precisamente, un niño. De ahí la importancia de estudiar los vínculos entre ambos y sus representaciones en la novela.

Ha observado Freud que en todos los estudios que trataron la psicología del niño ha faltado la parte dedicada a la vida erótica infantil aunque está demostrado el amor sexual del niño. Freud cita el caso más temprano de ese tipo de amor encontrado por J. Bell y es de una niña de tres años. Freud se refiere con este “amor sexual” al impulso de algunos niños de experimentar el contacto con el sexo contrario.

Dice sobre la vida sexual infantil que “entraña [...] tendencias hacia un objeto sexual exterior. A este orden pertenecen los instintos de contemplación, exhibición y crueldad”¹⁰⁶. La contemplación del niño al encantador de serpientes y a la vendedora de flores, seguido por el acto de orinar sobre el niño mongólico es el mejor ejemplo de estos instintos y del *voyeurismo* que veremos en las páginas siguientes.

Piensa Freud que la seducción puede ser un motivo para despertar la curiosidad sexual del niño. Y ese niño al que se le ha llamado la atención hacia sus genitales muestra interés por los genitales de sus amigos. Este interés se manifiesta satisfaciendo la necesidad de ver los dos actos excrementales, (o excrementicios) convirtiéndose así en *voyeur*. Pero los “diques sociales” se encargan de reprimir estas tendencias, conservándose “la curiosidad de ver los genitales de otras personas (del sexo propio o del contrario) como un impulso martirizador”¹⁰⁷. Recordemos cuando el abuelo materno del niño Goytisoló le llamó la atención sobre su sexo.

¹⁰⁶ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “La sexualidad infantil”, en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, p. 1206.

¹⁰⁷ Op. cit., p. 1206.

Afirma el psicólogo que la crueldad es parte del carácter infantil “dado que aún no se ha formado en él el obstáculo que detiene al instinto de aprehensión ante el dolor de los demás”¹⁰⁸. Los niños que presentan cierta crueldad hacia los animales o amigos “despiertan, generalmente con razón, la sospecha de una intensa y temprana actividad sexual”¹⁰⁹. En nuestra obra la crueldad y la violencia es un tema constante del cual hablaremos en el capítulo dedicado a los Temas constantes. Así como la mezcla entre la violencia y el sexo, el cual discutiremos más adelante.

Freud sostiene que cuando los niños son testigos de un acto sexual entre adultos lo consideran como “una especie de maltratado o del abuso del poder... en sentido sádico [...] (originando) una predisposición a un posterior desplazamiento sádico del fin sexual”¹¹⁰. La sodomización y las torturas a las que se ha expuesto el niño por parte del encantador de serpientes serían el desplazamiento sádico del fin sexual después de haber presenciado la relación sexual entre éste y la vendedora de flores.

Los celos del amante “no carecen nunca de una raíz infantil”¹¹¹. Ésta la podemos ver en el encantador de serpientes, del que dice el niño guía: “es muy celoso : si le desobedezco, me pega”¹¹².

La sexualidad infantil la encontraremos en el protagonista dado su estado neurótico: “...Los neuróticos conservan su sexualidad en estado infantil o han retrocedido hasta él”¹¹³.

Otra enfermedad relacionada con el sexo infantil sería el erotismo uretral. Podríamos decir sado-uretral ya que siempre se relaciona con el niño mongólico. Fenichel¹¹⁴ ha distinguido diversos tipos de placer ligados a la función urinaria como “dejar fluir pasivamente”. La relación entre el erotismo uretral y el erotismo fálico es muy estrecha.

A principios de siglo han sido estudiadas las conexiones simbólicas entre la micción y el fuego como en *La conquista del fuego*, lo que relaciona el acto de orinar con el sexo, sabiendo que el fuego es uno de sus prototipos.

¹⁰⁸ Op. cit., p. 1206.

¹⁰⁹ Op. cit., p. 1207.

¹¹⁰ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “La sexualidad infantil”, pp. 1208-1209.

¹¹¹ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “La metamorfosis de la pubertad”, en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, p. 1225.

¹¹² DJ., p. 144.

¹¹³ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “La sexualidad infantil”, en *Obras Completas*, p. 1194.

¹¹⁴ Otto Fenichel, gran psicólogo austriaco. Presentó extensos trabajos sobre la teoría y la praxis del psicoanálisis.

Erotismo

El erotismo, como citamos anteriormente, es una medida defensiva que toma Goytisolo contra la ausencia de este factor retórico en la literatura española. Él lo impone con mucha dureza en su obra que forma parte de esta literatura. Es el aderezo con el cual intenta sazonar su estilo en general y sus escenas novelísticas en particular. En nuestra novela forma un componente primordial.

Goytisolo intenta erotizar la nueva España. Introduce este *motif* donde puede en la narración: los maullidos del gato son “de prodigiosa densidad erótica”¹¹⁵, los insectos están “en implicante y morosa conjunción copulativa”¹¹⁶, la española que se pasea por delante del café tangerino: “ofreciendo al punto, a la expectativa reflexión, las rotundas esferas, las enjundiosas posibilidades : que oscilan y ondean con movimientos helicoides al alejarse de ti y de cuantos no solicitados catadores ocupan la soleada terraza : imaginarios espeleólogos de la cripta, de las cavidades recónditas”¹¹⁷.

El protagonista intenta erotizar España desde la llegada de la invasión árabe: “os ofrezco mi país, sus vírgenes os pertenecen [...] que vuestra sierpe se yerga en toda su longitud”¹¹⁸ y “el cuerpo aguarda con ansia vuestra virilidad retenida”¹¹⁹.

Otra escena es la de la bailarina brasileña de la película de Bond, cuyas mismas palabras son utilizadas para la descripción de Isabel la Católica. Este escena tiene sus antecedentes en la española y el niño bailarín que produce “ondulaciones” provocadas por la flauta. Hasta llegar a enlazarla con la bailarina brasileña e Isabel la Católica, blanco y objetivo de sus sátiras. Estos personajes, llenos de erotismo, tienen en común: “el sancta sanctorum”, las “ondulaciones”, “bastión”, “tesoro”, etc.

Observamos que los brotes de erotismo están relacionados con el café tangerino: la española apareció cuando el protagonista estaba en el café, la imagen del niño bailarín igual. Así mismo en el cine, donde aparece el carnaval y la bailarina brasileña.

A la erotización de la Semana Santa con la ayuda de la bailarina brasileña, sigue la erotización del símbolo católico-castellano de la España Sagrada: Isabel la Católica. En la escena de su

¹¹⁵ DJ., p. 91.

¹¹⁶ DJ., p. 92.

¹¹⁷ DJ., p. 101.

¹¹⁸ DJ., p. 206.

¹¹⁹ DJ., p. 208.

masturbación desfila un caudaloso raudal de léxico, expresiones e insinuaciones eróticas: “un pijama de seda negro emerge, suave, sobre un fondo sonoro de gemidos”, “amarte, amarte, dueño y señor mío”, “femenina voz ardiente”, “sus pechos se insinúan bucólicos, bajo el auspicio de unos sostenes de encaje”, “su ombligo resalta apetitoso en el bruñido vientre solariego”, “piernas [...] abiertas en compás”, “índice y pulgar indagan liberaciones próximas”, “ligas”, “bragas”, “medias de redecilla”¹²⁰, “erección musical de un ritmo negro”, “alcanzar el paroxismo mediante porfiadas contracciones musculares [...] con lentos, tenaces, dialécticos movimientos de rotación”, “la dilatación vascular y la filiforme secreción de tu sierpe devienen intolerables [...] el ludimiento manual no te basta”, “triángulo de raso situado a la altura de los ijares”¹²¹, etc.

Es extraordinaria la capacidad del novelista de recrear derivaciones picantes y significativas de la palabra coño, acentuada con mayúscula. La de “sacroñísimo” [coño] es la que lleva en sí la culminación de esta yuxtaposición entre el lenguaje religioso y el más prosaico. Estas derivaciones forman como una especie de reto dirigido hacia los castos literatos españoles que su virtuosidad les impide nombrar palabras utilizadas en el vocabulario vulgar español y existentes en la vida cotidiana española por no ser dignas de sus obras. Por otra parte, critica la proliferación verbal del castellano, “los abusos del verbo : cuánta proliferación cancerosa e inútil, cuánta excrecencia parasitaria y rastrea! : palabras, moldes vacíos, recipientes sonoros y huecos”¹²². El autor está siguiendo una técnica gastada en un contexto sexual con un fin paródico¹²³.

Volvemos a sentir la presencia de Quevedo en “archicóñica”, usada por él de modo similar cuando inventó “archidiablos”. La “coñisecular” es una crítica dirigida a los tecnócrats y su visión “multisecular”¹²⁴.

Una de las escenas más erotizadas y con más insinuaciones sexuales es la que describe el acto sexual entre el niño y el encantador, asimilando el pene a una palmera árabiga¹²⁵. Imágenes parecidas e incluso más simples se reparten por toda la obra como: “la sucesión de olas blancas que

¹²⁰ DJ., p. 234.

¹²¹ DJ., p. 235.

¹²² DJ., p. 226.

¹²³ Véase L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 191.

¹²⁴ Véase nota 215, p. 241 de DJ.

¹²⁵ Véase p. 271 del capítulo III, de la 3ª parte “Técnicas Narrativas”.

impetuosamente galopan hacia la costa enemiga : crestadas de espuma, como sementales que relinchan con furia al zambullirse”¹²⁶.

Sexo femenino

Sería importante hablar del planteamiento del sexo femenino en la novela. Ésta no tiene protagonista femenina. El protagonista y su *otro* son masculinos aunque tengan rasgos homosexuales¹²⁷. Es cierto que, tanto el protagonista como su *otro* simbolizan las dos Españas: la maldita y la sagrada, representantes de la madre patria, de la cual el protagonista anhela desprenderse, pero la figura de la mujer como rival-otra cara del hombre no existe, probablemente por la ya citada homosexualidad del protagonista.

Aún así, podemos apreciar el sensualismo y la sexualidad que impregnan los personajes femeninos secundarios: la españolita que levanta pasiones¹²⁸, la sexualidad implícita en el nombre de Putifar¹²⁹, la sensualidad de la bailarina brasileña, el masoquismo de Isabel la católica, la exhibición de la vendedora de flores y de la madre de Séneca, etc.

El novelista utiliza el sexo femenino como diana para atacar el tema del honor. Es uno de los temas más parodiados en DJ y que va a ser el punto débil que aprovechará Julián para destruir España, debido a la obsesión sexual del español, resultado de la represión religiosa. No olvidemos que la sífilis, una de las armas de infección, es una enfermedad relacionada con el sexo.

Goytisoló arremete contra el restringido concepto del honor de la Edad Media, que se reduce al himen y que sigue viviendo, con la misma intensidad, el pueblo español. Justamente contra esta España sagrada, veladora de su himen y su vagina, ataca con su peor enemigo: el hombre más vil que ha conocido la historia de España, Julián, el traidor por antonomasia para que la herida fuese más honda. Para el pensamiento de la Edad Media, los árabes fueron lo peor que les sucedió a los españoles.

Para reflejar el concepto de *la vagina*, el autor utiliza un sin fin de sinónimos y expresiones. La primera referencia a ella aparece en la página 100: “el bien guardado tesoro : teológico bastión, gruta sagrada : tenaz e inexpugnable”.

¹²⁶ DJ., p. 263.

¹²⁷ En el apartado siguiente trataremos la homosexualidad en la obra.

¹²⁸ DJ., p. 100.

¹²⁹ Véase p. 141 de DJ.

Estas y otras son repetidas a lo largo de la novela: “sancta sanctorum”, “cripta”, “cavidades recónditas”¹³⁰, “Antro”, “toledano alcázar”, “dominio eliseo”, “Hércules Caves”, “milenario templo”, “ciudadela”, “sagrario”, “reducto sombrío”, “lugar del dogma”, “caverna”, etc.¹³¹ Si examinamos estas palabras advertiremos que aluden a una cavidad sagrada y bien guardada. Dice Julián: “violad el bastión y el alcázar, la ciudadela y el antro, el sagrario y la gruta, adentraos sin cuartel en el coto, en el coño”¹³². Esta última y sus derivaciones se repiten hasta veinticinco veces en la página 241.

El enfrentamiento entre el bastión y la culebra apareció, por primera vez, en el urinario “sexos voladores, esferas viriles, *artillería fálica: bastiones súbitamente rendidos*”¹³³. En la p. 136, “dos *culebrinas* somnolientas” apuntan hacia España, hacia el bastión. Estos cañones, nos hacen recordar la *artillería fálica*. De ese modo ya tenemos a la culebra transformada en pene, y el objetivo : la vagina (España).

José Manuel Martín Morán lo expone en su libro del modo siguiente:

culebra, culebrina = artillería fálica / bastión = gruta

pene, violencia, sensualidad, / vagina, honor, castidad

ataque, tentación

árabes / España¹³⁴

La transformación de Isabel la Católica en la bailarina de “Operación trueno” se debe a su interés en sensualizar el mundo católico. Y para parodiar la dificultad de introducirse en el sexo femenino asimila el viaje de Julián por la vagina de Isabel la Católica al de Eneas por el reino de Plutón.

La inserción de la terminología anatómica en la escena del viaje turístico por el sexo de Isabel la Católica es para darle una dimensión moderna y paródica¹³⁵.

Asociación entre el urinario y el sexo femenino

¹³⁰ DJ., p. 101.

¹³¹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 177.

¹³² DJ., p. 242.

¹³³ Op. Cit., p. 132.

¹³⁴ J. M. Martín Morán, *Semiótica*, p. 218.

¹³⁵ Véase L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 222.

En numerosas ocasiones el autor asocia el urinario con el sexo femenino: "a unos metros de la negrísima *gruta* destinada a aliviar comunes, elementales necesidades" ¹³⁶. A lo largo de la novela, el narrador, ha utilizado esta palabra para definir la vagina, el útero o la matriz. Mientras que aquí la usa para definir el urinario.

Otra asociación parecida serían los mensajes eróticos y obscenos escritos en las puertas de los urinarios: "busco mujer temperamental de a diez por noche : o : flic 40 ans bien monté cherche jeune homme discret et vicieux avec chambre : o : I fuck all girls from 7 to 75 : o : njab nnicq Kulchi nsa"¹³⁷. Estas relaciones pueden estar relacionadas con el erotismo uretral.

La tercera asociación tiene lugar en el Zoco Grande, cuando los gnomos orientales se precipitan encima del cadáver de Putifar: "con irreverencia obscena levantan la falda y se arriman a orinar a la gruta"¹³⁸

Asociando el urinario y el sexo femenino a la repetida clave de CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO, convierte la enfermedad en erotismo sado-uretral. Así como el acto de mearse encima del niño mongólico.

Enfermedades sexuales

Las enfermedades sexuales del protagonista forman parte de las parafilias¹³⁹ que comprenden: el exhibicionismo, el voyerismo, el fetichismo, sadismo y masoquismo, etc. Estas enfermedades están relacionadas con el complejo de Edipo, latente en nuestra obra. La situación edípica posee tres ángulos:

- 1- Participar en una relación.
- 2- Ser observado por una tercera persona.
- 3- Ser observador de una relación entre dos personas.

Las enfermedades son:

¹³⁶ DJ., p. 132.

¹³⁷ DJ., p. 133.

¹³⁸ DJ., p. 141.

¹³⁹ Perversión de la sexualidad, caracterizada por la búsqueda regular de la excitación genital y del placer sexual de una pareja o de un objeto que no posee habitualmente este rol, o en una situación extraña y anormal. *Gran diccionario de psicología*, Madrid, Ediciones del Prado, 1996, p. 584.

- 1- *El exhibicionismo*: Es la “exposición, a la vista y en público de los órganos genitales que se realiza impulsivamente”¹⁴⁰.

Quizá lo podamos aplicar al encantador de serpientes, ya que su trabajo consta en exhibir la serpiente, tomando en cuenta que ésta es símbolo del pene. Esta enfermedad está vinculada al complejo de castración: “La compulsión exhibicionista depende íntimamente del complejo de castración [...] renovando la satisfacción infantil experimentada por la falta de miembro en los genitales femeninos”¹⁴¹.

Así mismo podríamos aplicar el exhibicionismo al protagonista en el dispensario, mientras le pinchan, recrea la escena del escorpión y el saltamontes, poniéndose en la piel de éste¹⁴².

- 2- *El voyeurismo*: Es una “Anomalía del comportamiento caracterizado por la búsqueda del placer sexual mirando o espiando a otras personas mientras se desvisten, mantienen relaciones sexuales o efectúan acciones fisiológicas (micción, defecación), normalmente sin ser vistos”¹⁴³.

El primer acto de *voyeurismo*, aparece en la página 113 cuando el narrador “sin resistir a la tentación de mirar” espachurra a los insectos en la obra literaria española. La escena está descrita con términos muy voluptuosos: “con el prurito aperitivo del viejo catador”¹⁴⁴ y “reteniendo apenas la saliva”¹⁴⁵.

Los *voyeurs* son “los espectadores del acto de excreción”¹⁴⁶. El ejemplo más claro es cuando Séneca está defecando y el protagonista le sorprende. “El poder que se opone al deseo de contemplar o ser contemplado [...] es el pudor”¹⁴⁷. Y aunque el protagonista lo intenta: “tú balbuceas excusas y le das públicamente la espalda”¹⁴⁸. La tentación le vence: “no podrás evitar la tentación de espiarle”¹⁴⁹. El parecido entre esta escena y la de la biblioteca es obvia.

¹⁴⁰ Op. cit., p. 322.

¹⁴¹ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “Las aberraciones sexuales”, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, p. 1185.

¹⁴² Véase p. 104 de DJ.

¹⁴³ *Gran diccionario de psicología*, p. 844.

¹⁴⁴ DJ., p. 112.

¹⁴⁵ DJ., p. 113.

¹⁴⁶ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “Las aberraciones sexuales”, p. 1185.

¹⁴⁷ Op. cit., p. 1185.

¹⁴⁸ DJ., p. 223.

Goytisolo se vale de la figura de la Celestina de Rojas que “se derrite de gozoso *voyeurismo* ante la inevitable brutalidad de la cópula”¹⁵⁰, para añadir más dimensiones eróticas a su relato. Julián observa, escondido, la masturbación de Isabel la Católica.

El *voyeurismo* vuelve a aparecer en el tercer capítulo, cuando Julián “asistirás, impasible, al beso eficaz de sus labios, abiertos como una herida fresca, y al éxtasis reptil de sus áspides [...] a los forcejeos de inútiles de la doncella”¹⁵¹.

El *voyeurismo* del niño del pasado se puede detectar en más de una ocasión. Una de ellas es cuando éste es testigo del acto sexual entre el guardián obras y la vendedora de flores¹⁵². También el niño del pasado practica el *voyeurismo* en la escena de la clase de Ciencias Naturales, cuando el escorpión clava el aguijón al saltamontes, considerando las alusiones sexuales que entraña esta escena. El encantador de serpientes cuando invita al niño del pasado a traer a su madre a la choza suya y a presenciar cómo mantiene con ella relaciones sexuales, le está incitando al *voyeurismo* y está practicando él el exhibicionismo: “tú estarás delante y mirarás [...]te gustaría verlo? : dime te gustaría?”¹⁵³. Dice el encantador de serpientes, cuando el niño sodomizado se prepara la cuerda para suicidarse: “tus ojos feroces espían sus movimientos de autómata [...] “culebra, sale de su vellosa guarida y le observa”¹⁵⁴. Incluso, en la escena del derrumbamiento de la Iglesia, cuando las beatas y los harkis multiplican las escenas de orgía y “fornican y jadean”¹⁵⁵, Julián practica el *voyeurisme*: “desde el vasto crucero del templo admiras el rudo y cruel espectáculo”¹⁵⁶.

- 3- El *voyeurisme* conduce al niño del pasado a otra perversión sexual: la ya citada sado-uretral, que consiste en mearse encima de alguien. Enfermedad que padece el protagonista así mismo, meándose encima del niño mongólico en el urinario.

¹⁴⁹ DJ., p. 223.

¹⁵⁰ J. Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 29.

¹⁵¹ DJ., p. 241.

¹⁵² Véase DJ., p. 170.

¹⁵³ DJ., p. 293.

¹⁵⁴ DJ., p. 294.

¹⁵⁵ DJ., p. 297.

¹⁵⁶ DJ., p. 296.

- 4- *Sadismo*¹⁵⁷ y *masoquismo*¹⁵⁸: Freud resalta dos clases de instintos: los sexuales y los de conservación. El sadismo, según Freud, es el representante del segundo instinto. Está relacionado con la muerte. El instinto de la muerte se manifiesta como “instinto de destrucción orientado hacia el mundo exterior y hacia otros seres animados”¹⁵⁹.

La antítesis de estos dos instintos “puede ser sustituida por la polarización del amor y el odio”¹⁶⁰. Los dos son compañeros inseparables y a veces se transforma el uno en el otro y viceversa, bajo diversas condiciones. Cuando la hostilidad no tiene posibilidad de conseguir satisfacción, entonces es sustituida por el erotismo, que presenta más posibilidades de satisfacción: “El odio es [...] una forma de amor, y el crimen, [...] es una variante de la sexualidad.

Con esta enfermedad entendemos que “Es la tendencia a causar dolor al objeto sexual o a ser maltratado por él”¹⁶¹. El sadismo es la forma activa y el masoquismo es la pasiva.

Estas dos formas sexuales, denominadas por Krafft-Ebing, ponen “en primer término, el placer de sufrir toda clase de humillaciones y sometimiento”¹⁶².

“El sadismo corresponderá a un componente agresivo del instinto sexual exagerado”¹⁶³. En el sadismo la libido se apodera de los instintos de la muerte y “los proyecta sobre el objeto del deseo, dando así un tinte macabro al placer mismo”¹⁶⁴.

Freud afirma: “El masoquismo reúne todas las actitudes pasivas con respecto a la vida erótica y al objeto sexual”¹⁶⁵.

“El masoquismo Añade “no es otra cosa que una continuación del sadismo, dirigida contra el propio yo”¹⁶⁶. “Según algunos autores, este elemento agresivo,

¹⁵⁷ Conjunto de las perversiones sexuales cuya satisfacción depende del dolor moral o físico ejercido sobre otro. *Gran diccionario de psicología*, p. 725.

¹⁵⁸ Perversión sexual en la que el sujeto siente placer asociado al dolor que le es infligido por otro sujeto. *Gran diccionario de psicología*, p. 489.

¹⁵⁹ Freud, Sigmund, El “Yo” y el “Ello”, p. 2717.

¹⁶⁰ Op. cit., p. 2718.

¹⁶¹ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “Las aberraciones sexuales”, p. 1185.

¹⁶² Op. cit., p. 1185.

¹⁶³ Op. cit., p. 1185.

¹⁶⁴ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 186.

¹⁶⁵ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “Las aberraciones sexuales”, p. 1185.

mezclado al instinto sexual, constituye un resto de los placeres caníbales”¹⁶⁷. Se podría aplicar al lobo que reúne los dos placeres.

En el caso del carácter masoquista, por ejemplo, los pacientes tienen ensoñaciones anticipadas de ser pegados y retienen estas fantasías conscientes en la memoria. “Estos sueños diurnos se entienden como manifestaciones de la constelación de la fantasía sadomasoquista inconsciente editadas por el yo”¹⁶⁸.

El vencimiento de estas perversiones sexuales se realiza mediante unos poderes psíquicos o resistencias: repugnancia, pudor, dolor, espanto, vergüenza, moralidad, etc. El instinto sexual del individuo se mantiene en el marco de lo normal cuando triunfan estos poderes. “Cuando se desarrollan tempranamente, antes que el instinto sexual alcance su plena fuerza, son los que marcan la dirección del desarrollo del mismo”¹⁶⁹. El narrador se asegura de que ha combatido todas las resistencias antes de empezar su batalla contra el niño del pasado y así llega fácilmente a las perversiones sexuales.

En el protagonista narrador se reúnen ambos comportamientos: el sadismo y el masoquismo confirmando su desdoblamiento. El sádico tortura al *otro* y el masoquista al *yo*.

Los restos sadomasoquistas se manifiestan a lo largo de la novela: La “Degollina de los indígenas”¹⁷⁰ es una alusión a uno de estos restos.

El sadomasoquismo practicado por el profesor de Ciencias Naturales, en la escena del escorpión y el saltamontes deja sus secuelas en el niño. Julián, ya mayor, hace lo mismo clavándole a la Virgen alfileres en el corazón.

“Tú le pegarás : CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO : y lo descolgarás de la pared y le 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”¹⁷¹. Esta escena lleva el sello de Comte Lautréamont, creador del sádico Maldoror, “seductor y torturador de

¹⁶⁶ Op. cit., p. 1186.

¹⁶⁷ Op. cit., p. 1186.

¹⁶⁸ Harold Blum, “El valor clínico de los sueños diurnos y una nota sobre su papel en el análisis del carácter”, p. 58.

¹⁶⁹ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “Las aberraciones sexuales”, 1188.

¹⁷⁰ DJ., p. 213.

¹⁷¹ Op. cit., p. 288.

adolescentes¹⁷². Expone varios tipos de torturas sádicas: colgado de la pared, pegado, arrodillado desnudo, humillado con la orina del encantador y pegado con el látigo.

A pesar de las palizas del encantador de serpientes el niño “se arrastra como puede al refugio nutricio”¹⁷³.

- 5- Fetichismo¹⁷⁴: Asegura Freud que “[...] desde A. Binet¹⁷⁵ todos los investigadores de estas materias atribuimos la génesis del fetichismo a impresiones eróticas de la infancia”¹⁷⁶. Es una defensa contra la angustia producida por el complejo de castración. El niño deniega la ausencia del pene de su madre. El objeto fetiche sería el equivalente al “falo materno”¹⁷⁷. Se debe a la inmadurez en el plano afectivo, “generalmente ansiosos y tímidos”¹⁷⁸.

Freud cree que la razón radica en que el niño sufre una amnesia infantil donde probablemente guarda su vida sexual.

Homosexualidad

La homosexualidad es un tema constante en la obra de nuestro escritor. En esta novela en especial, aparece relacionada con la iniciación y la psicología. No es de extrañar; pues, Eliade afirma que en “gran número de sociedades primitivas existieron relaciones homosexuales entre instructores y novicios”¹⁷⁹. Freud, en cambio, considera que esta inversión en el sexo aparece muy a menudo vinculada a la psiconeurosis¹⁸⁰.

En esta novela podemos apreciar una *inversión de valores* en lo que se atiene a la sexualidad. Empezando por la serpiente, símbolo de la seducción, que tradicionalmente se vincula a la mujer. En esta novela, el encantador de serpientes juega el papel de seductor junto a su serpiente. Pasa

¹⁷² Op. cit., p. 289, nota 273.

¹⁷³ DJ., p. 292.

¹⁷⁴ Desviación sexual caracterizada por un apogeo erótico a objetos, principalmente de indumentaria, que pertenezcan al sexo opuesto (zapatos, guantes, bufandas, pañuelos) y a veces en contacto con los órganos genitales (calzoncillos y ropa interior). *Gran diccionario de psicología*, p. 339.

¹⁷⁵ Alfred Binet (1857-1911), psicólogo francés que retomó en 1887 el término fetiche creado hacia 1750.

¹⁷⁶ S. Freud, “El delirio y los sueños en la “Gradiva”, de W. Jensen”, p. 1308.

¹⁷⁷ S. Freud, “Los actos obsesivos y las prácticas religiosas”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, p. 1339.

¹⁷⁸ Op. cit., p. 1339.

¹⁷⁹ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 187.

¹⁸⁰ S. Freud, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “Las aberraciones sexuales”, p. 1190.

de ser un principio femenino a ser un principio masculino. Con lo cual lo podemos considerar como una versión homosexual de dicha seducción. Si añadimos a la imagen de la serpiente, la del *Príncipe Rana*, *Caperucita Roja*, y el *Collar de la paloma* obtendremos un cuadro perfecto que expresa esa sexualidad invertida.

La homosexualidad en esta novela es otra arma que utiliza el protagonista narrador contra la España tradicional. Es un acto de rebeldía contra el matrimonio como institución. Goytisolo rechaza "las instituciones que simbolizan [...] la negación de su libertad: matrimonio, familia, religión, leyes"¹⁸¹. Dice, incorporando palabras de Octavio Paz en su ensayo sobre Luis Cernuda: "homosexualismo se vuelve sinónimo de libertad; el instinto no es un impulso ciego: es la crítica hecha acto"¹⁸².

Julián, el protagonista fuerte, impone la homosexualidad como *contra-ley*, y no sólo a nivel ideológico sino a nivel estilístico. Siguiendo los criterios de Freud, la masculinización de Tariq sería la forma de expresar violentamente la inconsciente hostilidad contra el padre. Figura olvidada por completo en la novela.

Volviendo a la homosexualidad, la obra está repleta, directa e indirectamente, de expresiones e insinuaciones homosexuales. La primera aparece en las primeras páginas de la novela: "las femeninas ondulaciones del niño bailarín : insólita y campesina flor que juega y travesea con el pañuelo al compás del rabel"¹⁸³. Esta frase reúne erotismo, música y homosexualidad, temas constantes de la novela. El desaparecido niño bailarín vuelve a aparecer en la página 125. Otra insinuación sería: "allora, ragazzino innocente?"¹⁸⁴

Esta frase deja muy clara una invitación a la homosexualidad: "caricias rudas, lecho áspero : antiguo y sabio amor de mahometano chivo : lejos de vuestras santas mujeres y sus sagrarios bien guardados"¹⁸⁵.

El narrador, en poco más de una página entera, realiza una ostentación del sexo masculino exhibido en los urinarios, y deseado por los homosexuales, tomando como ejemplo un nórdico que va "mariposeando" en el café tangerino, buscando "jóvenes de piel cobriza y dientes blancos [...] abiertos y comprensivos : detectándolos con su aguda intuición de conaisseur [...] peregrino y

¹⁸¹ J. Goytisolo, "Homenaje a Luis Cernuda", en *El furgón de cola*, pp. 102-103.

¹⁸² Op. cit., pp. 115-116.

¹⁸³ DJ., p. 116.

¹⁸⁴ DJ., p. 225.

¹⁸⁵ DJ., p. 119.

asiduo, quizá, de esos, aunque desdeñados, oportunos templetos”¹⁸⁶. “Esgrimiendo a cualquier hora del día las contundentes pruebas de su robusta y porfiada salud”¹⁸⁷. El nórdico deja el café en compañía de un pelirrojo, después de su espera “llena de ansiedades y cuitas, pero de dulces recompensas”¹⁸⁸.

La homosexualidad del niño guía aparece latente en: “negros sabrosos”¹⁸⁹, “estatua ciega como la mujer de Lot”¹⁹⁰; el niño guía cuando iba con el narrador y vio al encantador de serpientes intentó escaparse. Más adelante, cuando el narrador le pregunta sobre eso le contesta: “no quería que me viera con usted, te dice : es muy celoso: si le desobedezco me pega”¹⁹¹; “la culebra me espera”¹⁹²; “algún nórdico que atisba en la penumbra de los cafés, mariposeando de un local a otro con un fugitivo estremecimiento culpable”¹⁹³; “caricias rudas, lecho áspero : antiguo y sabio amor de mahometano chivo : lejos de vuestras santas mujeres y sus sagrarios bien guardados”¹⁹⁴, etc.

De la homosexualización no se salvan ni las obras ni las fábulas ya conocidas: Goytisolo se vale de la fábula de “El príncipe rana” pero en una versión homosexual. Dice el encantador de serpientes al niño del pasado: “sólo la belleza de un airoso mancebo podrá aplacar su rabia”¹⁹⁵. Lo mismo sucede con la fábula de Caperucita roja. Caperucito Rojo es una versión homosexual de la fábula de Perrault, así cumple Goytisolo con sus palabras: “nueva versión psicoanalítica”¹⁹⁶.

El autor toma prestadas unas palabras de la obra de Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, para crear esta imagen homosexual: dice el encantador de serpientes al niño: “quisiera rajar mi corazón con un cuchillo, meterte en él y, luego, volver a cerrar mi pecho”¹⁹⁷.

Homosexualidad en *Señas de identidad*

La homosexualidad insinuada en las anteriores obras de Goytisolo ha pasado a ser un elemento importantísimo de sus obras posteriores. Ya no son insinuaciones sino afirmaciones. Álvaro mantuvo relaciones sexuales con Jerónimo en su adolescencia. Más tarde lo repitió con un

¹⁸⁶ DJ., p. 128. Con templetos se refiere a los mingitorios públicos.

¹⁸⁷ DJ., p. 129.

¹⁸⁸ DJ., p. 128.

¹⁸⁹ DJ., p. 148.

¹⁹⁰ DJ., p. 196.

¹⁹¹ Op. cit., p. 144.

¹⁹² Op. cit., p. 145.

¹⁹³ Op. cit., pp. 127-128.

¹⁹⁴ Op. cit., p. 119.

¹⁹⁵ Op. cit., p. 285.

¹⁹⁶ Op. cit., p. 85.

¹⁹⁷ Op. cit., p. 285.

árabe: “hiciste el amor. [...] Desde entonces, piensas con nostalgia, no has vuelto a probar jamás. [...] Tenía dos mujeres, seis hijos y nunca supiste como se llamaba”¹⁹⁸.

Álvaro Mendiola desafía a su familia, en dos planos: sexual y religioso, al hacer el amor con un árabe musulmán; igual que nuestro Álvaro. Esta aventura con un árabe precisamente, refleja a parte de la idea anterior, el aprecio y estima que tuvo Goytisolo desde siempre por toda la vivencia árabe. Esta relación es una idea que siembra en sus primeras novelas y que cultivará, años después, en DJ.

La serpiente y el sexo

Como ya anticipamos, la serpiente, símbolo del sexo en esta novela, es el arma principal del protagonista con la que conseguirá la destrucción de la España Sagrada.

He pensado que donde mejor se puede analizar el concepto de La serpiente, obsesión del protagonista narrador, es en el apartado relacionado con el sexo.

La serpiente es “simbólica por antonomasia de la energía”¹⁹⁹ y es polifacética, significa: traición, astucia, manipulación, hipocresía, pecado, sexo, sabiduría, etc.. Pero la faceta que pretende cultivar el autor es la relacionada con el Pecado Original y con su papel como símbolo fálico. Cabe creer que la diversidad de sus nociones se debe a uno de sus dominantes rasgos: la muda de piel.

Este concepto sexual queda perfectamente expresado y a la vez concebido por los lectores, ya que responde a la actual situación socio-cultural de la comunidad.

El mito de don Julián no sólo simboliza “la expulsión del Paraíso” sino que “reproyecta” la acción del Pecado Original mediante la constante aparición de la “serpiente”.

“La simbólica nos muestra que el poder microcósmico está indiferentemente representado por la cabeza erguida y el pene en erección”²⁰⁰. Quizá por esta razón ha elegido nuestro autor la serpiente como símbolo del poder (Julián fuerte). Igualmente es símbolo de la destrucción por llevar su germen dentro.

¹⁹⁸ SI, pp. 345-346.

¹⁹⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, p. 407.

²⁰⁰ G. Durand, *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 133.

“El simbolismo de la serpiente [...] converge hacia una misma idea central: es inmortal porque se regenera”²⁰¹. Es enemiga del hombre porque en muchos mitos aparece el episodio donde “arrebata al hombre la inmortalidad que le había sido concedida por la divinidad”²⁰², como por ejemplo en la epopeya babilónica de *Gilgamesh*. En algunos mitos más arcaicos aparece como la guardiana de la fuente de la inmortalidad. Está también vinculada a la mujer y a la fecundidad.

La serpiente ejerce varios papeles en esta novela: uno de ellos es como símbolo del falo (castigador, humillador y destructor); otro como vehículo del castigo y tortura del niño (como látigo, o como la cuerda con la que se suicidó); otro como matricida, “víbora, reptilia o serpiente enconada que, al nacer, rompe los yjares de la madre”²⁰³.

En algunos mitos populares se cree que la serpiente adopta la figura de un Don Juan y abandona a las mujeres encintas. Los griegos y los romanos creían lo mismo. “En la India, las mujeres que quieren tener un hijo adoran a una cobra”²⁰⁴. En Oriente se piensa que durante la menstruación o la pubertad las mujeres se relacionan con las serpientes, autoras de su primera relación sexual.

En la tradición japonesa, hebrea y persa se creía en estas relaciones. Los hebreos creyeron que la regla de la primera mujer fue consecuencia de su relación con una serpiente. Los medios rabínicos piensan que la menstruación es causada por las relaciones de Eva con la serpiente en el Paraíso. En Argel existe la creencia de que una serpiente logró violar a todas las muchachas de una casa.

La serpiente está relacionada con la luna por ser una epifanía de esta. Muchos documentos iconográficos pertenecientes tanto a civilizaciones neolíticas asiáticas como a las civilizaciones amerindias presentan el doble simbolismo de la serpiente decorada con “rombos” –emblema de la válvula”²⁰⁵. La coexistencia de la serpiente - falo y los rombos expresan dualismo y reintegración.

En muchos pueblos primitivos existe la creencia de que la serpiente trae a los niños, o que los recibe de manos de los dioses.

²⁰¹ Eliade, *Tratado...*, p. 179.

²⁰² Op. cit., p. 179.

²⁰³ DJ., p. 197.

²⁰⁴ Eliade, *Tratado...*, p. 180.

²⁰⁵ Op. cit., p. 181.

“Gressmann [...] ha querido ver en Eva una diosa fenicia arcaica del mundo subterráneo, personificada por la serpiente”²⁰⁶.

La serpiente es también símbolo de transformación, entrevé el futuro, es la fuente de sabiduría. “La serpiente conserva su carácter lunar (de regeneración cíclica) junto al carácter telúrico”²⁰⁷, perteneciente al planeta Tierra.

“Para los chinos, la serpiente está en el origen de todo poder mágico, y los términos hebreos y árabes con que se designa la magia derivan de otros que significan serpiente”²⁰⁸.

La serpiente tiene “carácter funerario por excelencia, que encarna las almas de los muertos, el antepasado, etc.”²⁰⁹. Por eso figura en las ceremonias de iniciación.

La serpiente, en DJ, es la compañera fiel del encantador de serpientes y sirve para evocar, irónicamente, la figura del rey Rodrigo²¹⁰. Es el arma destructiva de los árabes. Es “recia, imperiosa, tenaz : [...] maligna vencedora reptante : condensada virtud de ruda vitalidad arábica”²¹¹.

En la India es la que sostiene el mundo [...] y simboliza el caos”²¹². La serpiente es el “Señor absoluto –como lo era cualquier otra divinidad ofidia”²¹³.

La serpiente como falo y como elemento destructivo

El falo, en DJ, reúne las dos cualidades contrastadas: destrucción y purificación, igual que la serpiente. El autor quiso resaltar el contraste entre el falo pecador medieval que sacó a los españoles del Paraíso y el falo purificador moderno de Julián-protagonista que les purificará para volver a él, aunque en sentido inverso.

La primera alusión al falo aparece en la primera parte, en el urinario: “el tiempo de ocultar tu *culpabilidad* atónita y devolverla a su tibia, perezosa guarida”²¹⁴. El falo se asocia a la culpabilidad y, así mismo, a la serpiente por el uso de *guarida*.

Una cita de importancia trascendental para la novela, es la expuesta por Goytisolo como epígrafe del IV capítulo, sacada de Romances del rey Rodrigo.

²⁰⁶ Eliade, *Tratado...*, p. 182.

²⁰⁷ Op. cit., p. 183.

²⁰⁸ Op. cit., p. 182.

²⁰⁹ Op. cit., p. 183.

²¹⁰ DJ., p. 270

²¹¹ Op. cit., p. 215.

²¹² M. Eliade, *El Mito del eterno retorno*, p. 26.

²¹³ Op. cit., p. 27.

²¹⁴ DJ., p. 134.

“Ya me comen, ya me comen
por do más pecado había”²¹⁵.

Este epígrafe, al principio de la cuarta parte, viene a anticipar la caída y muerte de la España Sagrada y su símbolo. En él se determina la relación verdugo-víctima, Serpiente-España Sagrada: “La escena miniaturizada en los dos versos, de la serpiente que incluye (devora) en sí el pene (el pecado y el castigo), es sin ninguna duda el germen histórico de la contraposición omnipresente en DJ entre el bastión (la caverna) y el áspid”²¹⁶.

La escena presenta la penitencia del rey Rodrigo, encerrado en una caverna, y sometiéndose a la serpiente que le devora por el pene. Rodrigo podría ser España, sometida a la serpiente vengadora (falo árabe). La relación entre la serpiente y el pene es obvia. La serpiente es al mismo tiempo, el pecado y el castigo. Si el pecado de Rodrigo fue someterse a sus deseos (el pene), incitado por la serpiente {Pecado original}, su castigo lo impondrá la misma serpiente: envenenándole por donde más gusto ha tenido. Por otro lado, como castigo a su pecado, entrarán muchas más serpientes (los árabes) que expulsará a “España” del Paraíso {Pecado original}.

Recordemos cómo ha utilizado el protagonista su veneno (el virus de la rabia) para infectar a los españoles y el semen venenoso al infectar al niño del pasado en la escena de la sodomización. Sabemos que el virus de la rabia es un desplazamiento de la sífilis: ambas enfermedades son descritas con los mismos síntomas. De modo que, el encantador de serpientes (el protagonista, Julián) mediante su (pene) está haciendo penitencia pero en sentido inverso: infectando a los españoles y permitiendo la entrada de más serpientes (los árabes). Consiguiendo así su Paraíso inverso.

El áspid no es sólo un mero instrumento de destrucción en manos del traidor, “cautelosa, sagaz, escurre y serpentea por la piedra, culebra astuta, arma poderosa de Julián”²¹⁷; sino que se iguala a él, ya que tiene el mismo poder hipnotizante de la serpiente: “el niño [...] oscila y oscila siguiendo los movimientos del magnetizador : de ti, de Julián”²¹⁸. Así que, dándole a Julián las cualidades de la serpiente, pasa a ser la serpiente.

²¹⁵ DJ., p. 270.

²¹⁶ DJ., p. 218

²¹⁷ DJ., p. 215.

²¹⁸ Op. Cit., p. 284.

El narrador, desde el principio de la novela, y para aumentar la violencia y sensualidad de la serpiente, la describe con términos pertenecientes a la biología de la cobra y de la víbora. Y para dotar a las serpientes árabes de rasgos salvajes se refiere a ellas con la terminología de escorpiones.

En la *Corona gótica, castellana y austriaca*, de Saavedra Fajardo²¹⁹ aparece la cita que utiliza Goytisolo como epígrafe del tercer capítulo.

"África, la cual soltó por España sus sierpes, inundándola con nuevos diluvios de gente". Estas frases, han inspirado, seguramente a Goytisolo para usar las serpientes como metáfora de los árabes y de sus penes, convirtiéndolas en armas de destrucción: En la página 140 la serpiente mata a Putifar. En esta escena es cuando vemos, por primera vez, que la serpiente tiene un simbolismo fálico "lasciva cabeza". La alusión al sexo está presente en esta escena, no sólo por lo que acabamos de comentar, sino por la elección de Putifar en concreto. Sabemos que fue la mujer lasciva de la Biblia que intentó seducir a José (Génesis, XXXIX, 1-20). Está presente, además, por el acto de orinar sobre Putifar, que va siempre emparentado con el acto sexual.

La alusión al simbolismo fálico aparece de nuevo en la página 144, "sierpes humeantes" de los negros en el baile de la película de Bond. Pero donde cobra mayor importancia, es en la página 197, por aparecer como instrumento destructivo de la invasión. "el niño fascinado por el áspid y tú, Julián, avanzando hacia él sigiloso [...] la traición se realizará: tu sierpe tenaz aguarda el secular desquite": este desquite, que es la sodomización, lo realizará en el cuarto capítulo, con "su sierpe tenaz". Como consecuencia de esa traición, "la robusta culebra, suplantará su concepto mísero y lechuguino". El "concepto mísero y lechuguino" es el falo español, y "la robusta culebra"²²⁰ es el falo árabe.

Cuando Julián dice: "que vuestra sierpe sediciosa se yerga en toda su longitud y, cetro soberbio y real, ejerza el poder tirano con silenciosa, enigmática violencia"²²¹ está pasando a la serpiente su papel de traidor. Papel que cumple al pie de la letra, siguiendo el esquema, antes citado:

²¹⁹ Diego de Saavedra Fajardo, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1947, p. 378.

²²⁰ DJ., p. 197.

²²¹ DJ., p. 206.

1- Infección —→ 2- Degradación —→ 3- Muerte o destrucción.

- 1- El narrador crea un paralelismo entre Putifar y el niño. Es un augurio de lo que le sucederá en la IV parte. Empieza la ejecución de su papel destructivo, con esta infección, mordiendo a Putifar (le instila el veneno mortal en el episodio que acabamos de citar) y, más adelante, sodomizando al niño (le instila el semen venenoso). El semen es venenoso, ya que el aguijón venenoso = el pene árabe.
- 2- Sigue con la degradación en el estado de Putifar: "su cara se ha vuelto negra y un líquido hediondo escurre de sus labios"²²² aunque escueta y rápida, y la degradación en el estado del niño, después del pecado, descrita minuciosamente²²³. Hablaremos de ella en la escena dedicada a la sodomización.
- 3- La serpiente cumple con su rol dándole la muerte a Putifar²²⁴. Lo mismo hace con el niño del pasado pero indirectamente, obligándole a suicidarse. Otras muertes directas son la que da al niño - Caperucito: "Le rebanarás el cuello, de un tajo con tu brillante navaja albaceteña"²²⁵, a Alvarito – pájaro estrangulándolo²²⁶ y al joven Álvaro, seduciéndole en forma de una mujer lasciva "Álvaro pisa la tabla, avanza [...] ya se precipita abajo le aguarda el abismo con las fauces abiertas morirá"²²⁷.

Entre la infección, degradación, muerte y resurrección de Putifar (primer capítulo) y el niño (cuarto capítulo), la aparición de este esquema ha sido exhibido en los capítulos segundo y tercero. En el segundo surge en el sermón del cura, explicando el pecado y sus consecuencias. En el tercero, en las primeras páginas, reproduce casi las mismas palabras de la escena de Putifar: "la sierpe fambriente se apercibe al ataque, presta a enderezarse y caer sobre la presa y a inyectar en ella el líquido mortífero que, diseminándose poco a poco por el cuerpo, ocasionará irremediamente la muerte....²²⁸". Las frases siguientes son idénticas a las de la escena antes citada.

²²² DJ., p. 140.

²²³ DJ., p. 287-294.

²²⁴ DJ., p. 140.

²²⁵ Op. cit., p. 275.

²²⁶ DJ., p. 276.

²²⁷ Op. cit., p. 278.

²²⁸ DJ., 215.

Como comentamos anteriormente, el propósito de la infección es: la desacralización. La serpiente ha aparecido, con la connotación de infección, en muchos lugares de la novela, como en el episodio de la donación de sangre: “*serpenteantes venas azules*”²²⁹; cuando Julián mata al burro, “la masa intestinal escurrirá como una *serpentina* irrisoria” y la niña que juega a la comba con las vísceras se contagia, “la niña terminará rabiosa”²³⁰; y cuando habla de la Discordia dice: “su envenenada cabellera de *víboras*”²³¹.

Pero el papel desacralizador lo cobra en la vagina de Isabel la Católica, siendo la serpiente y el antro enemigos irreconciliables. Julián y sus sierpes entran en la vagina de Isabel la Católica y la toman. Ella forcejea pero al final se rinde ante el “éxtasis reptil de sus *áspides*”²³². Y se somete “con docilidad bestial, a sus *cobras* tenaces e imperiosas *culebras*”²³³.

El falo es símbolo del RD. Es el arma destructiva de Julián y, como con las armas se practica la purificación, pues, el falo de Julián va a purificar a los españoles, inyectándoles con su virus de la rabia y de la sífilis.

A la serpiente, variante del falo, que sacó al hombre del Paraíso, Julián le concederá la misma misión que el falo. Su veneno fertilizante avivará a los españoles. Notemos como pasan el falo y la serpiente del RD al Nocturno mediante la *Inversión de valores*.

Otra identificación de la serpiente con el falo está relacionada con la orina: “El rubio desdén fluido”, pasa a ser el veneno de la serpiente: “Que enérgica, (la culebra) abundantemente soltará su rubio desdén fluido”²³⁴.

Por otro lado, deberíamos pensar que el narrador utiliza la serpiente como elemento destructivo real, no únicamente figurativo. En dos ocasiones la utiliza como armamento: dos culebrinas por dos cañones²³⁵ y “el ofidio (culebra, áspid?)”²³⁶. Áspid significa: “pieza de artillería antigua, de pequeño calibre”²³⁷.

²²⁹ DJ., p. 201.

²³⁰ Op. cit., p. 218.

²³¹ Op. cit., p. 238.

²³² Op. cit., p. 241.

²³³ Op. cit., p. 241.

²³⁴ DJ., p. 288.

²³⁵ Véase DJ., p. 136.

²³⁶ Véase DJ., p. 139.

²³⁷ *Diccionario de la Lengua Española* p. 240.

En la cuarta parte, donde desvela todas las claves de la novela, dice el narrador: “tú y tu fuerte compañera, la culebra : prolongación indispensable de ti mismo y de tu modo de ser : insurrecta, viscosa, presta a enderezarse y saltar sobre la víctima y a inyectar en ella el líquido mortífero que, diseminándose poco a poco por el cuerpo, ocasionará irreductiblemente la muerte”²³⁸. En esta frase declara que la culebra es parte del protagonista y reúne las cualidades traidoras y destructivas que éste ansía tener. El narrador enlaza esta declaración con la descripción de la serpiente de la clase de Ciencias Naturales, dispuesta a atacar al niño del pasado, vinculando de esta forma tres temas: serpiente, destrucción y sodomización.

Símbolos de la serpiente

En las culturas arcaicas, la serpiente es símbolo del mundo subterráneo. Es “complemento vivo del laberinto”²³⁹. Es también símbolo de la vida y la muerte. Vida porque tiene capacidad de rejuvenecerse al mudar su piel y muerte, porque puede matar con su mordedura venenosa. Dice el narrador: “víbora, reptilia o serpiente enconada [...] vida y muerte se confunden en ti con rigurosidad exacta”²⁴⁰.

En la Biblia es la personificación del adversario en el paraíso. Es también símbolo de la salvación. Recordemos cómo Moisés levanta la serpiente de bronce para curar a los judíos augurando la venida del Salvador. En muchos mitos es la maestra de iniciación.

En el “Physiologus” lo interpretan en el sentido de “rejuvenecimiento”. “El hombre debe desprenderse de la “ancianidad del mundo” y aspirar rejuvenecido a la vida eterna”²⁴¹. Así mismo como símbolo de transformación. Los niños brujos y el nigromántico moro ofrendan “mudas de piel de culebra”²⁴² al muñeco de celuloide, antes de convertirse en Mesías musulmán.

Como símbolo de la serpiente, aparece la Discordia, citada repetidas veces en la novela. Es una divinidad malhechora a la cual se atribuyen las discordias y se le distingue por tener cubierta la cabeza de culebras.

²³⁸ DJ., p. 279.

²³⁹ G. Durand, *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 305. Cita de tomada de Bachelard, Repos, p. 287.

²⁴⁰ DJ., p. 197.

²⁴¹ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993, p. 420

²⁴² DJ., p. 301.

CAPÍTULO III

TÉCNICAS NARRATIVAS

2º NIVEL DE DESTRUCCIÓN

1- DESTRUCCIÓN DE LA FORMA

Técnicas narrativas

En DJ reina, aparentemente, un desorden en su materia narrativa, así como en el hilo de la narración. Este intencionado desorden se debe a la interrupción de ésta por las estructuras externas, las claves internas, y la intercalación de la materia verbal y no verbal en el discurso, así como el monólogo interior. Todo ello manifiesta la diversidad de enfoques narrativos que posee el autor. Éste va incrustándolos a lo largo del discurso de la novela. Goytisolo deja aparte las normas que regulan y rigen la estructura convencional, normas que ayudan a que la novela sea asequible al lector; y consigue la unidad y cohesión de la obra mediante otras técnicas narrativas que incluyen, paradójicamente, algún elemento de los antes citados.

El propio autor confiesa: “He utilizado las técnicas más diversas: el pastiche, los documentos, el monólogo interior, buscando un poco lo que Broch llama “eclecticismo creador”¹.

Contraste entre la unidad externa y el desorden interior

Se supone que esta novela cumple con las tres unidades externas:

- 1- El tiempo es de un solo día, en el cual transcurren todos los sucesos.
- 2- En cuanto al espacio, todos los acontecimientos tienen lugar en Tánger.
- 3- La unidad de acción está asimismo cumplida; todo le sucede a una sola persona: el narrador.

Después de haber conseguido las tres unidades exteriores, intenta desde el interior romper con ellas. Este contraste es reflejo del eje principal de la novela: la obra está compuesta por dos polos opuestos:

1 - El de las víctimas, los invadidos, el de la España tradicional, con todos sus principios y costumbres.

2 - El de los verdugos, los invasores, el de la España maldita, que es la proyección negativa de los valores “buenos”. El conflicto entre estos dos bandos constituirá el eje principal de la novela.

¹ Pedro Lastra, “La nueva época literaria de España. Goytisolo”, México, *La cultura*, abril 1976, p. 15.

Contraste que determina el carácter esquizofrénico del protagonista-narrador. Más tarde hablaremos de los detalles de este contraste.

1- Ruptura con la unidad de tiempo:

Comentamos al principio del capítulo que la fusión de los distintos tiempos gramaticales no fue una característica de Don Julián únicamente, sino que el autor ya la utilizó en otras novelas para intercalar, alternativamente, el presente y el pasado en la narración. Goytisolo pretende dotar la narración de “atemporalidad”, mediante esa ruptura temporal, para sacarla del marco antes dibujado. Nos suministra algunas claves para entender esa atemporalidad cuando manifiesta que el protagonista se mueve “en los limbos de un tiempo sin fronteras”².

Esta atemporalidad le proporciona la libertad necesaria para moverse entre el pasado y el presente sin cruzar ninguna barrera. El pasado está representado por la figura simbólica del niño delgado y frágil, y de piel blanca, rasgos que cuadran con el niño Goytisolo. Para el pasado no necesita usar un pretérito, el pasado no ha “pasado”, sigue viviendo dentro de él, persiguiéndole y torturándole hasta que el presente consigue borrarlo por medio del “exorcismo” o la iniciación. De ahí, que el tiempo verbal utilizado no pasa del presente de indicativo y algún futuro e imperativo.

En la primera parte de la novela sabemos que el niño es un mero recuerdo. Lo que nos permite distinguir entre el niño del pasado y el adulto del presente. Pero en la segunda aparece otro niño real, que pasará a ser el protagonista y víctima a la vez, a medida que el narrador va dejándole terreno para darle más autonomía y personificar en él su ego infantil. Después de conseguida la autonomía lo mata.

2- Ruptura con la unidad de espacio:

En cuanto al espacio; nos encontraremos con lugares insólitos e inverosímiles que obedecen a la mezcla entre la realidad y la imaginación. Esta inverosimilitud nos llevará a parajes extraños que rompen con el marco geográfico externo de Tánger. Por ejemplo, el encuentro del protagonista con Séneca en los bigotes de Tariq. Esta ruptura del marco externo se debe al doble propósito del novelista que resaltará a lo largo de DJ.

- 1- Desmitificar todos los mitos españoles.
- 2- Exaltar todos los mitos árabes.

² DJ., p. 100.

En la escena del encuentro entre el protagonista y el filósofo, el autor quiere exaltar la sensualidad y libertad árabe: “densa frondosidad”, “prosa anárquica y bárbara”; y, desmitificar la áspera y rígida civilización hispana: “afeitada civilización hispana”, “vuestro estilo peinado, vuestra anémica, relamida escritura!”, “paradigmático bigotillo alfonsino”³.

Encontraremos secuencias en que lugares reales se mezclan con imaginados o inventados por el autor. Coexiste asimismo una mezcla total “entre la realidad tangerina vivida por el protagonista y el mundo español soñado por él”⁴. Y se funden en el discurso sin previo aviso, rompiendo los marcos del tiempo y del espacio.

Un ejemplo muy claro es la secuencia cuando el niño espía al encantador de serpientes y a la vendedora de flores. La vendedora le coge, le mete la cabeza en la “gruta” (el útero) por donde hace un largo viaje. Le deja y el niño sale corriendo, “enfila por Necharin, baja por Arcos, tuerce a la derecha por Nasería...”⁵. Se supone que estos incidentes tuvieron lugar en “el remoto barrio hispano”: “Escudándose en el dédalo enmarañado de callejas y topando, no obstante, con él”⁶. El niño logra escaparse y se desliza en una iglesia.

De este párrafo sacaremos dos resultados importantes:

- 1- El narrador, bajo la influencia del hachich, mezcla la geografía tangerina con el mundo español imaginado por él.
- 2- Dentro de este nivel de imaginación producido por la droga, existen dos niveles temporales paralelos: Realidad e Imaginación. El hilo unificador entre estos dos niveles es el sablista. El narrador se imagina el encuentro del niño del pasado con el sablista, del que “se escabulle por la tangente”⁷ (imaginación). El protagonista, se encuentra con él y se fuga del mismo modo (realidad). De esta manera “la continuidad temporal y psíquica entre el niño y el adulto se establece”⁸.

³ DJ., p. 222.

⁴ L. G. Levineç, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 135.

⁵ DJ., p. 173.

⁶ DJ., p. 173.

⁷ DJ., p. 173.

⁸ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 136.

Si a primera vista nos engañamos por la atemporalidad o la dislocación de lugares o la inverosimilitud de las acciones, no tardaremos en percatarnos de que estos elementos siguen un orden y una simetría bien estudiada.

3- Ruptura con la unidad de acción:

Esta novela cumple con la unidad de acción, exteriormente, pero es una acción fragmentada por “las divisiones psíquicas del narrador anónimo”⁹. La acción ocurre al protagonista, así como al niño Alvarito, y al narrador, ya que se identifica con ambos.

Desde el comienzo de DJ, el escritor nos prepara para entender este caos organizado mediante unas calves. En el ámbito sintáctico: utiliza el *tú*, después de haber hablado las primeras páginas en primera persona. Este pronombre nos refleja el desdoblamiento interior del protagonista-narrador. Castellet comenta: “El discurso ambivalente provocado por la segunda persona facilita la ruptura con lo verosímil”¹⁰; que será el fenómeno más notable en esta novela.

El uso del *tú* “establece una especie de diálogo entre el novelista y su narrador”¹¹, evocando aquel estado psíquico del exiliado descrito por él hace años. “Años atrás, en el limbo de tu vasto destierro, habías considerado el alejamiento como el peor de los castigos: compensación mental, neurosis caracterizada: arduo y difícil problema de sublimación: luego, el extrañamiento, el desamor, la indiferencia: la separación no te bastaba si no podías medirla: y el despertar ambiguo en ciudad anónima, sin saber dónde estás: dentro, fuera?: buscando ansiosamente una certidumbre”¹².

Estas palabras de DJ evocan las escritas por Goytisolo: “en los años que llevo viviendo en París he conocido las distintas neurosis propias del emigrado; mi primera reacción al salir de España fue una satisfacción de vivir fuera, una alegría de vivir en un medio cultural libre y distinto del que yo conocía. Luego vino una segunda fase, muy típica también de los emigrados, que es la nostalgia de España, un proceso de idealización... que conduce a muchos españoles a sublimar y embellecer su imagen de España... Luego existe una tercera fase, que en mi caso coincide con el cambio operado en la sociedad española, con el hecho de que ésta atraviesa una fase híbrida muy desagradable...

⁹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 136.

¹⁰ José María Castellet, “El primer coloquio internacional sobre novela”, p. 32.

¹¹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 136.

¹² DJ., p. 86.

España ya no es España pero aún no es totalmente Europa, aunque se encamine hacia ella. Esto crea un ambiente para mí muy desagradable...”¹³.

El delirio del protagonista con respecto al mundo exterior, y a sí mismo; su desdoblamiento, más la calidad imaginativa de la novela nos preparan “para su metamorfosis en el ‘otro’”¹⁴.

DJ ofrece el suicidio ideal para deshacerse del otro: el desdoblamiento. Goytisolo crea una sombra “para encarnar la esencia del criminal y paria sugerida desde las primeras novelas en la figura del victimizador”¹⁵. Formula un deseo: “paciencia, la hora llegará : el árabe cruel blande jubilosamente su lanza : guerreros de pelo crespo, beduinos de pura sangre cubrirán algún día toda la espaciosa y triste España [...] nuevo conde don Julián, fraguando sombrías traiciones”¹⁶. En el tercer capítulo logró hacer realidad su sueño, destruyendo la España sagrada, mediante “su ego querido”: don Julián. Pero durante esta guerra –que tiene lugar en la psique del autor- aparece su ego infantil (su ego odiado) y se enfrenta con el primero.

4- La ruptura de la línea narrativa:

Hemos notado, a lo largo de esta novela, cómo se interrumpe la narración continuamente, yuxtaponiendo diferentes tipos de discurso deliberadamente.

Un ejemplo muy claro sería la inserción de la conversación de las vecinas en el cuento de Caperucita Roja que contaba la criada a Alvarito. Unas páginas más adelante ocurre lo mismo con las palabras del predicador de la iglesia¹⁷ donde se refugia Alvarito después de evadirse de la casa del guardián de obras, alternándolas con otras secuencias de la novela: la descripción de los tangerinos; la pregunta del médico que le puso la inyección para la sífilis; el perro negro que lame la sangre del gallo degollado; la escena en que Alvarito se mea encima del niño anormal; cuando el protagonista huye de los niños mendigos; el momento del desplome de Putifar; y Alvarito en la clase de Ciencias Naturales.

Examinando de cerca estas páginas encontraremos dos niveles de narración. Una fuente externa, que es el sermón del predicador, y las claves internas, que están indicadas entre paréntesis. Entre uno y otro nivel existe alguna relación como paralelo, semejanza, comparación,

¹³ E. R. Monegal, “Destrucción de la España sagrada”, p. 59.

¹⁴ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 136.

¹⁵ Op. cit., p. 138.

¹⁶ DJ., p. 89.

¹⁷ DJ., pp. 174-178.

etc. De este modo, el autor, quiere “mostrar cómo las palabras siguen sus propias leyes de asociación fuera de los límites temporales y espaciales”¹⁸.

Otra interrupción en la línea narrativa la consigue intercalando materia verbal y no verbal en el discurso. Un ejemplo sería la integración del comentario de un carpeto en el café tangerino, en el discurso: “me consta que es sólo una minoría muy restringida”¹⁹.

El ejemplo más claro está en la secuencia en que el narrador quiere evitar el encuentro con un paisano y finge leer el periódico: “tu vecino ha olvidado el diario y fingirás abstraerte en la lectura : 21,30 : semifinales del concurso interescolar : 22,25 : españoles ilustres de ayer y de hoy : Lucio Anneo Séneca : 23,15 : reportaje especial sobre la ratificación de la Ley Orgánica de : volviendo ostensiblemente la espalda cuando él ordena : lo mismo que el señor : con bizarra contreresca voz, vestigio de naufragados sueños imperiales : Torrijas 250 g de bizcocho, 200 g de azúcar en polvo, 6 yemas de huevo [...] : sintiendo el cosquilleo de su mirada en las orejas”²⁰.

Goytisolo intercala los anuncios y los programas de televisión en el discurso; interponiendo entre la realidad subjetiva y el mundo objetivo el monólogo del narrador. Pasadas unas líneas, realiza una combinación entre el brevísimo diálogo entablado entre el narrador y el carpeto, los anuncios, el monólogo interior y el discurso. Todo ello sin ningún signo de puntuación.

Estos anuncios servirán de clave interna para anticipar las secuencias de la segunda parte.

Monólogo interior

La interiorización del narrador es el motivo por el cual se insiste en el monólogo interior, que “reduce la tensión interna y la soledad del personaje”²¹. Es utilizado principalmente para interrumpir la narración. Este recurso literario ha servido para comunicar la diversidad de niveles existentes en la novela. El monólogo interior está relacionado con el juego de perspectivas.

Ahora bien, podremos observar cómo esta descomposición en la narración está relacionada con el dualista Régimen Diurno, y en las páginas siguientes veremos cómo la recomposición posterior está ligada al conciliador Régimen Nocturno.

Unidad de la materia narrativa

¹⁸ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 140.

¹⁹ DJ., p. 102.

²⁰ DJ., p. 130.

²¹ José Ortega, *Alienación y agresión....*, p. 151.

Para la unidad de la materia narrativa, Goytisolo toma varios caminos:

- 1- Uno de ellos es la intertextualidad. Es la inserción, directa o indirectamente de versos, citas, palabras, textos, y expresiones de otros literatos.
- 2- “La funcionalidad asociada con ciertos símbolos u objetos en la obra”²² como por ejemplo, las moscas, que son para el narrador un instrumento de profanación y destrucción de la literatura española; la orina, “el rubio desdén fluido”, que es otro motivo de humillación y profanación, etc.
- 3- El uso de palabras y estructuras claves. Son como unos focos en el discurso del narrador que se van ensanchando durante el curso de la novela.
- 4- Repetición de palabras, estructuras claves, situaciones y escenas. Como se van repitiendo a lo largo de la novela, van haciéndonos recordar las veces anteriores cuando aparecieron, por lo tanto, nos recuerdan la secuencia.
- 5- El carácter cíclico. Refleja un ciclo donde los acontecimientos empiezan y finalizan y vuelven a comenzar y finalizar.
- 6- El paralelismo. Como mencionamos anteriormente, esta novela está basada en el paralelismo entre el Pecado Original y el pecado del protagonista y su pueblo.

Todos esos elementos juntos han sido primordiales para la creación de un sin fin de imágenes y tipos de lenguaje en la novela: lenguaje biológico y anatómico; locuciones latinas, descripciones mitológicas y clásicas; vocabulario mediático, religioso y bíblico; imágenes sexuales; voces oficiales y castizas; expresiones turísticas y comerciales; giros coloquiales y expresiones latinoamericanas²³.

De este modo el autor ha creado más de un estilo en una sola novela. Dice Manuel Durán: “(Goytisolo) nos ofrece seis o siete estilos diferentes, todos bien coordinados, todos necesarios”²⁴.

1- Intertextualidad:

Dice Goytisolo: “Don Julián es un texto que se alimenta de la materia viva de otros textos. En este aspecto sigo la tradición cervantina. [...] la existencia de una obra sólo vinculada a la realidad, sin ningún lazo con las restantes obras de su género es totalmente inconcebible”²⁵.

²² L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 147.

²³ Op cit., p. 148.

²⁴ Manuel Durán, “Vindicación de Juan Goytisolo: *Reivindicación del Conde don Julián*”, *Insula*, núm. 290 (enero, 1971), p. 4.

Goytisolo aplica esta teoría en su novela incrustando fragmentos de la literatura española en el cuerpo de DJ; desde Alfonso X, pasando por los romanceros, el Siglo de Oro, la literatura del siglo XIX, moderna y contemporánea. Se vale de todos los géneros literarios: poesía, prosa, epístolas, ensayos, etc. Incluso los comentarios de los grandes investigadores y literatos no los ha dejado pasar. Los integra en el discurso del narrador, y los introduce dentro del tejido narrativo como parte del mismo; a veces con fines paródicos, como lo relacionado con el tema del Honor o con el casticismo del castellano y de los españoles, y otras veces con fines halagadores, como en el caso de Fray Luis de León, con su “Profecía del Tajo” o como Góngora, musa del autor.

Todas esas citas reflejan el carácter de DJ -obra de “creación y crítica, literatura y discurso sobre la literatura”²⁶- ya que el autor se ha beneficiado de toda esta materia literaria reorganizándola, y cambiándole el sentido en la mayoría de los casos para que sirva sus fines narrativos.

Ese préstamo a veces tiene sentido meliorativo y a veces peyorativo. Ora es una simple cita, que tiñe el texto de sarcasmo, para servir uno u otro sentido; ora es una cita compleja, que genera un episodio o escena, de mayor o menor importancia.

Las de mayor importancia son las que suele citar como epígrafes. El autor cita tres al empezar la novela y uno o dos antes de cada capítulo. Los epígrafes de los cuatro capítulos sirven de resumen de los mismos. Los tres epígrafes iniciales son:

- 1- Un párrafo de la *Historia de España*, de Valdeavellano, donde se explica de dónde viene Julián, la etimología de su nombre y cuál era su cargo político.
- 2- Un apartado de la *Crónica General* de Alfonso X, el Sabio, donde se maldice al traidor y se hace un resumen de sus cualidades traicioneras.
- 3- Un pasaje de la novela *Histoire de Juliette*, del Marqués de Sade. Donde propone el autor cometer un crimen “perpétuel”, (perenne, perpetuo), como nunca se haya cometido. Este es el tema de la novela: la búsqueda de ese crimen o traición perfectos.

Goytisolo se sirve de estos tres epígrafes para la creación del protagonista de su novela y dotarle de cualidades que le permitan cometer esa “grandiosa traición” que tanto anhelaba cumplir.

²⁵ Claude Couffon, “Reivindicación temeraria”, p. 31.

²⁶ Op. cit., p. 31.

El epígrafe del I capítulo son unas palabras de Jean Genet, que determinan el lugar del traidor en Tánger y glorifican su imagen. Goytisoló sigue los pasos de Genet, quien considera que la traición es el mejor camino para la libertad.

El II epígrafe repite las palabras de Américo Castro *Flatus voci y gesticulación*. Éstas resumen el carácter de los españoles, “vacuos e inútiles”²⁷ por dentro y pretenciosos por fuera.

El III capítulo contiene dos epígrafes. Son de suma importancia ya que han inspirado escenas, palabras claves y descripciones de la novela, al igual que el carácter de Julián y sus cualidades. Son dos citas de dos crónicas: la *Crónica General* de Alfonso X El sabio y la *Crónica gótica, castellana y austriaca* de Saavedra Fajardo.

Dice la primera crónica:

“Los moros de la hueste todos vestidos del sirgo et de los paños de color que ganaran, 1) las riendas de sus caballos tales eran como de fuego, 2) las sus caras dellos negras como la pez, el mas fermoso dellos era negro como la olla, 3) assí luzien sus ojos como candelas; 4) el su cavallo dellos ligero como leopardo, e 5) el su cavallero mucho mas cruel et mas dañoso que es el lobo en la grey de las ovejas en la noche”²⁸.

La segunda dice: “...África, la cual soltó luego por España sus sierpes, inundándola con nuevos diluvios de gente”²⁹.

Yo creo que Alfonso X fue el que inspiró a nuestro novelista la idea del lobo, como símbolo de ferocidad y de contraste con las ovejas. En cuanto a Caperucita Roja, podríamos comparar la escena de Caperucito y el lobo en la cama de la abuela con esta de *Coto vedado*: “Una noche, -susurra- cuando la casa entera estaba a oscuras, recibí una visita. El abuelo, con su largo camisón blanco, se acercó a la cabecera de la cama y se acomodó al borde del lecho... Vamos a jugar, decía el abuelo y, tras apagar la lamparilla con la que a veces leía antes de dormirme, alumbrada por mí al percibir sus pasos, se tendió a mi lado en el catre y deslizó suavemente la mano bajo mi pijama hasta tocarme el sexo”³⁰.

Para aumentar el abismo entre la crueldad y la inocencia, surge la idea de Caperucita Roja, símbolo de la docilidad e ingenuidad y relacionada directamente con el lobo.

²⁷ DJ., p. 214.

²⁸ DJ., p. 200. La enumeración es para comentar en la página siguiente estas frases.

²⁹ Op. cit., p. 200.

³⁰ J. Goytisoló, *Coto vedado*, Seix Barral, Barcelona, 1985, pp. 101-102.

La segunda cita ha inspirado al escritor para usar las serpientes como metáfora de los árabes y de sus penes, convirtiéndolas en armas de destrucción: La serpiente mata a Putifar. En esta escena es cuando vemos, por primera vez que la serpiente tiene un simbolismo fálico “lasciva cabeza”. Dándole él la connotación sexual que aparece en la novela. Sobre la relación entre la serpiente y la sexualidad hablaremos más adelante.

Volviendo a la primera cita: Parece ser que al igual que Menéndez Pidal “le propuso” el tema de la novela, la *Crónica General* le propuso los atributos morales y psíquicos del protagonista.

Este epígrafe nos prepara para esta parte de la novela donde se lleva a cabo la invasión. José Manuel Martín Morán³¹ cita algunas frases sacadas de la *Crónica General* y las compara con otras del narrador referentes a Álvaro o a don Julián. Las frases de la *Crónica General*, enumeradas en la página anterior, corresponden a las siguientes de la novela:

- 1- “La jauría de perros vuela detrás de vosotros, uncida por deslumbrantes traíllas”³².
- 2- “La negra barba cerrada de Tariq”, “moros enturbantados, de negra barba cerrada”, y “el blanco turbante de seda ciñe su negro turbante de pelo crespo”³³.
- 3- El Rey Sabio quería reflejar la astucia, la maldad y la ferocidad de los árabes, idea que ha transferido Goytisoló al narrador a lo largo de la novela mediante imágenes parecidas: “los felinos ojos brillantes” de Tariq y de los árabes; los “ojos brillantes” del mastín negro; las “implacables pupilas” de Julián, que pueden hipnotizar a sus presas “dicen que con sus ojos hipnotiza”; “ojos de tigre”; y “ojos feroces”³⁴.
- 4- “Vuestros corceles desplegarán sus alas talaes y volarán sutiles y raudos”; “ingravidas monturas”; “volatinera inspiración de los caballos livianos”; “ensillando de nuevo los corceles galoparás y galoparás, ligero y aerícola”; Julián se caracteriza por su “andadura ligera y flexible”; y el mastín se parece a los árabes por “sus movimientos flexibles y esbeltos”³⁵.
- 5- “Espantado de la fiereza de tus harkis”; su “boca carnífera” se parece a la del lobo, y refleja su “animalidad”; con una “zarpada”, de sus “zarpas bruscas”; nada esconde su “aspecto fiero”; la invasión será “faunesca agresión”. El narrador ha mencionado la palabra “cruel” repetidas veces; aparte de los actos, esparcidos por toda la novela, que se pueden definir

³¹ José Manuel, Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada: génesis literaria de “Reivindicación del Conde don Julián”*, pp. 209-210.

³² DJ., p. 258.

³³ Op. cit., p. 296.

³⁴ Op. cit., p. 294.

³⁵ Op. cit., p. 202.

como muy crueles, especialmente el episodio final. “Te ensañarás con el látigo en el cuerpo ensangrentado de la doncella y atormentarás sus sentidos con barroca y hiperbólica crueldad”. Al empezar la novela, el narrador dice que “el árabe cruel” será el que invada la Península; sus “rostros crueles [...] compondrán las huestes”. Esta “severa y exigente crueldad” es la que mata a Platero. Se reparten “despiadadamente el sacro botín”, conseguido en la iglesia en un “cruel espectáculo”³⁶. Hasta su idioma es “idioma cruel y brusco”. Goytisolo se aprovecha de la comparación que hace Alfonso X del lobo con los árabes para comparar a los españoles con “la grey”. Mansedumbre típica de los carpetos: “la hispánica grey”, “grey gesticulante y palabrera”; “las diligentes masas laboriosas maternalmente cobijadas por las alas de clueca de vuestro castizo sindicato vertical”³⁷; “agarbanzada multitud”³⁸; “los humillantes carpetos que mesiánicamente acechan el favor de tus dádivas [...] la raza comedora de garbanzos, apelmazados y pétreos, somnolientos, amodorrados, los carpetos, ay, hostiles al progreso y la técnica”. Sin ninguna capacidad como machos: “Inerme y flácido: [el pene] con el desamparo tierno de vuestros niños-poetas”³⁹. Todas estas citas reflejan la resignación de los españoles; así que cuando llegan los árabes, las mujeres se someten a ellos “con docilidad bestial”. Incluso el símbolo de la castidad católica, Isabel la Católica.

En el epígrafe del IV capítulo, aparecen dos citas de importancia trascendental para la novela, ya que recrean el mito del Pecado Original sobre el cual se asienta el mito de don Julián. La primera sacada de los *Romances del rey Rodrigo* y la segunda son unos versos de José de Espronceda de *El Pelayo*:

“Ya me comen, ya me comen
por do más pecado había”⁴⁰.

La escena presenta la penitencia del rey Rodrigo, encerrado en una caverna y sometiéndose a la serpiente vengadora que le devora por el pene. La relación entre la serpiente y el pene es obvia. La serpiente es al mismo tiempo el pecado y el castigo. Si el pecado de Rodrigo fue someterse a

³⁶ DJ., p. 296.

³⁷ Op. cit., p. 256.

³⁸ Op. cit., p. 266.

³⁹ Op. cit., p. 133.

⁴⁰ Op. cit., p. 270.

sus deseos (el pene), incitado por la serpiente {pecado original}, su castigo fue la entrada de los árabes (la serpiente), y la expulsión del Paraíso “España” {pecado original}⁴¹.

El segundo epígrafe cita los siguientes versos de Espronceda⁴²:

“Se halla en los brazos de Julián fornidos
ahogándole a su cuello retorcidos.
Sobre él enhiesto a su garganta apunta
fiero puñal, que el corazón le hiela;
procura desasirse, y más le junta
pecho a pecho Julián, que ahogarle anhela”⁴³.

Estos versos han inspirado escenas como la del encuentro del protagonista con Platero: “empuñas el afilado cuchillo y se lo hundes con lentitud en la garganta”⁴⁴. En los versos de Espronceda el puñal va dirigido a Rodrigo. Así como la escena de la muerte de Caperucito a manos del lobo, Julián: “le rebanarás el cuello, de un tajo, con tu brillante navaja albaceteña”⁴⁵. Dice el narrador: “Nada más verlo [el guardián / Julián], se me hiela la sangre”⁴⁶. Aquí se le ha transferido a Julián la cualidad que poseía el puñal de Espronceda.

Existe cierta relación entre los dientes del lobo, de Alfonso X, “e el su cavallero mucho más cruel et más dañoso que es el lobo en la grey de las ovejas en la noche”⁴⁷, y el puñal de Espronceda, en “la afilada blancura de unos dientes habituados al mordisco”⁴⁸. De esa manera la fiera y el puñal se encarnan en Julián. Esa conexión la encontramos en más de una ocasión: Julián incita a sus guerreros “hay que afilar los cuchillos y disponer los dientes”⁴⁹, “observas la presencia súbita de un mastín: su pelo es negro y crespo, [...] sus ojos brillantes y amarillos: su miembro apunta breve y afilado [...] sus movimientos flexibles y esbeltos: [...] los colmillos del animal relucen

⁴¹ Para más explicaciones acerca de la relación entre la novela de Goytisolo, el romance y el pecado original, véase el capítulo II de la 2ª parte “El mito de don Julián y la pérdida de España en el Romancero”, pp. 137-138.

⁴² José de Espronceda, *El diablo mundo: El Pelayo. Poesías*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁴³ DJ., p. 270.

⁴⁴ DJ., pp. 217-218.

⁴⁵ Op. cit., p. 275. DJ

⁴⁶ Op. cit., p. 168. DJ

⁴⁷ Op. cit., p. 200. DJ

⁴⁸ J. Espronceda, *El diablo mundo*, p. 42.

⁴⁹ DJ., p. 206.

como dagas de acero pulido”⁵⁰, aquí se refiere al mastín. En él vemos el puñal de Espronceda, y el “luzien” de Alfonso X, calificado con los mismos atributos de los árabes.

Estos epígrafes son de una importancia trascendental. El segundo augura la destrucción del héroe. Entre este epígrafe y nuestra novela existen elementos comunes:

- 1- Esta destrucción tendrá lugar, en ambos casos, en la imaginación del protagonista: Rodrigo y el protagonista-narrador, mediante un sueño.
- 2- En ambos aparecen elementos comunes como la lucha entre el traidor y el pecador, el puñal que hiela el corazón y la identificación entre Julián y la serpiente.
- 3- La conclusión final que determina que uno es su propio verdugo⁵¹.

Aparte de los epígrafes se puede ver claramente la presencia directa de numerosos literatos, apreciados o despreciados, por el autor. Señalaremos algún ejemplo:

La *Soledad segunda* de Góngora es obvia cuando dice el narrador: “despreciando la mentida nube, a luz más cierta sube”⁵². “Goytisoló se sirve de estos versos para describir cómo la poesía de Góngora trasciende los límites de lo real”⁵³. Aparece la influencia de Góngora de nuevo cuando el novelista cita un verso de Lope de Vega parodiado por Góngora. Góngora contrapone los “cisnes” de su propia poesía a los “patos del aguachirle castellano” de Lope. Goytisoló modifica el verso al traducirlo al francés: “el grand canard farci de vuestra aguachirle castellana: nostalgia fugaz que te arrebató al bello siglo de Cartón Dorado y a tu país de mierda”⁵⁴.

La descripción de la fiereza árabe, por Fray Luis de León en su “Profecía del Tajo”⁵⁵, está presente en: “oye que al cielo toca con temeroso son la trompa fiera que en África convoca el moro a la bandera que al aire desplegada va ligera”⁵⁶. Nuestro novelista los utiliza en sentido opuesto a su significado original. Otras veces copia las citas tal y como aparecen en la fuente original como la de Ibn Hazm con su obra más célebre, *El collar de la paloma* “quisiera rajar mi corazón con un cuchillo, meterte en él y, luego, volver a cerrar mi pecho”⁵⁷.

⁵⁰ Op. cit., p. 202. DJ

⁵¹ Véase nota 253, p. 270 de DJ.

⁵² DJ., p. 87.

⁵³ Op. cit., p. 87, nota 13.

⁵⁴ Op. cit., p. 120, nota 80.

⁵⁵ Fray Luis de León, “Profecía del Tajo”, p. 42.

⁵⁶ DJ., p. 120.

⁵⁷ Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 182. Y DJ., p. 285.

Otra cita es la de Rubén Darío: “¡ya viene el cortejo; ya viene el cortejo: ya se oyen los claros clarines;”⁵⁸.

2- La funcionalidad asociada con ciertos símbolos u objetos en la obra:

- 1- Las moscas, citadas anteriormente.
- 2- La serpiente cuya funcionalidad está asociada con la sexualidad y la muerte: (el pene, la espada, el látigo, el aguijón del escorpión, la jeringuilla, el alfanje, la soga, etc).
- 3- La gruta, la cueva, el antro, el Sancta Sanctorum, el bastión, el alcázar, el templo, la caverna, etc., sinónimos de la matriz y asociados a la sexualidad y la virginidad.

3- Palabras y estructuras claves:

Con la desunión y unión de la narración, ésta se convierte en una especie de “juegos narrativos” que el autor comparte con el público, en este caso los lectores, igual que el juego de “mostrar y decir”⁵⁹ investigado por los analistas. El novelista nos muestra las palabras claves y va introduciéndolas en el curso del juego (en este caso el texto o la novela que nos interesa). El sentido del juego, como afirma Stern “presupone unos sentimientos compartidos”⁶⁰. Así mismo se comparte, tal y como explica Emde, “el sentido del contexto actual, el de una experiencia pasada, y las expectativas sobre el juego” porque según él, “el juego no funcionaría y, más aún, carecería de la tensión dramática que proporciona el placer”. De ahí nace la “intersubjetividad”⁶¹ o el “significado compartido”: compartido entre el autor y el lector.

Volviendo a nuestras claves, que son como unos focos en el discurso del narrador y que, a medida que la novela va transcurriendo, van emitiendo unos rayos de luz, cada vez más fuertes, y ayudan al lector a tantear su camino en la oscuridad hasta llegar al final de la novela y son indispensables para el análisis de esta obra.

Estas claves pueden ser simples palabras o frases y pueden ser estructuras complejas, pueden ser internas o externas. El narrador empieza a sembrarlas desde las primeras páginas de la

⁵⁸ DJ., p. 148.

⁵⁹ Los cuentos comienzan con juegos o con muñecas y conducen a la pregunta, “Muéstrame y dime lo que pasa ahora”. La prueba consiste en provocar una situación entre los muñecos, los padres, uno o más bebés, niños, etc. Y pedirle al niño que muestre y se invente un desenlace). Robert, N. Emde, “La fantasía y más allá de la fantasía....”, p. 154.

⁶⁰ Op. cit., p. 153.

⁶¹ Op. cit., p. 153.

novela, en ellas encontraremos: afeitarse el bigote, patria aniquilada⁶², ningún remordimiento, su unión con su madre patria, la serpiente, él atrapado en el aparato digestivo, caja de Pandora, maniatado bajo la guillotina, verdugo, mentir, fabular, Caperucito Rojo, el lobo feroz, nueva versión psicoanalítica, mutilaciones, fetichismo, sangre⁶³, el anuncio del comienzo de la representación (obra), el decorado: esquemático, piedra y rocas, neurosis y sublimación, la separación de la patria, buscar la certidumbre, África, el enfrentamiento con la fiera, la embestida, diferentes especies de hojas de árbol⁶⁴, la araña, refugio de microbios, podrido hasta la médula de los huesos, cien dirhames, Tariq en chilaba y con mostachos en punta⁶⁵, “condenado a muerte”, “tu tierra al fin : contrastada y violenta”, el Estrecho, “adiós, Madrastra inmundada”, “la devastadora invasión no se ha producido”, el pueblo guardián, dolores, guerras, muertes, fieros males⁶⁶, “el árabe cruel blande jubilosamente su lanza, pelo crespo, beduinos, triste España, “tu plan armoniosamente madura”, “tu odio”, Rodrigo, Frandina, Cava, “nuevo conde don Julián, fraguando sombrías traiciones”, el dios Pan, flauta, “que el afilador repite día tras día”⁶⁷, etc. Todas ellas se repetirán o tendrán un significado o eco a lo largo de la novela.

Otras claves, citadas al principio de la novela, reflejan episodios de la vida o cultura del autor, como la alusión a su pasado y destierro⁶⁸, un tiqué virgen del metro de París, un cheque del Banque Commerciale du Maroc, el libro de cabecera de Góngora⁶⁹, etc.

Podemos considerar que cuando los chiquillos apedrean el penacho de una palmera “apuntando al copioso, bien granado racimo de dátiles”⁷⁰, esta es una clave interna. Esta frase es la clave que explica el acto sexual entre el encantador y el niño: “orientarás la culebra (tu fuerte compañera) hacia el secreto (no virginal) paisaje y pesquisarás con lenta sabiduría el hueco (raja, media luna) que agrieta (escinde) las codiciadas dunas paralelas coronándolas de pronto con un tronco brusco, desmochado de palmera arábica”⁷¹.

Otra clave interna serían los pájaros. Éstos aparecen en las páginas 145 y 146, cuando el protagonista está bajo el efecto del hachich en el café tangerino. Al principio se los imagina

⁶² DJ., p. 84.

⁶³ DJ., p. 85.

⁶⁴ DJ., p. 86.

⁶⁵ DJ., p. 87.

⁶⁶ DJ., p. 88.

⁶⁷ DJ., p. 89.

⁶⁸ DJ., p. 86.

⁶⁹ DJ., p. 87.

⁷⁰ DJ., p. 98.

⁷¹ DJ., p. 287.

balanceándose y brincando, pero en seguida cambia la imagen: “sangre caliente [...] gerifaltes y halcones : huracanados, cetreros, rapaces : picos y garras curvos y acerados, alas densas [...] volando en bandas, como en el film de Hitchcock sobre la aterrorizada ciudad”⁷². Este cambio responde al esquema víctima-verdugo de la novela. Los pájaros aparecerán con las dos facetas.

Otra clave interna de mayor importancia sería el tema de la sangre y la sangría. La sangría sirve para unir varios elementos de la novela: la guerra civil española, Séneca, la Iglesia y sus instituciones, como el Opus Dei, etc.

La sangría no se relaciona sólo con Franco sino con todo el pueblo español si pensamos que la sangría es una de las delicias del arte de beber en España. La relación entre la sangría (bebida) y la sangría (hecho de sangrar) es obvia. Todo el pueblo español se deleita con la sangre. La relación con la guerra civil, por un lado, y con el sadismo, por el otro, es obvia.

El motivo de la sangre aparece repetidamente con la clave interna de *DONNEZ VOTRE SANG*⁷³. Así mismo con varias imágenes: los niños brujos persiguiendo al gallo degollado⁷⁴.

El “albo (dioscúrico?) caballo”⁷⁵ es otra clave interna. Con ella se referirá más adelante a Santiago y a su caballo blanco. Aquí aparece montado sobre él un “viejo”.

El bigote: Los bigotes son un símbolo que representa “un ideal cultural y estético que falta en la morada española”⁷⁶. El de Tariq es un “bigote” y el del carpeto es un “bigotillo” o “bigotico”⁷⁷. Por esta razón el protagonista cambia su espacio por el marroquí. No sólo el espacio mental sino el material. Contrasta los dos y decide imponer aquél al espacio español por la fuerza. Veremos cómo cambia la verde y exaltada geografía castellana por la áspera y laberíntica geografía tangerina.

El “bigotillo alfonsino” aparece por primera vez en la primera parte, cuando entra Figurón en el café tangerino⁷⁸. Dice el narrador del protagonista, cuando iba hacia el dispensario, que este llevaba “gafas ahumadas y un bigote postizo”⁷⁹. En el comienzo de la tercera parte, y antes de realizar su destrucción, el narrador vuelve a señalar: “como medida de precaución llevas gafas ahumadas y un caricatural bigote postizo”⁸⁰. Observemos cómo el protagonista no tiene bigotes antes del ataque.

⁷² DJ., p. 146.

⁷³ DJ., pp. 102, 117, 125, 146 y 201.

⁷⁴ DJ., p. 125.

⁷⁵ DJ., p. 100.

⁷⁶ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 135.

⁷⁷ DJ., p. 196.

⁷⁸ DJ., p. 130 y 221.

⁷⁹ DJ., p. 102.

⁸⁰ DJ., p. 201.

Para el narrador el bigote es un símbolo de hombría. Cuando se convierte en el *otro* fuerte sí lo tiene. Dice de Tariq: “una vieja reproducción de Tariq atigrado en una chilaba alistada y con las guías de los mostachos en punta”⁸¹. Por esa razón, la muerte de Séneca se produce justo después de su caída desde los bigotes de Tariq.

El bigote, como anteriores claves, sirve para la identificación de los personajes, en este caso el moro con el lobo: “Tariq te precede [...] atigrado en su chilaba listada, los felinos ojos brillantes sobre las guías de los mostachos en punta”⁸². O cuando Séneca llega a la punta del “mancuernado bigote : la ruda mejilla de Tariq se dilata”⁸³.

Las metáforas: “el bien guardado tesoro : teológico bastión, gruta sagrada : tenaz e inexpugnable”⁸⁴, son otra clave interna. Con estas palabras se refiere al sexo femenino y el concepto de la honra defendido por los españoles. Más adelante ensanchará el tema.

El narrador intercala esta frase en la escena de la española provocativa que pasa por el café sin que entendamos entonces a qué se refería: “JAMES BOND, OPERACIÓN TRUENO”⁸⁵. Es una clave interna de gran importancia. En la página siguiente, vuelve a referirse a él pero esta vez sin nombrarle: “la silueta del hombre del revólver”⁸⁶. Esta clave tiene un antecedente en la página 90, cuando el narrador cuenta que “los niños vagabundos del barrio” juegan bajo la dirección de “un muchachito europeo tocado con un sombrero *tejano* y con dos *revólveres* plateados al cinto”. Este niño podría ser perfectamente James Bond (americano, dirige el culto y es violento).

Después de la salida del protagonista de la biblioteca, absorto en sus pensamientos acerca de Góngora y la lengua, cuando ve el cartel de “JAMES BOND, OPERACIÓN TRUENO, última semana”⁸⁷ vuelve de repente a la realidad.

En la página 125 nos da una pista. Cuando ve a la mujer amordazada y sus gafas oscuras le evoca la idea del secuestro y “hacen plausible la idea del rescate sugerido por el ubicuo anuncio de : JAMES BOND, OPERACIÓN TRUENO, última semana”. Aquí ya sabemos que es una película sin saber aún que relación la vincula a nuestra historia. Se repite lo mismo en la página 127.

⁸¹ DJ., p. 87.

⁸² DJ., p. 161.

⁸³ DJ., p. 226.

⁸⁴ DJ., p. 100.

⁸⁵ DJ., p. 101.

⁸⁶ DJ., p. 102.

⁸⁷ DJ., p. 115.

En la página 147, dice el protagonista a la salida del café tangerino: “admirando entre tanto las fotos del héroe del día y su partenaire exquisitamente inmoral y deseable”⁸⁸, refiriéndose a él sin mencionarlo aunque dándonos pistas: “te acomodas en la butaca”.

“DONNEZ VOTRE SANG, SAUVEZ UNE VIE”⁸⁹. Esta es otra principal clave interna que introduce en el discurso sin explicar. Aparece por primera vez en la página 102, vinculada a la Croissant Rouge y al dispensario: “embotellada, distribuida, inyectada”. En la página 117 se repite en minúscula: “sauvez une vie, donnez votre sang : por qué no? : embotellada y servida por Caritas”. Esta vez con la sugerencia de donar.

Aparece de nuevo en la página 146 de la primera parte, mientras el protagonista se pasea por la ciudad después de tomarse un té con hierba buena y fumarse una pipa con hachich.

En la segunda parte, transcurrida por completo en el café tangerino (dentro de la imaginación del protagonista), no aparece esta clave, pero sí la alusión a la sangre vinculándola a la infección. Esta clave interna aparece en boca del cura, creando éste un paralelismo entre el pecado y la sangre como principios de la infección: el primero infecta el alma (del cristiano) y el segundo el cuerpo (de los cachorros de león). Ambos se convierten en fieras insaciables como resultado de la infección. Confirma esta idea la relación entre “al primer mordisco, se transforman, se vuelven feroces”⁹⁰ y “te ha mordido un perro rabioso”⁹¹ de la tercera parte.

La explicación de esta clave llega al principio de la tercera parte y, además, confiesa la relación que guardará con la destrucción: “(no estás en Tánger, sino en España, y la sangre que tan maliciosamente ofreces infectará obligatoriamente a tu tribu) / espiroquete no, virus de rabia”⁹². Este cambio de espacio obedece al comienzo de ejecutar la teoría de destrucción del protagonista. El yo débil se disfraza con gafas ahumadas y bigote postizo, adopta el rocoso rostro español, se traslada a España y empieza su destrucción mediante la infección.

“CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO”⁹³, pertenece a las claves internas. Esta frase, que aparece por primera vez en esta primera parte, no se explica hasta el final. Pero

⁸⁸ DJ., p. 147.

⁸⁹ DJ., p. 102.

⁹⁰ DJ., p. 175.

⁹¹ DJ., p. 201.

⁹² DJ., p. 201.

⁹³ DJ., p. 133.

ensancha este *motif* en las páginas posteriores: en la página 144, declara el niño guía que el encantador-guardián le pega y enseña su espalda al protagonista.

La culminación de esta clave se explica en la cuarta parte: “soltará su rubio fluido antes de levantar tú el vergajo y cruzarle la espalda tres veces”⁹⁴.

En la página 146, mientras aspira el hachich, reúne estas tres claves anteriores en una: “DONNEZ / SANG / BOND / NIÑOS / LÁTIGO”.

Otra unión de varias claves sería en las primeras páginas de la segunda parte: “un cuarto de siglo atrás”, “siempre de negro hasta los pies vestido”, “la conminatoria reglilla”, “imágenes de un lugar de cuyo nombre no quieres acordarte”, “Ciencias Naturales hoy”, “el escorpión”, “el aguijón”⁹⁵. Aparte de las descripciones de la araña, la cobra, la víbora y de la habitación del protagonista, que aparece en las primeras páginas de la primera parte. Estas piezas del rompecabezas inicial empiezan a encajar. Aquí empieza a ensanchar el tema de Ciencias Naturales.

“Vertiendo recia, caudalosamente el rubio desdén fluido”⁹⁶. Esta clave interna, de estilo gongorina, vinculada al urinario, aparece en la primera parte, pero no se explica hasta las últimas páginas de la obra. La primera clave que asocia la caverna de *Plifemo* a la *gruta* (urinario-sexo femenino) es: “sin aventurarte en el polifémico, no amordazado antro...”⁹⁷.

“DON ÁLVARO PERANZULES ABOGADO”⁹⁸. Aparece esta frase en esta primera parte, durante el paseo del protagonista por las calles de Tánger. En la página 151 vuelve a aparecer, esta vez relacionada con Figurón.

Las estructuras complejas son externas. Pueden ser literarias como la *Eneida*, *La fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, la *Celestina* de Rojas, *Don Quijote* de Cervantes, *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, los *Sueños* de Quevedo, *El hombre-globo* de Larra; cinematográficas como la película de James Bond, “Operación Trueno”; televisivas como el Referéndum de 1966; musicales como “Las sílfides” de Chopin y las canciones de los Rolling Stones; históricas como la leyenda de DJ y el rey Rodrigo; o fábulas como Caperucita Roja, La

⁹⁴ DJ., p. 288.

⁹⁵ DJ., p. 163.

⁹⁶ DJ., p. 133.

⁹⁷ DJ., p. 133.

⁹⁸ DJ., p. 116.

Cenicienta y El príncipe rana⁹⁹. Más adelante hablaremos de éstas en el capítulo de “Temas constantes”.

Estas claves parecen como fragmentos pero luego van ensanchándose y ampliándose en una sección posterior y cobrando más dimensiones. Por ejemplo se ha valido de la película de Bond en la secuencia de la sátira contra el apóstol Santiago y su reemplazamiento por Julián: “en el centro de esta área se montará una emisora de Radio Decca para el envío de helicópteros suplementarios : el equipo que transporta las especies vegetales adecuadas a las nuevas condiciones climatológicas”¹⁰⁰.

El autor se ha aprovechado de una clave periodística para parodiar la Semana Santa: “la cruz que divisan en primer término, hecha con un poste de telégrafo, pesa más de cien kilos : es de propiedad particular y, desde hace años, carga con ella su piadoso dueño, hombre joven y de excelente posición económica : un impecable caballero a la española”¹⁰¹. Esta clave periodística es un artículo de *Hoja del lunes* que describe cómo “Madrid ha hecho penitencia al estilo de la Edad Media”¹⁰². Lo editado en el diario *ABC* ha sido una de sus claves preferidas: “La frase más significativa a cargo de un hombre maduro: un Sí al tío más grande de España”, frase reproducida en la página 194.

Las claves científicas como por ejemplo: la descripción de los dípteros, del ovario, de las trompas de Falopio, las serpientes venenosas, los síntomas de la rabia o la sífilis, sacadas del *Laminario Escolar* del Ministerio de Educación, o de alguna revista o manual científico, demuestran la enorme capacidad del autor de utilizar material no literario con objetivos literarios y constructivos dentro del cuerpo de la novela.

Otra clave es la referente a la inmigración: “soy extranjero aquí y no quiero líos con la policía”¹⁰³, que combina con el suicidio del niño al final de la novela.

Las claves históricas las ha sacado de *Nacional Sindicalismo*, o de los textos de enseñanza. La descripción de Isabel la Católica está tomada del libro de Pedro de Alvarado, *Los españoles de ayer*; la descripción de la madre de Franco y su biografía la tomó de Joaquín Arrarás que incluye en su biografía sobre el “caudillo”¹⁰⁴.

⁹⁹ Véase L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 145.

¹⁰⁰ DJ, p. 214.

¹⁰¹ DJ, p. 252.

¹⁰² DJ, p. 252.

¹⁰³ DJ., p. 294.

¹⁰⁴ DJ., p. 184, notas 153 y 154.

Estas claves se pueden introducir directa o indirectamente en el discurso por medio de la intertextualidad, como ocurre con las fábulas. Algunas veces directamente, citando el nombre como en el caso de Fígaro (pseudónimo de Mariano José de Larra), Cenicienta: pp. 281,284,287, de DJ. Otras veces con alguna variación como en el caso de Caperucita Roja: Caperucito Rojo, pp. 272-275, de DJ. En algunos casos indirectamente, sin mencionar la fábula, como el caso de “El príncipe rana”: “sólo la belleza de un airoso mancebo podrá aplacar su rabia”¹⁰⁵. Las claves científicas externas suelen introducirse directamente en el relato.

Góngora aparece al principio de la novela como libro de cabecera¹⁰⁶. Aparece en las páginas 104 y 114 como el dios del protagonista que le salva del laberinto. En la página 156 aparece la combinación entre: “gruta”, “antro” y “dominio elíseo”, sugeridos por la *gruta* de Góngora.

Creo que existen tres motivos para el uso de este recurso literario:

- 1- Añadir al relato muchas más dimensiones.
- 2- Mantener al lector en un constante sentimiento de tensión, paralelo al que siente el narrador.
- 3- Resaltar la unidad estructural de la novela.

Fusión de dos o más claves

En la p. 302, al prepararse los músicos para irse, dice el narrador: “como en “Los Adioses” de Hayden al príncipe de Esterhazy, apagarán las candelillas verdes [...] antes de abandonar de modo definitivo la nocturna, fantasmal procesión”. Según la leyenda, los músicos pidieron a Hayden que creara una composición que sugiriera al príncipe de Esterhazy el deseo de todos de regresar a Viena. Cuando Hayden apagó las candelas el príncipe decidió volver con ellos a Viena. La vuelta a la realidad, al mercado tangerino es similar a la vuelta a Viena. De este modo podemos ver el papel tan importante que juegan las claves musicales y cómo funcionan para complementar la obra de Goytisolo.

Por otra parte, veremos cómo funde en esta clave musical otra perteneciente a la magia negra: en *La inocencia castigada* el nigromántico del cuento indica que “cuando se apaga la vela de cera verde encendida en el remate del tocado, desaparece el encantamiento y vuelve la persona

¹⁰⁵ DJ., p. 285.

¹⁰⁶ DJ., p. 87.

hechizada a su estado anterior”¹⁰⁷. Con estas palabras está anunciando el final de la novela: el final del hechizo, o el sueño del narrador y el regreso a su vida anterior.

Ha creado un nuevo estilo vinculando las claves externas a las internas, por *ejemplo*: la odisea por el sexo de Isabel la Católica, demostrando la hipocresía y falsedad de la religión católica simbolizada por la reina Isabel y el cuento de Caperucita Roja, relacionado con el esquema víctima-verdugo que el autor aplica al protagonista y a su ego.

En la página 120, describiendo el mercado tangerino dice: “abstractos *perros* buscan en vano alimento en los desperdicios del arroyo y nubes de *moscas* revolotean”¹⁰⁸. Esta imagen parecería muy normal en el mercado tangerino si no fuera por la anterior cita de las moscas (infección literaria) y la posterior cita del perro negro portador de la rabia (infección sanguínea). En el tercer capítulo el novelista fusiona la clave interna de la sífilis con la infección producida por la rabia.

Fusiona hasta tres claves internas: la clave interna del insecto con el mendigo¹⁰⁹(“pordiosero insecto”)¹¹⁰, y el ego infantil, al transformar a éste en insecto que estrangula el protagonista, como estranguló la serpiente a Alvarito-insecto.

Otras tres claves fusionadas serían: *DONNEZ VOTRE SANG*, con la sífilis y los insectos. Cuando va al dispensario a inyectarse contra la sífilis ve el cartel de la donación de sangre y se dice: “*savia rica, espesa, bienhechora*”¹¹¹, palabras antes utilizadas para describir la masa abdominal de los insectos.

Esta intertextualidad, la inserción de las palabras y estructuras claves y la fusión de unas y otras provoca la anulación de la causalidad lógica al presentar el efecto antes de la causa: por ejemplo, después de repetir numerosas veces *Donnez votre sang*, sin entender verdaderamente el motivo, finalmente en la p. 201 el autor revela el sentido de esa expresión, cuando el protagonista dona sangre para infectar a los españoles con la sífilis. O, por ejemplo, la aparición los síntomas de la sífilis sin mencionar el nombre de la enfermedad. Aparece en las páginas 175, en el sermón del cura y al final de la novela, en la página 292.

¹⁰⁷ María de Zayas, *La inocencia castigada*, p. 141.

¹⁰⁸ DJ., p. 120.

¹⁰⁹ DJ., p. 299-300.

¹¹⁰ DJ., p. 299.

¹¹¹ DJ., p. 102.

Dice en un fragmento suelto, escrito por él en 1969 e incluido en los Archivos de Goytisolo guardados en Boston University: “causalidad restrictiva, [...] ¡acciones lógicas, sintaxis coherente, motivaciones claras! : mezquina sucesión de efecto y causa”¹¹².

2- Eliminación del suspense tradicional:

Dice Goytisolo en la entrevista con Rodríguez Monegal: “He intentado evitar en lo posible lo que se suele llamar la progresión dramática. Cada capítulo tiene su propia estructura, su propia unidad...”¹¹³.

Como ya adelantamos, nuestro autor elimina el suspense tradicional por medio de la intertextualidad, pero esto no significa que la novela carezca de suspense. El novelista utiliza como alternativa la repetición junto con la creación de pequeños círculos de tensión repartidos a lo largo de la novela: la persecución –concentrada en tres páginas- del narrador por el sablista, el suspense en la biblioteca cuando el protagonista profana la literatura española, o el suspense creado en el dispensario mientras el protagonista espera la inyección: “claustrofóbica espera”¹¹⁴, hasta que la recibe y abandona el dispensario: “con la jubilosa impresión de haber nacido otra vez y de estar vivo : optimista de pronto”¹¹⁵. Suspense concentrado en una sola página.

Suspense palpado cuando recita versos de la “Profecía del Tajo”: “de un tirón, sin tomar aliento” para volver “aplacado, a tu patria de adopción”¹¹⁶, cuando el protagonista es interrumpido en el urinario por “eh, que estoy aquí”¹¹⁷, o el suspense creado en la escena de la muerte de Putifar.

Otro círculo de tensión aparece a la salida del protagonista del cine: se encuentra con Figurón que le atosiga y luego le persigue por las calles de Tánger hasta que el protagonista llega de nuevo a la cola del cine. Allí empieza la tensión a disminuir. El alivio llega cuando éste entra al baño árabe: “respirando aliviado : vivo, vivo!”¹¹⁸. Este es un círculo completo de tensión.

Otras veces estos círculos son metidos uno dentro de otro. En la página 146, vuelve a mezclar varias escenas separadas pero descritas anteriormente, como la persecución del protagonista por los mendigos y por el sablista.

El arte alusivo

¹¹² L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 271.

¹¹³ E. R. Monegal, “Destrucción de la España sagrada”, p. 59.

¹¹⁴ DJ., p. 103.

¹¹⁵ DJ., p. 104.

¹¹⁶ DJ., p. 120.

¹¹⁷ DJ., p. 134.

¹¹⁸ DJ., p. 157.

Está relacionado con las claves internas de la novela. En la página 117 de DJ. dice: “mensaje cifrado cuyas señas llegan con intermitencia hasta ti”. Media página más abajo: “han escuchado ustedes, señoras y señores, una selección del balé la sífilis de Federico Xopén : sífilis o sílfides? : igual da : el mensaje está ahí”. Existen aquí dos alusiones: la primera al mensaje, separado por media página, que no cobra sentido hasta ver de nuevo la palabra mensaje, sin que por ello lo deje claro.

La segunda alusión es a la sífilis. Con ella quiere enlazar esta enfermedad con la visita al dispensario, quince páginas atrás, sin que quede del todo claro que esta es la “cuita” que padece el protagonista. El autor allí sembró su clave y alude a que sostiene un mensaje. Goytisoló no se ha referido a los síntomas de la sífilis, expuestas a lo largo de la novela, con su nombre.

Este arte está presente a lo largo de la novela. Algunas veces resulta complicadísimo reconocerlo por lo bien que va disfrazado. Otras veces no es tan difícil averiguarlo, aunque en la mayoría de los casos el autor mismo nos ayuda a descubrirlo por las pistas o claves que nos proporciona.

4- La repetición:

Nuestra novela, como comentamos, es una mezcla entre las actividades del protagonista (realidad) y las acciones ocurridas en su mente (imaginación). La imaginación es la que cobra el mayor espacio, interrumpido por las actividades del protagonista. La repetición de dichas actividades cada día las convierte en un ritual que con el tiempo cobra continuidad. Así se convierte en un tiempo sagrado o mítico y se hace realidad.

Desde las primeras páginas de la obra se reiteran las palabras y las frases que sugieren el carácter cíclico y repetitivo del tiempo: nueva Atlántida¹¹⁹, a merced del nuevo día¹²⁰, nuevo don Julián, repite día tras día¹²¹, inaugura el nuevo día¹²², como todas las mañanas¹²³, renovado botín, han muerto, mueren y morirán, cotidiano paseo¹²⁴, repetir la encerrona¹²⁵, “allí fumas y sueñas

¹¹⁹ DJ., p. 84.

¹²⁰ DJ., p. 87.

¹²¹ DJ., p. 89.

¹²² DJ., p. 90.

¹²³ DJ., p. 91.

¹²⁴ DJ., p. 92.

¹²⁵ DJ., p. 93.

diariamente”¹²⁶, “como ayer, como mañana, como todos los días”¹²⁷, “mañana te espero, chiquito : mañana empezaremos otra vez”¹²⁸.

Las repeticiones descriptivas son muy características del estilo de nuestro novelista. Suele repetir las descripciones relacionadas con un personaje, una situación o simplemente relacionadas con la historia. En diversos casos son “clonaciones”, pero en otros cambian. Esas variantes, a veces tienen un objetivo –como las palabras del mendigo- y otras veces no.

No tenemos que olvidar las repeticiones de las claves internas y externas de la novela. Cada repetición añade un elemento nuevo que nos orienta a la hora de organizar la estructura total de la novela, poniendo en su rompecabezas las piezas adecuadas.

Por otro lado, el autor, en varios lugares de la obra, indica el efecto que tienen dichas repeticiones como justificante de las acciones del protagonista. Por ejemplo, la reiteración de “DONNEZ VOTRE SANG SAUVEZ UN VIE”¹²⁹ impulsa positivamente al protagonista para acelerar su destrucción: “el llamamiento te persigue obsesivamente y esta misma tarde, al oscurecer te presentarás en el lugar adecuado”¹³⁰. La infección de los españoles empieza en ese momento.

Goytisolo repite casi al pie de la letra una característica de una definición. Acto seguido, nos viene a la mente lo que una o más veces vemos escrito en la obra. “De este modo, la repetición de una definición pone en contacto los dos referentes de ella”¹³¹. La repetición en sí no tiene mayor importancia; es simplemente un medio para la identificación de ambos elementos.

Así identifica al niño guía con Alvarito por “delgado y frágil: vastos ojos: piel blanca” pp. 144, 166, 280, 282, 284, 294; Putifar con la mulata de la película de James Bond, y con Isabel la Católica, cuando el discurso describe la idéntica forma de bailar “con lentos, tenaces, dialécticos movimientos de rotación: sacacorchos o hélice: en el limbo de ser o no ser” pp. 149, 106, 235, o a Putifar con la vendedora de flores “la boca embadurnada de rouge [...] los pechos que parecen despeñarse a pesar de la rígida muralla de contención [...] desdeñando la borrosa cintura, que cae a pico hasta las rodillas orbiculares: [...] sobre las macizas columnas sostenidas por zapatos con suela de corcho y

¹²⁶ DJ., p. 138.

¹²⁷ DJ., p. 222.

¹²⁸ DJ., p. 286.

¹²⁹ DJ., p. 102, 117, 125, 146 y 201

¹³⁰ DJ., p. 201.

¹³¹ J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada*..., p. 199.

abiertos por delante”¹³². En este caso ha eliminado o cambiado alguna palabra por otra “pico” en lugar de “pique”.

El escritor se vale de estas repeticiones para igualar al niño del pasado con el del presente: así hace con las iglesias (la que visita el niño y la profanada por Julián) pp. 174, 297; el barrio hispano pp. 146, 166, 279 ; la oración del niño (del pasado en la iglesia y del presente mientras iba a casa de la abuela) pp. 179, 273. Esta igualación lleva a la anulación de distancias temporales. Utiliza esa anulación para anticipar la venganza. Por ejemplo: el acto desacralizador de viajar Julián por la vagina de Isabel la Católica (pp. 237-241) es el mismo viaje que hizo el niño por la vagina de Putifar (pp. 172–173), ya identificada con la mulata, la española, la madre del niño y la hija del caballero cristiano -símbolo del honor-. Esta descripción “desmitifica el alto valor moral atribuido a la vagina, centro del honor y baluarte de la virginidad”¹³³. El gran apóstol Santiago se convierte en el despreciable viejo árabe “un viejo sobre un albo (dioscórico?) caballo”¹³⁴.

Las reiteraciones de descripciones tienen, según José Manuel Martín Morán, varias funciones:

1 – “La atemporalidad, producida por la suma del pasado y del presente”¹³⁵, aunque no cumplan todas esa función. Los ejemplos más claros serán las descripciones de: Putifar, el niño, el maestro, Figurón, la iglesia y las acciones de Alvarito.

2 – La destrucción de los valores morales y sagrados por medio de su igualación con otros de pésimo o nulo valor espiritual. Los ejemplos más obvios serán las descripciones de: la vagina, el caballo de Santiago y el loco.

3 – La identificación de una situación, un personaje, o un elemento de la historia con otro. Aquí podríamos incluir la mayoría de las situaciones, personajes y elementos de la historia repetidos en toda la obra.

4- “El intento de construcción de un relato *autopropulsor* [...] para que a cada paso del relato tenga lugar la confrontación entre las dos Españas interiorizadas por Álvaro (don Julián y el niño Alvarito); es decir, para que el relato le pueda servir como instrumento de *autoanálisis*”¹³⁶.

Añadiría yo otras tres funciones:

5 – La unión de la materia narrativa.

¹³² DJ, pp. 122, 123, 171 y 172.

¹³³ J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada*....., p. 197.

¹³⁴ DJ., pp. 100 y 298.

¹³⁵ J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada*....., p. 200.

¹³⁶ Op. cit., p. 227.

6 - El aumento de la tensión narrativa.

7 – Señalar el carácter circular de la novela. Un ejemplo de ello sería la descripción de la habitación del protagonista.

Tendríamos que mencionar aquí esa descripción, que aparece al principio y al final de la obra: “dos sillas: un armario empotrado, una mesita de noche, una estufa de gas: un mapa del imperio Jerifiano escala 1 / 1.000.000, 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): [...] la lámpara,(*de cabecera*) un cenicero lleno de colillas, un cuaderno rojo con las cuatro tablas dibujadas detrás, un librito de papel de fumar de los que usa (*utiliza*) Tariq para liar la hierba: nada más?: ah, la araña del techo: cuatro brazos, lágrimas de vidrio: justamente hay dos bombillas fundidas, habrá que buscar otras en el bacal”¹³⁷. Esta repetición, subraya la estructura circular de la novela. Existen aquí dos variantes:

- 1- La primera es la adición de (*de cabecera*) en la página 303, y el uso de “utiliza” en lugar de “usa” en la misma página. Estas variantes no afectan al texto en su significado y no añaden nada.
- 2- La segunda es el uso, en la página 303, de los artículos determinados *el - la*, en lugar de los indeterminados *un - una*. “La repetición y la variante [...] acentúan el significado estructural de la última frase: “mañana será otro día, la invasión recomenzará”¹³⁸.

Otro ejemplo sobre el carácter circular sería la escena del sablista, comentada anteriormente¹³⁹.

5 – El carácter circular:

Comentamos anteriormente que esta novela es parte de un ciclo y que su carácter es circular. Es cerrada por esta virtud circular, pero al mismo tiempo abierta, por estar estructurada como si fuera un laberinto, donde constantemente “se están abriendo y cerrando puertas”¹⁴⁰. La acción de la novela empieza y termina en Tánger.

¹³⁷ DJ., pp. 86, 87, 303.

¹³⁸ J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada*..., p. 201. La última frase pertenece a la p. 304 de DJ.

¹³⁹ Véase pp. 259 y 279.

¹⁴⁰ Véase José Ortega, *Alienación y agresión*..., p. 140.

Si analizamos el principio y el final de la obra, veremos que comienza con el despertar del narrador y acaba con su dormir. Este despertar y dormir asimila el nacimiento y la muerte: característica circular del género humano. Esta descripción repetitiva invoca el esquema rítmico del ciclo. Recordemos que este perfil es una característica del mito cosmogónico del “eterno retorno” y que la reduplicación es una característica del Régimen Nocturno.

Otra invocación cíclica, en este caso en sentido inverso (muerte-nacimiento), sería: “tierra muerta”, “tu patria se ha aniquilado al fin”¹⁴¹. Esta sentencia, que figura en las dos primeras páginas de la novela, debería ser el final de la misma. El narrador se concede unos “breves instantes de tregua”¹⁴² antes de pronunciar la frase anterior. En ellos disfruta de la muerte y la desunión con su patria. Pero este estado sólo dura “instantes”. Unas líneas más adelante, justo antes de abrir los ojos, afirma: “unido tú a la otra orilla como el feto al útero sangriento de la madre, el cordón umbilical entre los dos como una larga y ondulante serpentina”. Aquí aparece su unión con la madre-patria. Es decir, que nos presenta el final del ciclo, pero antes de abrir los ojos y al iniciar un día nuevo comienza con el principio del ciclo. Lo justifica explicando su estado psíquico y físico: “la angustia le invade : sudor frío, aleteos del corazón, palpitaciones : atrapado, preso, capsulado, digerido, expulsado”¹⁴³.

Aquella frase es muy significativa ya que cita en ella dos temas que ocuparán la mayor parte de la novela: la unión con la madre patria y la causa de la desunión: la serpiente.

Durand cita la opinión de Van Der Leeuw, Gusdorf, Hubert y Mauss: “Los esquemas cíclicos y progresistas implican, pues, casi siempre, el contenido de un mito dramático”¹⁴⁴. De modo que el narrador con la reduplicación de estos ritos diarios, de vocación resurreccional, nos introduce en el ciclo, en torno al cual gira su vida: sus ritos no son únicamente diarios ni anuales sino eternos. “Desde este momento no hay distinción entre el tiempo y el espacio”¹⁴⁵, ambos están atrapados por el ciclo.

¹⁴¹ DJ., p. 84.

¹⁴² DJ., p. 84.

¹⁴³ DJ., p. 85.

¹⁴⁴ G. Durand, *Las estructuras...*, p. 268.

¹⁴⁵ Op. cit., p. 269.

Eliade insiste en la repetición anual de los “ritos”. “Por el año el tiempo adopta una figura espacial circular”¹⁴⁶. “El tiempo cíclico y cerrado afirma en lo múltiple la cifra y la intención de lo uno”¹⁴⁷, y desempeña “el papel de un gigantesco principio de identidad”¹⁴⁸. El protagonista necesita encerrarse, solo (sin su otro), en este ciclo (“el consabido ciclo vital”¹⁴⁹) para determinar su identidad y conservarla eternamente.

Siguiendo el esquema de destrucción:

Infección → enfermedad → muerte → resurrección, podemos decir que reúne la característica circular; la infección, que es la profanación, y la enfermedad, que es la podredumbre del alma que termina por la muerte, pero de esta muerte nace un Dios. La repetición de esta operación terminará por exorcizar el cuerpo, ya acabado, pero con un alma nueva exenta de demonios y eterna.

Dentro del esquema circular de la novela, el narrador crea minúsculos círculos o focos cíclicos que comprenden descripciones o temas más pequeños: círculos satíricos (de los cuales hablaremos más adelante), descriptivos (la descripción de la habitación del protagonista), geográficos (empezando el paseo desde el café tangerino y terminando en el mismo lugar), etc.

6- El paralelismo:

Antes de hablar de los paralelismos que ofrece la novela, deberíamos remontarnos a toda la obra del autor. Crear paralelismos es una técnica narrativa y característica del estilo de Goytisolo. Esta cualidad resalta las ideas y une la materia narrativa, no sólo de una misma novela sino de ésta con las demás. De ahí los paralelismos entre: las ideas, los personajes, las escenas, etc, de las distintas novelas del escritor.

El paralelismo, en DJ, puede ser interno o externo, directo o indirecto, sencillo o complejo y contrastado. Interno entre una escena o personaje de la novela y otros de la misma. Si es externo, el paralelismo es entre una escena o personaje de DJ y los mismos de otra obra, sea del mismo autor u otro cualquiera.

¹⁴⁶ Op. cit., p. 269.

¹⁴⁷ Op. cit., p. 269.

¹⁴⁸ Op. cit., p. 269.

¹⁴⁹ DJ., p. 85.

A veces el paralelismo es directo, cuando el narrador revela la persona o escena. Otras veces, deja una pista indirecta para que el lector reconociera lo aludido. Existen casos en que el autor no da ninguna señal u ofrece una pista ambigua, difícil de ser rastreada por el lector.

El novelista expone sus paralelismos y después los contrasta para resaltarlos aún más. Esta novela está basada en una serie de paralelismos contrastados. El mismo esquema de la destrucción, expuesto en la página 56 lo confirma.

El autor crea paralelismos dobles contrastados: entre la España maldita y la España Sagrada (Paraíso y Tierra) y entre el protagonista-narrador y el ego infantil (presente y pasado). Al mismo tiempo crea un paralelismo entre la España Sagrada y el ego infantil en las tres primeras fases de la novela, ambos sufrirán la destrucción, profanación y muerte.

Ejemplos:

Putifar y el niño.

Pecado Original y pecado niño.

Pérdida de España y pérdida del Paraíso.

Séneca-capra-cagarruta y los españoles y sus romances.

Dios Séneca y Dios Franco.

La cueva de Altamira y la de Isabel la Católica.

El diálogo entre Moscardó y su hijo y Séneca Senior y Séneca Junior.

Metáforas en el sermón del cura y la vida tangerina.

El joven pecador y el niño del pasado.

Bigote alfonsino y bigote de Tariq.

El niño europeo con el revolver y James Bond.

El enfermero pinchándole al protagonista y el escorpión pinchando al saltamontes.

La defensa del Alcázar de Toledo y la defensa de la virginidad española. Entre el Sancta sanctorum de Isabel la Católica y el Sancta Sanctorum de la Biblia.

Entre los vendedores tangerinos ambulantes que asedian al grupo de americanos con sus armas: collares, tarjetas postales, objetos de cobre, etc. Y entre los “gachupines procedentes de la colombina nao que asediaron a los siboneyes”.

El recuento de obras de la literatura española y su destrucción por parte del barbero y el cura en Don Quijote y el mismo recuento y destrucción por el protagonista-narrador.

La cueva de Altamira donde se refugian el carpeto y la capra y la vagina de Isabel la Católica donde se refugia Julián, evocados por la palabra “gruta”.

Existe un paralelismo entre el voyeurismo practicado por el narrador: en la escena de la biblioteca, cuando observa a los insectos aplastados, y cuando observa a Séneca defecando:

literatura española → excreción e insectos → Séneca.

Hemos observado cómo ha conseguido el autor la unidad de su materia narrativa a través de las seis técnicas narrativas ya citadas. Pero éstas no son las únicas, el autor utiliza alguna más, no para la unión de su materia narrativa pero sí para la integridad de su obra.

La sátira y la parodia

La sátira y la parodia, ligadas estrechamente al humor, son para nuestro autor “una forma de repulsa con que expresa su crítica contra la inversión de valores de su tiempo trayendo a primer plano de forma subversiva lo que se quiere derruir”¹⁵⁰. Mediante la parodia el autor *reinvier*te los valores de su tiempo. O mejor dicho, los “endereza”.

Es un medio y una técnica narrativa, a través de la cual consigue sus dos principales y opuestas metas. Desmitificar y exaltar. Su blanco principal son Séneca, Álvaro Peranzules, el caballero cristiano, el carpeto, o Alvarito, que representan a su *otro* débil, la España sagrada.

Un ejemplo sería la parodia del *Isidro*¹⁵¹ de Lope de Vega, patrón de Madrid, yuxtaponiendo su imagen casta a la lujuriosa de Julián. En la obra de Lope, el pueblo intenta casar al Santo y le ofrenda sus muchachas. En DJ, el pueblo español ofrenda a los invasores árabes sus madres, esposas, hermanas y sobrinas. Mediante esta inversión de valores, el narrador, enfatiza la parodia.

La “profecía del Tajo” ha sido una de sus bases para la parodia: mientras el narrador se pasea por las calles de Tánger, ve las moscas que le hacen recordar las obras del Fénix y para consolarse recita la “Profecía del Tajo”: “oye que al cielo toca con temeroso son la trompa fiera que en África convoca el moro a la bandera que al aire desplegada va ligera”¹⁵². En el poema, Fray Luis describe la terrible imagen de la destrucción de España. Pero el protagonista la invierte para añorar esa imagen, siguiendo la estructura del Régimen Nocturno.

¹⁵⁰ José Ortega, *Alienación y agresión.....*, p. 87.

¹⁵¹ Lope de Vega, *Obras completas*, Tomo I, edición de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, p. 286.

¹⁵² DJ., p. 120.

En “Profecía del Tajo”, el río Tajo se dirige a Rodrigo y le dice: “en mal punto te goces, injusto forzador”¹⁵³. En DJ, Julián se imagina la cicatriz venenosa al otro lado del mar y dice: “en mala hora te goces, injusto forzador”¹⁵⁴.

Goytisolo ha utilizado siempre las voces oficiales como fuentes de ironía en sus obras. Así como los ataques de la prensa dirigidos hacia él. Se valió de estos artículos para ensanchar los recursos literarios del texto y para satirizar los *mass media* del país. Al mismo tiempo da una perspectiva irónica de su personaje. El autor transforma esas críticas en materia novelesca imitando, en ese sentido, a Cervantes. Éste se aprovechó de la crítica que dirigió Avellaneda a su persona y la transformó en una fuente satírica que terminó parodiando al mismo Avellaneda. Esta ironía es “la primera tentativa de superar el dolor mediante la sátira”¹⁵⁵.

En esto sigue a los formalistas rusos que “vieron en la parodia del texto anacrónico un acto de “lucha literaria” y “emancipación”¹⁵⁶.

Todas sus parodias tienen doble faceta, siguiendo el esquema dualístico de la novela:

Una parodia la idea, el concepto, la vivencia o la institución española, y la otra se burla de la palabra escrita utilizándola de modo opuesto o con sarcasmo.

La sátira sobre el garbanzo y el pueblo agarbanzado es una de las mejor logradas. Con ello quiere simbolizar las esencias españolas, así como antes lo hizo con el bigotillo alfonsino. Lo considera como la base de la clase conservadora española. Combina en su sátira la película conocida durante los cuarenta “Garbancito de la Mancha” con el poema de Joaquín de Mora “Oda andaluza”. Crea una infinidad de derivaciones del sustantivo garbanzo: garbanceo, garbancillo, garbanzo nacional, garbanzal, Garbanzote, etc¹⁵⁷.

Un ejemplo podría ser “genio y figura hasta la sepultura”¹⁵⁸, aparecido repetidas veces y con el cual pretende criticar la confusión existente en el ambiente cultural español entre el genio y la presencia de un miembro de ese ambiente, sea o no genio. Esta clave interna aparece así mismo para criticar a las grandes figuras de la literatura española. De ahí su aparición cuando describe a

¹⁵³ Fray Luis de León, *Profecía del Tajo*, p. 41.

¹⁵⁴ DJ., p. 196.

¹⁵⁵ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 67.

¹⁵⁶ Op. cit., p. 147.

¹⁵⁷ DJ., p. 221. Véase nota 196.

¹⁵⁸ DJ., p. 110, 181, 187, 219, 230 y 245.

Séneca, Figurón, la generación del 98 y el caballero cristiano. En esta última escena se ensancha este tema.

Para satirizar a los defensores del tópico “Séneca español”, se aprovecha del segundo programa de televisión: “escritor latino sí, pero carpetovetónico por los cuatro costados de su linaje : filósofo de la tauromaquia y torero de la filosofía”¹⁵⁹. Escritores como Menéndez Pidal, Ángel Ganivet, Pérez de Ayala, etc¹⁶⁰.

En DJ la parodia se elabora cuando el narrador describe a Séneca defecando: “absorto ahora, en industria trabajosa y lenta, en expansión común e inferior : tarareando, entre tanto, el celestial motivo como oportuno anticlímax : forzando el tono en la plausible apoteosis del esfuerzo”¹⁶¹. Terminada la acción, el narrador relata cómo el filósofo “contempla amorosamente su obra”¹⁶². Aquí, en la tercera parte, es cuando el narrador desvela este *motif* de la defecación: los grandes escritores y Padres de la Iglesia realizaron sus obras durante este “trance”.

Esta sátira se elabora aún más, cuando Séneca gana el premio de “la fundación de Al Capone”¹⁶³, ya que utiliza ese dinero “medio millón de pesetejas”¹⁶⁴ para fomentar sus actividades sexuales “y las chavalas así así : que se me comían vivo : casadas, solteras y hasta vírgenes!”¹⁶⁵. El autor le humilla aún más transformándole en alcahute (internacional) “hebrea? / marroquina? / petite fille? / fraulein to fuck? / allora, ragazzino innocente?”¹⁶⁶.

El novelista aprovecha esta oportunidad para atacar los premios literarios, la comercialización de la literatura y la prostitución comercial de España. Premios que casi siempre son nombrados por personajes ridiculizados por el novelista: “Premio Francisco Franco (para estudios políticos), Miguel de Unamuno (ensayos), Calderón de la Barca (obras dramáticas)”¹⁶⁷.

La parodia de Séneca ocupa la mitad del segundo capítulo, iniciada por el segundo programa de televisión y finalizada en el tercer programa. En el segundo programa de televisión, el narrador identifica a Séneca con el torero Manolete, parodiando la relación tauromaquia-filosofía sostenida

¹⁵⁹ DJ., p. 183.

¹⁶⁰ Véase nota 147, p. 181.

¹⁶¹ DJ., p. 223.

¹⁶² DJ., p. 223.

¹⁶³ DJ., pp. 110-224.

¹⁶⁴ DJ., p. 224.

¹⁶⁵ DJ., p. 224.

¹⁶⁶ DJ., p. 225.

¹⁶⁷ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 169.

por Ortega y Gasset. Así como con Alvarito, Álvaro Pranzules, Figurón, Franco, Sánchez Albornoz y Menéndez Pidal.

En el tercer programa y mediante el masivo apoyo popular a Séneca (un aficionado andaluz, un poeta madrileño, una novelista de provincias y una actriz de teatro, una parturienta, unos recién casados, un adepto del doctor Sagredo, un preso, los gitanos, las monjas de clausura, los futbolistas, los octogenarios, los enfermos, los impedidos), el referéndum de 1966 proclama a Franco Dios y “señor de los carpetos : definitivamente inmortal”¹⁶⁸.

La sátira de la sangría, “sangrar y purgar”¹⁶⁹, sirve para llevarse por medio todos los aspectos de lo español: Séneca es el sangrador por excelencia. Se puede notar aquí la insinuación a Franco. De este modo se pasa de un plano antiguo a otro contemporáneo, ligando a ambos: Séneca y Franco. Aprovecha las diferentes etapas de la vida del filósofo para añadir nuevas dimensiones a su sátira. La sátira se basa, principalmente, en la relación sangría-bebida y sangría-sangre, como comentamos anteriormente.

La figura de Séneca y su relación con la sangría sugiere *la inversión de valores*. Franco, el máximo responsable de la sangría de la Guerra Civil española, es el encargado de curar al “secular enfermo”¹⁷⁰ (España), aligerando su aparato circulatorio, por medio de su envío a la fosa común. El asesino se convierte en Salvador.

Volviendo a la degradación de Séneca, veremos cómo, a través de la parodia, el escritor da vida a este personaje, le degrada (llevándole a la cumbre irónicamente) y al final se deshace de él.

Después de profanarle viene la etapa de la aniquilación, por el mismo medio, la parodia y la burla, “el alcahuete sale despedido de golpe y aterriza en el suelo del tangerino café junto a un montón de colillas”¹⁷¹. Séneca es aplastado por la babucha de uno de los fumadores del café.

Con este fin podríamos cerrar este pequeño círculo, esta miniatura del esquema principal: España y sus valores -representada por Séneca- son aniquilados por un simple moro, representante del *otro* fuerte del narrador. Con este contraste, entre el grandioso Séneca y el simple moro, vuelve a asomar el eje principal de la novela.

¹⁶⁸ DJ., p. 195.

¹⁶⁹ DJ., p. 189 y 221.

¹⁷⁰ DJ., p. 190.

¹⁷¹ DJ., p. 226.

La escena de la capra es una de las mejores parodiadas en la novela. Esta escena aparece “ensanchada” en la segunda parte de la novela, mediante el segundo programa de televisión, el que habla de Séneca¹⁷². Apareció por primera vez en la secuencia del encuentro entre el narrador y Álvaro Peranzules, al final de la primera parte, cuando éste obligó al primero a inhalar la cagarruta de la capra¹⁷³.

En la segunda parte, la capra se identifica totalmente con Séneca, quien ha dejado detrás una imperecedera *obra*. En la tercera parte aparece Séneca concentrado en sus funciones biológicas y después de una prolija descripción de su faena “trabajosa y lenta”¹⁷⁴, “el encogido filósofo exhala un blando suspiro y, con la togada dignidad a salvo, se inclinará a contemplar amorosamente su *obra*¹⁷⁵, el tierno fruto de sus entrañas”¹⁷⁶.

Esta parodia tiene carácter circular, igual que la estructura de la novela. Lo podemos entender así analizando los capítulos de la novela:

primera parte	=	obra (cagarruta) – capra.
segunda parte	=	capra – Séneca.
tercera parte	=	Séneca – obra (que en realidad ha sido creada mediante el acto de defecar).

De ese modo la conclusión del tercer capítulo es la premisa del primero, es decir, que termina por donde ha empezado, lo que confirma el carácter circular.

Una de las parodiadas mejor logradas es cuando describe el declive y la muerte de don Álvaro Peranzules, Figurón, o “caballero cristiano”¹⁷⁷. En este pasaje, Goytisoló llega a su clímax satírico¹⁷⁸.

El lenguaje o idioma castellano acapara gran parte de la parodia de DJ. La destrucción del castellano, profanándolo con las voces populares de los países latinoamericanos, es uno de los ejemplos más destacados. Tras esta profanación, el narrador introduce esta sentencia del socialista Proudhon: “LA PROPRIÉTÉ C’EST LE VOL”, “el robo es la propiedad”¹⁷⁹, para crear otra parodia.

¹⁷² Véase p. 190 de DJ.

¹⁷³ Véase p. 154 de DJ.

¹⁷⁴ DJ., p. 223.

¹⁷⁵ La cursiva es mía.

¹⁷⁶ DJ., p. 223.

¹⁷⁷ DJ., pp. 230, 231, 244-248.

¹⁷⁸ Esta parodia será explicada detalladamente en el capítulo de Escenas de la novela.

¹⁷⁹ Véase nota 243, de DJ., p. 263.

Aparentemente, esta confirmación sigue los cánones nuevos de la España profana, invirtiendo todos los valores de la Sagrada. Pero el narrador tiene otro objetivo. Julián convoca a los harkis a combatir el robo que ha hecho la lengua castellana del árabe: “hay que rescatar vuestro léxico [...] adueñarse de aquello que en puridad os pertenece”¹⁸⁰. Con esta limpieza de léxico, el edificio que compone el idioma castellano se derrumbará y paralizará “la circulación del lenguaje”¹⁸¹. El autor inserta una larga lista de palabras de origen árabe, relacionadas con la comida, el mundo financiero, el comercio, las matemáticas, el ejército, la construcción, la agricultura, la medicina, etc.

A continuación sigue la parodia del gramático que cuida el bien comer del carpeto, al igual que el médico de El Quijote cuidaba su salud. Dice el médico en el Quijote:

- ... Yo, señor soy médico... y miro por su salud mucho más que por la mía, estudiando de noche y de día, y tanteando la complexión del gobernador, para acertar a curarle cuando cayere enfermo y lo principal que hago es asistir a sus comidas y cenas, y a dejarle comer lo que me parece que le conviene...

El gramático de Don Julián dice:

- Yo, señor, soy gramático, y miro por la pureza del idioma mucho más que por mi vida, estudiando de noche y de día y tanteando la complexión del carpeto para acertar a curarle cuando cayere enfermo: y lo principal que hago es asistir a sus comidas y cenas, y dejarle comer de lo que me parece castizo y quitarle cuanto etimológicamente es extraño.¹⁸²

El olé es la estocada final de esta parodia. Paradójicamente, significando wa-l-lah¹⁸³ (Allah), Dios de los musulmanes, es el grito de júbilo y alegría de los cristianos españoles, e interjección con la cual se anima a bailadores y toreros, máximos símbolos de lo español.

Con esta secuencia Goytisolo consigue dos propósitos:

- 1- Probar la existencia, la influencia y la mezcla árabe en todos los aspectos de la vida cotidiana española, sin los cuales se derrumbaría.

¹⁸⁰ DJ., p. 263.

¹⁸¹ DJ., p. 263.

¹⁸² L. G, Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 128.

¹⁸³ Significa por Dios.

2- Desmitificar el lema de la “pureza” castellana, tanto del idioma como de la raza.

En estos pasajes anteriores notamos dos elementos relacionados con la iniciación:

- 1- Achicar los cráneos hasta alcanzar su tamaño el puño de un bastón es una práctica muy conocida entre las tribus primitivas de África y de Latino América. Se aplicaba a los enemigos, después de matarlos.
- 2- Notemos cómo predominan las estructuras del Régimen Diurno sobre los pasajes: en la descripción del ilustre crecimiento de Séneca, su declive y muerte, así como la formación del caballero cristiano, su auge y muerte, podemos ver la característica principal de este régimen: la antítesis, contemplando cómo los sube hasta la cima y pasados unos pasajes los lanza al abismo. Veamos otra característica: exageración de las imágenes y concederles un valor superior al suyo: observemos cómo ha ido aumentando el tamaño del caballero cristiano para que su caída sea aún más fuerte. El caballero cristiano es un personaje de cartón, una estatua, un maniquí¹⁸⁴.

Con la parodia el autor realiza múltiples fines:

- 1- Mediante ésta el escritor mezcla en una sola escena varios temas, como la escena de la conversación de Séneca Junior y Séneca Senior¹⁸⁵. En ella parodia un conjunto de temas: el drama del honor del Siglo de Oro, la defensa del Alcázar de Toledo, *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, así como El Greco, a través de su cuadro *El caballero de la mano en el pecho*.
- 2- Ejecuta el esquema de la novela:
Infección → degradación → muerte.
Todas las escenas que reflejan este esquema están ejecutadas con un grado de sarcasmo altamente conseguido.
- 3- Destaca el contraste -el eje principal de la novela- entre lo exaltado y desmitificado, lo sagrado y lo maldito exagerando sarcásticamente las cualidades de uno y de otro.

¹⁸⁴ Característica del Régimen Diurno, véase p. 89 del capítulo III, de la 1ª parte “Regímenes de la Imaginación”.

¹⁸⁵ DJ., p. 188.

- 4- Identifica a los personajes creando un hilo paródico, que reúne las características sarcásticas de unos y otros.
- 5- Confirma el carácter circular de la novela formando pequeños círculos satíricos, como el ya citado de la capra.
- 6- Para dar más dimensiones a la parodia alude a un tema y lo va ensanchando como el de la capra: en la primera parte, la capra encarna las más puras esencias castellanas¹⁸⁶, en la segunda, encarna esas esencia personificadas en Sánchez Albornoz y Menéndez Pidal¹⁸⁷, en la tercera, satiriza a Ortega y Gasset combinando esas esencias con el lenguaje moderno de la España de los sesenta¹⁸⁸.

Utilización anacronismos y mecanismos modernos para añadir nuevas dimensiones a la parodia

El autor inserta en su novela elementos de los medios de comunicación: prensa, televisión, telefonía, walky talky, ordenadores, etc. El propósito de Goytisolo es demostrar que los medios de comunicación y la tecnología moderna no contrastan con la difusión de la palabra escrita, sino, todo lo contrario, enriquecen la materia narrativa en todos los aspectos.

Castellet apoyó esta tesis de Goytisolo en el “Primer coloquio internacional sobre la novela”. Dice Castellet: “el interés por la novela no sólo no decrece, sino que aumenta, [...] la difusión del cine, radio y televisión no tiende a eliminar la novela, sino, en todo caso, a influir en la evolución de su concepto. [...] esos medios [...] crean una mayor densidad cultural”¹⁸⁹.

El autor combina estos mecanismos con escenas paródicas de la novela, incluso utiliza más de uno en una sola escena.

El narrador, en la primera parte, intercala los anuncios de un piso de Guadarrama y la receta de las torrijas aparecidos en el diario del cliente del café, en el diálogo imaginario entre el lobo y Caperucito Rojo de la cuarta parte, aumentando la dimensión de la parodia. Lo mismo ocurre con las imágenes visuales del cine: “Operación Trueno” y la combinación entre la película y la Semana Santa, la bailarina e Isabel la Católica.

¹⁸⁶ DJ., p. 154.

¹⁸⁷ DJ., pp. 190-191.

¹⁸⁸ DJ., pp. 245-255.

¹⁸⁹ José María Castellet, “El primer coloquio.....”, p. 32.

Al igual que, Don Quijote utilizó las novelas de caballería cuando partió para su aventura en Sierra Morena y Cervantes se valió de los libros impresos que eran el máximo adelanto en la época; Goytisolo saca provecho de la imagen visual.

Cuando Julián desembarca en España para invadirla con su harkis: “Área H”, “equipos de fumigación”, “puntos de aterrizaje”, “se montará una emisora Radio Decca para el envío de helicópteros”, “trescientas millas”, “paracaídas”, “sustancia fosforescente”, etc¹⁹⁰.

Cuando más anacronismos utiliza es con el “caballero cristiano”, así resalta el contraste entre lo petrificado y lo moderno. El “caballero cristiano”: “te habla de los futuros Polos de Promoción y del mirífico Plan de Desarrollo y, a través de la red de emisoras de la región, anuncia un aumento anual de la renta per capita del orden del 3,82 por ciento”¹⁹¹ y recita “la relación de participios dobles, según figura en la última edición de la gramática de la Real Academia”¹⁹².

En la escena de la agonía del caballero cristiano, y para extender más el diámetro de su ironía, el narrador se comunica con su “harka” a través del Walky talky, combinando de esta manera, los métodos “jems-bondescos” aparecidos en la película con el Walky talky: “cuando el diámetro de su mascarón desborda los límites de la sala y tu jems-bondesco coraje flaquea establecerás contacto con los hombres de tu harka y solicitarás instrucciones / número Uno, al habla / número Dos, escucha / ajustando bien los audífonos, hablarás por el pequeño círculo metálico, cuidadosamente disimulado tras la cortina [...] / nada más? / nada / gracias : cambio / las ondas sonoras se pierden : la comunicación ha durado cuarenta y cinco segundos : no hay que temer interferencias a esta hora ni por esta banda”¹⁹³.

En esta secuencia anterior la imagen implícita del Walky talky contrasta con “el anacronismo del caballero cristiano”¹⁹⁴, perteneciente, irónicamente, a la época Barroca.

Lo mismo ocurre con la música moderna de los Rolling Stones, cuando este caballero intenta actualizarse: “de modo lastimoso intenta componer con la época, ensaya juveniles sonrisas, tararea un aire de los Rolling Stones”¹⁹⁵.

Otro ejemplo sería el empleo del ordenador IBM para calcular las oraciones de Séneca Junior y las jaculatorias “cuyo cómputo aproximado, frais deduits, se eleva a la astronómica cifra de 31273

¹⁹⁰ DJ., p. 214.

¹⁹¹ DJ., p. 232.

¹⁹² DJ., p. 232.

¹⁹³ DJ., pp. 245-246.

¹⁹⁴ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 172.

¹⁹⁵ DJ., p. 249.

años”¹⁹⁶. O cuando Séneca Senior conversa “telefónicamente”¹⁹⁷ con Séneca Junior; o cuando “la fotografía en colores del filósofo luce en todos los establecimientos públicos y despachos oficiales”¹⁹⁸.

Así como “la capra hispánica” que “se aleja melancólicamente del centro comercial y zonas residenciales hacia el extrarradio común”¹⁹⁹ o los hombres de la harka que “otean pacientemente con sus prismáticos”²⁰⁰.

Otro anacronismo sería la elección de Séneca como miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua. O como miembro de la Mafia, Fundación Al Capone. También cuando Séneca pulveriza “las tesis de Freud, Marx y Federico Nietzsche”²⁰¹.

Dualidad

Esta característica es la clave para entender esta novela. No sólo en el contenido sino también en la forma: el *yo* escindido en dos, dos niveles de imaginación, dos niveles de narración, dos tiempos, dos espacios, dos Españas, etc. El esquema está dominado por esta característica, así como el Régimen Diurno. Esta dualidad nos acompaña hasta el final, cuando el narrador se deshace de su *otro* y se queda solo.

El novelista confiesa desde el primer capítulo de la novela esa dualidad: “Y desdoblándote al fin, por seguirte mejor, como si fueras otro : [...] consciente de que el laberinto está en ti : que tú eres el laberinto : minotauro voraz, mártir comestible : juntamente verdugo y víctima”²⁰². Desdoblamiento muy interesante en este preciso momento, ya que está provocado por la escena violenta del gallo degollado por los niños brujos, el perro lamiendo los regueros de sangre y la gente indiferente. El minotauro es símbolo de los deseos monstruosos reprimidos por el hombre y que se desatarán al final de la novela.

El protagonista y su ego se separan y se encuentran intermitentemente a lo largo de la novela. Se separan por primera vez en la escena anterior. Explica el protagonista: “por seguirte mejor”. Esto es lo que sucede. Él sigue a su *otro* personificado en el niño guía: “tú le sigues [...] contento de

¹⁹⁶ DJ., p. 185 y 273.

¹⁹⁷ DJ., p. 188.

¹⁹⁸ DJ., p. 190.

¹⁹⁹ DJ., p. 256

²⁰⁰ DJ., p. 257.

²⁰¹ DJ., p. 224.

²⁰² DJ., p. 126.

que su presencia impida el perturbador soliloquio”²⁰³, el niño guía le dice: “no me he apartado un segundo de usted”²⁰⁴.

Al comienzo de la segunda parte, donde empieza la ejecución de la traición, y tras declarar que tendrá lugar en el “urbano laberinto”, el protagonista se vuelve a separar de su *otro*: “acertando en evadirte al fin [...] Tariq te precede en silencio y caminarás de prisa para alcanzarle”, “le sigues, le seguirás sin rechistar” ²⁰⁵, se sientan en el café “ante dos vasos de té con menta y una pipa en común”²⁰⁶. Mientras él mira la televisión “Tariq llena la cazoleta de la pipa y te la pasa a ti : un cuarto de siglo atrás?”²⁰⁷. Aquí es cuando empieza a ver en Tariq su *otro* de niño y le mira de frente. Al final de la segunda parte y durante el tercer programa de televisión vuelve a surgir Tariq, afirmando el protagonista la separación: “Tariq te tiende otra vez la pipa, y volverás a fumar”²⁰⁸. Cuando el protagonista pasa el umbral de la imaginación con la ayuda del kif, adopta la personalidad fuerte de Tariq. El ataque empieza desde ese café: primera parada del protagonista después de salir de su casa y al que vuelve reiteradamente durante todo el primer capítulo en sus paseos jeroglíficos.

En la tercera parte, el protagonista, disfrazado de Tariq -“llevas gafas ahumadas y un caricatural bigote postizo”²⁰⁹- empieza a convertir sus fantasías en realidad infectando al pueblo español con el virus de la rabia. Tariq le acompaña “Tariq está junto a ti y en sus ojos parece albergar la mirada implacable de un tigre”²¹⁰: separación de nuevo. Esta separación se confirma con: “os ofrezco mi país, entrad en él a saco [...] desmantelad [...] barred [...] vuestros turbantes ondean [...] vuestros corceles” frente a “nuestros símbolos [...] nuestras figuras”²¹¹, etc.

El momento de la transformación del ego del protagonista en Julián es cuando dice: “Desde la rauda embarcación de Tariq, pondrás pie en el funesto país y asumirás la dirección general de las operaciones”²¹². Tariq, su *otro* fuerte, le ha transmitido su fuerza. Desde este momento deja de utilizar los pronombres nuestro-nos y pasa de ser español a ser aliado de los moros: “vestirás de

²⁰³ DJ., p. 135.

²⁰⁴ DJ., p. 144.

²⁰⁵ DJ., p. 161.

²⁰⁶ DJ., p. 162.

²⁰⁷ DJ., p. 163.

²⁰⁸ DJ., p. 195.

²⁰⁹ DJ., p. 201.

²¹⁰ DJ., p. 206.

²¹¹ DJ., p. 206-207.

²¹² DJ., p. 208.

carpeto a *tus* agrestes y montaraces guerreros”²¹³ y “Séneca [...] tal y como figura en *vuestro* museo de Madrid”²¹⁴. Estará “al frente de los musulmanes de *tu* harka”²¹⁵. Después de inspeccionar Julián la geografía hispana, le dice el narrador: “mucha encina hay, Julián! [...] vete : abandona de una vez los caminos trillados : el sitio apesta : pueden seguir las cosas así? : paciencia, paciencia aún veamos la forma de remediarlo”²¹⁶. A partir de este momento, el narrador hablará siempre con Julián en segunda persona. Es en este momento donde observaremos el triángulo-verdugo: el narrador, Julián y Tariq, que marca el límite entre moros y carpetos. Julián será el reconquistador, pero ayudado, de vez en cuando, por Tariq.

De ahí que Tariq, vuelva a aparecer unas páginas más adelante acompañándole. En la página 218, éste “asiéndote fuertemente del brazo, te lleva de un vuelo al aventajado mirador de Bad-el-Assa”, y le descubre la realidad de la vida madrileña, toda corrupta. Pero pasadas unas páginas, el narrador cambia de espacio: Tariq, mientras exhala el humo de la pipa, Séneca sale despedido de su bigote y es aplastado por un cliente del café tangerino. De España a Bad-el-Assa, el café donde aplasta a Séneca, la biblioteca tangerina para repasar el decálogo del caballero cristiano, la casa de éste en Castilla, los aposentos de su hija Isabel la Católica, la vagina de ésta, vuelve a la Torre del Castillo y acaba en la biblioteca tangerina. Muere el caballero cristiano. Vuelve a España por donde pasa la procesión, pero acaba en el cine.

En la tercera parte, Julián se dirige a la casa del “caballero cristiano” y viola a su hija, Isabel la Católica. Acto seguido da órdenes a las huestes de Tariq para abalanzarse sobre ella. Tariq vuelve a ser el acompañante de Julián: “tú le darás (a Tariq) brevemente, con un seco movimiento del brazo”²¹⁷.

Cuando anima a los árabes a violar y matar les habla en segunda persona del plural, pero siendo él la cabeza de éstos: “en mi ejército hallarás...”²¹⁸ y “establecerás contacto con los hombres de *tu* harka”²¹⁹. A la puerta de la gruta de Isabel la Católica declara el narrador: “vengativo Julián [...] fijarás la ofrenda en el umbral del sagrario”²²⁰. Cuando el caballero encapuchado del poste se libera

²¹³ DJ., p. 208.

²¹⁴ DJ., p. 223.

²¹⁵ DJ., p. 209.

²¹⁶ DJ., p. 212.

²¹⁷ DJ., p. 241.

²¹⁸ DJ., p. 242.

²¹⁹ DJ., p. 245.

²²⁰ DJ., p. 240.

del capirote, dice el narrador: “luce ahora un níveo turbante sobre su risueña faz de traidor : eres tú, Julián”²²¹.

En cuanto al último hilo que le une a su patria: el lenguaje, dice el narrador: “falta el lenguaje, Julián [...] los carpetos reivindican con orgullo sus derechos de propiedad sobre el lenguaje / es nuestro, nuestro”²²². La insistencia y repetición, durante dos páginas, de “nuestro, lo creamos nosotros, nos pertenece, somos los amos [...] imagen de nuestra alma / reflejo de nuestro espíritu, etc.”²²³, marca esa frontera entre el verdugo y la víctima. Marca la identidad, completamente opuesta, de ambos: triángulo y carpetos.

El castellano se mancillará con las voces populares de las hijastras de España. El castellano ya no es puro ni castizo. Este castellano manchado es el que le dará a Julián su identidad. Identidad que se confirma con: “únete a ellos, Julián”²²⁴.

En la cuarta parte, con la muerte de Caperucito y la abuela, aparece Ulbán (Julián) y el narrador dice: “Ulbán (no cabe la menor duda : eres tú)”²²⁵. Cuando asesina a Alvarito-pájaro, Alvarito-insecto y al joven Alvarito, confirma: “eres Julián”²²⁶.

Justo antes de la sodomización, o sea en el preámbulo de la historia del niño del pasado, este desdoblamiento se hace patente cuando el encantador apresa al niño y desea estrujarlo: “Pero no es todavía la hora y los dos protagonistas lo sabéis”²²⁷. El esquema verdugo-víctima reaparece. Los dos protagonistas son: el encantador y el niño del pasado. Es entonces cuando el narrador comienza a desvelar secretos: “tú y tu fuerte compañera, la culebra : prolongación indispensable de ti mismo”²²⁸. Repite numerosas veces: Julián, para dejar su identidad bien clara. Así como todos sus otros nombres: “soy Bulián”²²⁹, “Urbano es humilde”²³⁰, “para el pobrecito Julián”²³¹, “perdona al pobrecito Julián”²³².

²²¹ DJ., p. 253.

²²² DJ., p. 260.

²²³ DJ., p. 260.

²²⁴ DJ., p. 262.

²²⁵ DJ., p. 274.

²²⁶ DJ., p. 278.

²²⁷ DJ., p. 285.

²²⁸ DJ., p. 279.

²²⁹ DJ., p. 285.

²³⁰ DJ., p. 287.

²³¹ DJ., p. 288.

²³² DJ., p. 289.

El narrador, justo antes de la infección del niño, utiliza la tercera persona para distanciar al protagonista del niño (ego). Cuando el niño se infecta, el (él) pasa a tener un (tú) explicativo a continuación, acercando el niño al ego del protagonista.

Cuando el niño asume el pecado es cuando se establece una confusión entre el él y el tú: “interiormente dividido en dos”²³³ y se encuentran las dos partes divididas del narrador, se repite: “realidad, sueño?”²³⁴, “alucinación herbívora, imagen real?”²³⁵, en un intento de recuperar el protagonista su espacio y su tiempo, es decir, su marco exterior y su persona.

Pero cuando se acerca el final del niño, el narrador separa su ego del niño: “los ojos *del niño* fijos en los *tuyos* [...], *tus* manos macizas clavadas en *su* cuello”²³⁶. Dos páginas más adelante vuelve a ponerles en frente de la muerte: “es el final [...] y [él] espera como *tú* la guillotina”²³⁷. Cuando el niño se ahorca: “apuras la brevedad del milagro abrazándote a *él*”²³⁸. El abrazo de Julián al niño ahorcado es símbolo de recuperarse a sí mismo: la niñez y la madurez. Pero por fin triunfa el ego fuerte: “tú mismo al fin, único”²³⁹.

Resumiendo:

La identificación del narrador con el niño: la víctima, y con Julián: el verdugo, demuestra su carácter esquizofrénico y confirma su dualidad.

El esquizofrénico, según el psicólogo inglés, R. D. Laing, es un individuo que siente: “una ruptura en su relación con el mundo y [...] un desgarramiento en su relación consigo mismo”²⁴⁰. Esto es lo que hace el narrador: aislado, ensimismado, sin identidad, sumergido en su delirio provocado por la droga que le garantiza la ruptura con el mundo exterior; delirio que le permite asesinar su pasado, y lo que antes fuera su patria, a través del traidor por excelencia: el conde Don Julián.

Dice el psicólogo inglés: “el yo interior se divide para tener una relación sado-masoquista con sí mismo [...]. En la fantasía, el yo puede ser cualquier persona, estar en cualquier sitio, hacer cualquier cosa, tener todo. Es así omnipotente y completamente libre”²⁴¹.

²³³ DJ., p. 290.

²³⁴ DJ., pp. 284 y 287.

²³⁵ DJ., p. 287.

²³⁶ DJ., p. 292.

²³⁷ DJ., p. 294.

²³⁸ DJ., p. 294.

²³⁹ DJ., p. 295.

²⁴⁰ R. D. Laing, *The Divided Self (An Existential Study in Sanity and Madness)*, Baltimore, Penguin Books, 1970, p. 17.

²⁴¹ Op. cit., pp. 83-84.

En una etapa más avanzada de la resignación al pecado, dice el narrador del niño del pasado: “interiormente dividido en dos : por un lado la cáscara y por otro la pulpa : el niño que frecuenta colegio e iglesia y el que busca y acata la serpiente en las obras : ángel mentido y real demonio : y el mundo, igualmente, partido en dos”²⁴².

Dice después de deshacerse de su *otro*: “Monstruo no : ni bifronte, ni Jano : tú mismo al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida”²⁴³. Bifronte indica el doble carácter del tiempo, la doble cara del devenir, una joven y otra vieja, una que mira hacia el pasado y la otra hacia el futuro.

Jano es “síntesis de las llegadas y de las partidas”²⁴⁴. En Jano podemos observar las dos principales características de ambos Regímenes: la dualidad y al mismo tiempo la unión de los contrarios. Pues Jano reúne los dos sexos.

Como comentamos anteriormente²⁴⁵, el RN ayuda al individuo a superar el dualismo, ya que une los dos extremos. Por esa razón, el protagonista, justo al final de la primera parte de la novela y nada más entrar en el baño árabe (Reino de la Muerte) empieza a tramar la traición, para recuperar su unidad al final de la cuarta parte.

“Polución del plano literario ideal”

Es una de las técnicas narrativas del autor, que consiste en producir un choque lingüístico mediante:

- 1- Yuxtaposición de lenguaje poético con realidades prosaicas: “bermejo platero de las cumbres a cuya luz se espulga la canalla, diría Quevedo”²⁴⁶. El bermejo es el sol. O cuando yuxtapone los recuerdos machistas de la guerra civil española a las recitaciones de los romances y los sonetos antiguos, cantados por Séneca y la capra: “te acuerdas? / qué gente! / viva el Tercio! / entonces, el tío cabrón / sí tras el mogote / y yo con la ametralladora / los jodimos / ja ja! / los hicimos polvo / como moscas / tac, tac, tac, tac! / ah, qué tiempos aquellos!”²⁴⁷. También cuando Séneca el gran filósofo emite: “agárrate :

²⁴² DJ., p. 290.

²⁴³ DJ., p. 295.

²⁴⁴ G. Durand, “*Estructuras antropológicas...*”, p. 277.

²⁴⁵ Véase p. 89 del capítulo III, de la 1º parte, “Regímenes de la Imaginación”.

²⁴⁶ DJ, p. 118.

²⁴⁷ DJ., p. 191.

medio millón de pesetejas”, “moco de pavo”, “majo”²⁴⁸, “si quieres medirle el aceite, te la presento”, “macho”²⁴⁹.

- 2- Uso de terminología religiosa para describir realidades escatológicas: “olores densos, emanaciones agrias que voluntariamente aspiras con fervor catecúmeno, como en una severa y exigente iniciación órfica”²⁵⁰. O cuando satiriza a los ángeles “que velaban con espadas junto a las jambas de la puerta digieren ahora penosamente su última juerga flamenca de whisky y de manzanilla”²⁵¹.

O cuando dice: “se repiten, idénticos, sin distinción de latitudes ni climas, en esos imprescindibles templos tan propicios al recogimiento y la meditación : busco mujer temperamental de a diez por noche : o : flic 40 ans bien monté cherche jeune homme discret et vicieux avec chambre : o : I fuck all girls from 7 to 75 : o : njeb nnicq kulchi nsa”²⁵². Otro ejemplo sería yuxtaponer las figuras de San Agustín, Santo Tomás de Aquino y los Padres de la Iglesia a la defecación. O la de Nietzsche a la sífilis. También cuando utiliza la interjección “hosanna” o “exclamaciones piadosas” para describir la masturbación de Isabel la Católica.

- 3- Atribuir honores y respetos a personajes o acontecimientos no considerados no como tales por la ortodoxia española. Por ejemplo al hablar del carnaval: “Su Majestad Carnaval y su séquito”, utilizando la mayúscula para proporcionarle santidad o O cuando, en la misma escena, asimila los caballeros cofrades del Cristo de la Buena Muerte a los nativos negros del Misisipi o Alabama.

“La diseminación semántica”²⁵³

Consiste, por ejemplo, en reducir a un simple detalle fisiológico (el bigotillo alfonsino)²⁵⁴ toda la filosofía de Séneca, el ascetismo noventayochista, su visión de España, la religiosidad, el sentido del honor y espíritu de sacrificio.

Por medio de la diseminación cada atributo de un grupo exige su correspondiente paralelo en el otro grupo, de modo que no hay ningún elemento diegético exento de participar en la lucha entre

²⁴⁸ DJ., p. 224.

²⁴⁹ DJ., p. 225.

²⁵⁰ DJ., p. 119.

²⁵¹ DJ., p. 207.

²⁵² Op. cit., p. 133. DJ

²⁵³ J. M. Martín Morán, “Semiótica de una traición recuperada.....”, p. 224.

²⁵⁴ DJ., p. 221.

los dos bandos: El “bigotillo” alfonsino y los bigotes de Tariq, por ejemplo. La “máscara” o el “garbanzo”, que para el narrador es el conjunto de las “esencias hispánicas”.

Estilo de Goytisolo

Como comentamos anteriormente toda la traición y la destrucción que realiza el narrador no tienen ningún sentido si no van acompañadas de una destrucción de la estructura lingüística, que es la que transmite a la literatura, mediante la palabra, el corpus de la esencia española. Y, siendo el único hilo que le une con su patria y que le queda por romper, el autor procede a su destrucción mediante esta traición. La convierte en realidad en su siguiente novela: *Juan sin tierra*.

El escritor siempre había criticado el “purismo castellano” y el “buen decir”. Para él “El idioma es un organismo vivo y no se pronuncia, por lo tanto, bien o mal. Se pronuncia de modo distinto. [...] ¿Cómo estimar peyorativamente como vicios de lenguaje las variaciones incesantes por las que se han llegado a producir lenguas tan bellas, ricas y útiles como las lenguas romances?”²⁵⁵.

De ahí la inserción, en el discurso de don Julián, de voces coloquiales mexicanas, argentinas y cubanas²⁵⁶. Las naciones jóvenes (hijas) ahora son hijastras; se han inventado su propia sintaxis, giros, expresiones y palabras lejos de la madre (España). El novelista, como ellas, se ha inventado su propio lenguaje. Un lenguaje cosmopolita y universal, de ahí la inserción de frases y a veces párrafos enteros en inglés, francés, italiano, alemán, etc. Goytisolo ha dado vida a este lenguaje convirtiéndole en “realidad”. Dice Julio Ortega: “El lenguaje es la única realidad de Don Julián”²⁵⁷.

Lenguaje con el que ha querido crearse un mundo con el que se pueda entender. Un mundo con el que pueda identificarse, que lleve dentro sus propias leyes sin seguir pautas ni normas de nadie.

Lenguaje que refleja la enorme transformación en las ideas del autor previamente mencionada. El Goytisolo de 1956 sostiene que si la novela pierde el contacto con la realidad “se convierte en un simple artificio”²⁵⁸. Pensaría él en aquel entonces que escribiría una novela, tan alejada de la realidad, como DJ, sin que, paradójicamente, fuera “un simple artificio”?. En esa época el escritor rechazaba la novela intelectual de Francia y proponía sustituirla por la picaresca española

²⁵⁵ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, nota 49, p. 284.

²⁵⁶ Véase pp. 261-262, de DJ.

²⁵⁷ Julio Ortega, “Entrevista con Juan Goytisolo”, *Triunfo*, núm. 592, (Febrero, 1944), p. 39.

²⁵⁸ J. Goytisolo, *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 91.

“inteligente, no intelectual”²⁵⁹. Dice en “Para una literatura nacional popular”²⁶⁰: “Para volver a ser universal, nuestra novela debe ser nacional y popular. Para reanudar su contacto con el público, ha de esforzarse en reflejar la vida y problemática del pueblo español contemporáneo, tal como hicieron en su día, Baroja, Galdós y los grandes maestros de la picaresca”.

El Goytisolo de 1970 cambia totalmente de actitud. Crea una novela desprendida de la realidad y manifiesta el poder autónomo de las palabras. Él mismo confiesa: “las opiniones literarias que entonces sustentaba no corresponden en absoluto con mi praxis literaria actual”²⁶¹.

Lo que ha conseguido el autor con esta novela lo resume así J. Antonio Pérez Bowie: “Rechazar el principio de verosimilitud y romper con el sometimiento a las leyes de la causalidad, el relato se organiza en torno a la combinación de elementos heterogéneos sin relaciones aparentes entre sí; y la escritura deviene elemento protagonista configurando un texto marcadamente autoreferencial mediante la recurrencia a efectos paródicos, juegos intertextuales y pastiche de estilos y géneros diversos”²⁶².

La palabra ha sido durante toda la novela un blanco de Goytisolo. Así describe el narrador la palabra castellana en boca del “caballero cristiano”: “recita con su voz pedregosa un soneto crustáceo, de morfología ósea y sintaxis calcárea, extraído de algún florilegio de fósiles, alineado en los estantes de la biblioteca del bulevar”²⁶³.

Linda Gould Levine incluye en su libro las palabras del psicólogo estructuralista Jacques Lacan: “La ambigüedad de una revelación[...] sobre el pasado no depende tanto de la vacilación de su contenido entre lo Imaginario y lo Real, pues se sitúa en los dos[...] Lo fundamental es que nos presenta con el nacimiento de la verdad en la palabra”²⁶⁴. De esta cita deducimos que la única realidad existente en esta novela es la Palabra.

El narrador, después de aniquilar a Séneca, representante de los valores españoles, decide destruir la palabra: “palabras, moldes vacíos, recipientes sonoros y huecos [...] hay que extender vuestro certificado de defunción [...] sois alcahuetas taimadas, honorables ramerías, dispuestas

²⁵⁹ Op. cit., p. 51.

²⁶⁰ J. Goytisolo, “Para una literatura nacional popular”, *Ínsula*, núm. 146 (15 enero, 1959), p. 11.

²⁶¹ L. G. Levine, Juan Goytisolo: *Destrucción creadora*, p. 117.

²⁶² José Antonio Pérez Bowie, *¿La inviabilidad de la novela histórica? La saga de los Marx, de Juan Goytisolo*, en *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Huertas, 1996, p. 339.

²⁶³ DJ., p. 231.

²⁶⁴ Jacques Lacan, *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis* (traducción por Anthony Wilden), Baltimore, Hopkins Press, 1968, p. 17.

siempre a venderse al último y más sucio postor [...] los sentimientos nobles que pretendéis servir se pudren en el albañal de la historia : églogas, odas patrióticas, sonetos de quinta esenciada religiosidad : amor, a la basura : patria, a la basura : dioses y reyes, a la basura [...] poemas, eructos espirituales, borborismos anímicos : cuánto Parnaso en saldo y Academia en venta! : abajo florilegios, florestas, florones, floriculturas, floripondios! : ha llegado la hora de limpiar la cizaña : el verbo ha muerto y la embriaguez de la acción te solicita : recuérdalo, Ulbán : la violencia es muda : para pillar, destruir, violar, traicionar no necesitarás las palabras”²⁶⁵.

Deberíamos señalar que el material verbal de nuestro autor es maleable y dúctil. Utiliza numerosas palabras para explicar un solo concepto. Escojamos un ejemplo: el sexo femenino. Para describirlo se sirve de múltiples palabras y expresiones como “Bastión Teológico”, “Sancta Sanctorum”, “Gruta Sagrada”, “Antro”, “toledano alcázar”, “dominio eliseo”, “Hércules Caves”, “milenario templo”, “ciudadela”, “sagrario”, “reducto sombrío”, “lugar del dogma”, “caverna” etc²⁶⁶. Si examinamos estas palabras advertiremos que aluden a una cavidad sagrada y bien guardada.

El motivo de adoptar este “arte alusivo y multidimensional” y recurrir al uso de esta “variedad verbal” está indicado, como muy bien ha explicado Linda Gould Levine, al final de la segunda parte de DJ: “palabra sin historia, orden verbal autónomo [...] palabra liberada de secular servidumbre : [...] palabra-transparente, palabra- reflejo”²⁶⁷.

Goytisolo busca la autonomía de la palabra, sacarla de su significado simple y común y proyectarla hacia otras direcciones para que cobre nuevos significados. En DJ describe su teoría literaria acerca de las palabras, mediante un llamamiento a Góngora: “ayúdame a vivir [...] sin otro alimento y sustancia que tu rica palabra : palabra sin historia, orden verbal autónomo [...] palabra liberada de secular servidumbre”²⁶⁸.

Al final del segundo capítulo, y con la ayuda del hachich, esta palabra esclava se libera: “el verbo encadenado se libera, su arquitectura deviene fluida, la mezquina palabra despierta y ejecuta la implacable traición”²⁶⁹.

²⁶⁵ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 227.

²⁶⁶ Op. cit., p. 177.

²⁶⁷ DJ., pp. 195-196.

²⁶⁸ DJ., p. 195-196.

²⁶⁹ DJ., p. 197.

El carácter polisémico de la palabra de Goytisolo ha penetrado en la terminología religiosa, militar y mitológica, y muchas veces está revestida de otros idiomas. Estas palabras puestas en este nuevo contexto crean un nuevo significado relacionado con el sexo femenino.

“Los insultos y el vocabulario crudo y obsceno encierran valores mágico-religiosos”²⁷⁰. Eliade explica que esta conducta trastorna el estado normal y cotidiano, regido por las normas y reglas de la sociedad o institución y lo modifica en otro estado de “espontaneidad y frenesí que posibilita una participación más intensa en las fuerzas mágico-religiosas”²⁷¹.

Otra característica de la palabra de Goytisolo es la capacidad que tiene de adoptar otro hábito: en esta novela (como en otras anteriores) se adueña del habla dialectal del pueblo andaluz: “pienzo telegrafiarle diziéndole que he pedío de rodiya a la Virgen Patrona que desista de su empeño...”²⁷². Hace lo mismo con el habla cubana en *Pueblo en marcha*. Esta actitud denuncia la superioridad del castellano académico sobre el regional y el hispanoamericano.

Su exagerada utilización de palabras y términos religiosos, palabras en otros idiomas y locuciones latinas, responde a su propósito principal: desacralizarlas: “inopia mesiánica”²⁷³, “dominicales indecencias”²⁷⁴, moral situada “consensus omnium”²⁷⁵, “profluvium sanguinis”²⁷⁶, “mutatis mutandis”²⁷⁷

El novelista conoce el efecto devastador de la palabra, de ahí su elección de la misma para forjar su arma de contraataque. Sobre el sermón del cura declara: “...los efectos oratorios del predicador acumulando sabiamente el terror escénico a la ansiedad y tormento causados por la palabra”²⁷⁸.

El uso de los pronombres

Goytisolo utiliza, casi únicamente, los pronombres: *tú* y *él*, con poca variedad en los tiempos verbales: mayoritariamente presente y pocas veces pasado y futuro. Estas innovaciones estructurales, las vemos en las obras de Cernuda, Martín Santos y Carlos Fuentes. Éstas “no

²⁷⁰ Mircea Eliade, *Iniciaciones mística*, p. 134.

²⁷¹ Op. cit., p. 135.

²⁷² DJ., p. 192.

²⁷³ DJ., p. 101.

²⁷⁴ DJ., p. 103.

²⁷⁵ DJ., p. 103.

²⁷⁶ DJ., p. 190.

²⁷⁷ DJ., p. 272.

²⁷⁸ DJ., p. 174.

solamente responden a las exigencias de la literatura española, sino también a la evolución del arte de Goytisoló²⁷⁹.

El *tú* cumple una función disyuntiva en el texto. El narrador, para enfatizar la distinción entre el protagonista y su ego infantil se dirige a aquél con el pronombre “*tú*”. Goytisoló explica en “Destrucción de la España sagrada”: “me di cuenta que tenía que emplear la segunda persona en vez de la primera porque hay en Álvaro una especie de desdoblamiento, que hace que cuando monologa se hable a sí mismo como si fuera otro. [...] El hecho de emplear la segunda persona me permite cierta intervención, [...] es un tratamiento invocativo, una increpación²⁸⁰. En cambio, el empleo de la primera persona reduce la carga subjetiva de la obra.

Por otro lado, la tercera persona cumple otra función: “La tercera persona expresa el distanciamiento y la objetividad de quien testimonia sobre su propia historia²⁸¹, así como, “el estado de alienación alcanzado por el personaje²⁸². En las secciones posteriores de la novela, para manifestar su odio hacia su pasado y resaltar cómo va distanciándose de él utiliza “*él*”.

“te guste o no te guste, me da igual, la conocerás toda : y él (mejor así), dale con gritar [...] y él a gritar aún (mejor así)”²⁸³. El narrador, con este uso de los dos pronombres en estas frases, nos marca el momento del distanciamiento con su *otro*.

En las primeras novelas de Goytisoló la presencia del *otro* se insinuaba. En *La Isla*, Claudia se habla a sí misma en segunda persona. En *Fin de fiesta*, el protagonista se habla como si fuera otro.

En las primeras páginas de DJ, el narrador se ha referido a las actividades del protagonista con el gerundio y sin utilizar pronombres. La primera conjugación en segunda persona, refiriéndose al protagonista es cuando recoge los insectos de la cocina, los deposita en el bolsillo de su americana, cierra la puerta y sala a la calle. A partir de ese momento usará esa conjugación para las actividades del protagonista.

La primera vez que utiliza el *tú* es cuando busca en sus bolsillos una moneda para dársela a la mendiga. Luego cuando se escabulle del sablista, en el café, antes de acudir al dispensario, en la

²⁷⁹ L. G. Levine, *Juan Goytisoló: Destrucción creadora*, p. 83.

²⁸⁰ E. R. Monegal, “Destrucción de la España sagrada”, p. 54.

²⁸¹ José Ortega, *Alienación y agresión...*, p. 73.

²⁸² Op. cit., p. 74.

²⁸³ DJ., p. 286.

biblioteca, de nuevo en el café: “en tanto que *tú* apuras el café”²⁸⁴ y *tú* aguantando al tipo [...] *tú* te acomodas la ropa”²⁸⁵, “*tú* bebes la fragante infusión y fumas”²⁸⁶

El uso de los pronombres *él* y *tú* tienen una función básica en nuestra novela: la identificación de los personajes: “Aguardarás como tantas otras veces la esbelta silueta del niño que vuelve del colegio con la cartera a la espalda y darás cabalmente con él : delgado y frágil : vastos ojos, piel blanca [...] *tú* mismo un cuarto de siglo antes”²⁸⁷. Aquí veremos las identificaciones siguientes:

- 1- El niño del pasado con el niño guía (ambos llevaban la cartera del colegio).
- 2- Estos dos niños con el protagonista (*tú* mismo un cuarto de siglo antes).

Dice Freud: “su majestad el yo, el héroe de todos los ensueños y de todas las novelas”²⁸⁸. La novela psicológica debe, en general, su peculiaridad a la tendencia del poeta moderno a disociar su yo por medio de la autoobservación en *yoes* parciales”²⁸⁹. Con lo cual podemos considerar esta novela de Goytisolo como tal.

El “nouveau roman” ha contribuido a la creación del delirio y la confusión del protagonista: “Los catálogos “objetivos” del “nouveau roman” no son más que trampolines o remansos, en torno a los cuales el yo subjetivo del protagonista va a construir una zona confusa y delirante”²⁹⁰.

El discurso

A primera vista pensé que esta novela pertenecía a la novela histórica, pero adentrándome en ella descubrí que el autor “aplica al relato histórico la labor desarticuladora [...] con la que la novela se convertiría en un arte-facto autónomo sin pretensiones miméticas respecto de la realidad”²⁹¹

Goytisolo, en su ensayo “La novela española contemporánea”²⁹², se sirve de la terminología de Benveniste para definir el “discurso”: “expresión del lenguaje subjetivo o, si se quiere,

²⁸⁴ DJ., p. 102.

²⁸⁵ DJ., 104.

²⁸⁶ DJ., p. 116.

²⁸⁷ DJ., p. 282.

²⁸⁸ S. Freud, “El poeta y los sueños diurnos”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, p. 1346.

²⁸⁹ Op. cit., p. 1347.

²⁹⁰ M. Durán, *Vindicación de Juan Goytisolo.....*, p. 4.

²⁹¹ J. A. Pérez Bowie, *¿La inviabilidad de la novela histórica?.....*, p. 339.

²⁹² J. Goytisolo, “La novela española contemporánea”, *Libre*, vol. II, (Diciembre-febrero, 1971-1972), p. 38.

‘enunciación que supone un locutor y un auditor y en el primero, la intención de influir en el segundo’²⁹³.

Castellet señala que²⁹⁴ el discurso ambivalente expresado por la segunda persona facilita la ruptura con lo verosímil, esa reducción de lo posible que representa una restricción cultural y arbitraria entre los posibles reales y, por lo mismo es siempre, de entrada, una censura para la imaginación.

El novelista mezcla hasta tres tipos de discurso para describir alguna imagen o idea, por ejemplo, el sexo masculino. Dice sobre los jóvenes tangerinos: “como modestos artífices del plan Marshall frente al volumen y dimensiones súbitas del milagro alemán [...] esgrimando a cualquier hora del día las contundentes pruebas de su robusta y porfiada salud : O tempora! O Moros!”²⁹⁵. Aquí mezcla el discurso político (plan Marshall y el milagro alemán), el discurso sexual (contundentes pruebas) y el discurso en latín (sustituyendo Mores por Moros)²⁹⁶.

Goytísolo incrusta el diálogo, las citas, los fragmentos de los textos parodiados directamente, sin transición, en el discurso del narrador, ostentando su destreza en ambos terrenos: la crítica y la creación y exhibiendo su arte en la “literatura, y [en el] discurso sobre la literatura”²⁹⁷.

De entre los diferentes tipos de discurso utilizados por nuestro autor aparece el *graffiti*, CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO. El *graffiti* forma parte de la narración novelesca y, además, con un “índice de narratividad bastante elevado”²⁹⁸. Gullón afirma que el *graffiti*, “posee, a pesar de una tenue consistencia textual, carente de apoyos institucionales, la capacidad de transmitir un sentimiento”²⁹⁹. El *graffiti* impacta con su aspecto visual, su forma, sus colores, su retórica.

Otro tipo de discurso es el publicitario, para el cual ha utilizado la clave interna DONNEZ VOTRE SANG, SAUVEZ UNE VIE o JAMES BOND, OPERACIÓN TRUENO, última semana. Lo podríamos considerar junto con el *graffiti* un lenguaje visual.

Puntuación

²⁹³ L. G. Levine, *Juan Goytísolo: Destrucción creadora*, p. 277.

²⁹⁴ J. M. Castellet, “El primer coloquio internacional sobre novela”, p. 32.

²⁹⁵ DJ., p. 129.

²⁹⁶ Véase DJ., p. 129, nota 90.

²⁹⁷ Claude Couffon, “Reivindicación temeraria”, p. 31.

²⁹⁸ Véase Germán Gullón, “El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)”, en *La novela histórica a finales del siglo XX*, p. 64.

²⁹⁹ Op. cit., p. 64.

Lo primero que nos choca, al abrir las páginas de DJ, es cómo está escrita. La primera vez que la abrí me pareció que le faltaba una página anterior.

Esta falta de puntuación “acentúa el libre desarrollo de todo tipo de experiencias mentales³⁰⁰”

Goytisolo con este deseo de romper las normas, se deshace de casi toda la puntuación. Elimina comas, puntos, signos de puntuación, mayúsculas, etc. Notamos la falta de relación de unas palabras con otras; la carencia de contacto con la realidad externa; la falta de personajes con espesor psicológico, ya que el único personaje que disfruta de este espesor es el protagonista y su alter ego (narrador, autor).

Aparte de la falta de puntuación, necesaria para la comprensión de la historia, notamos la falta de tiempos verbales que hace más difícil la tarea. Estos dos elementos son primordiales para la comprensión de una obra tradicional. Justamente por esa razón Goytisolo las ha abandonado. Y dejando aparte las normas que regulan y rigen la estructura convencional, consigue la unidad y cohesión de la obra mediante otras técnicas narrativas que “equilibran la novela entre el desorden impuesto lógicamente por el monólogo interior que rige la forma narrativa y las palabras claves, *leitmotifs* y estructuras externas que se repiten en el discurso y desarrollan la significación del texto”³⁰¹.

La novela empieza con una prueba del caos que, a primera vista, parece que reina en ella; “asimetría concertada”, “geometría delirante”, “concertado caos ciudadano”, etc. Con este lenguaje nuevo: obsceno, sensual, coloquial, culto, poético, histórico, mágico, mitológico, religioso, psicológico, médico, músico, botánico, zoológico, real y fantástico, de tiempos disueltos, lugares insólitos, acción violenta y sádica, palabras autónomas, pronombres limitados, tiempos verbales reducidos, mecanismos modernos y cinematográficos, personajes de múltiples facetas, puntuación chocante; con este lenguaje, ha conseguido el novelista “coordinar y orquestar una rica variedad de estilos”³⁰².

Características poéticas de Reivindicación del Conde Don Julián

José Manuel Martín Morán opina que esta novela se debe proclamar: *narración poética* o *poesía narrativa*, por la cantidad y diversidad de detalles poéticos que envuelve.

³⁰⁰ José Ortega, *Alienación y agresión en.....*, p. 140.

³⁰¹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 132.

³⁰² M. Durán, *Vindicación de Juan Goytisolo.....*, p. 4.

- 1- Una de las características del discurso poético es la expansión de pequeños detalles de una descripción a otros elementos de la historia transmitiéndoles todas sus cualidades y a su vez su significado. Nuestro narrador, de ese modo, va incluyéndolos en cada uno de los polos opositivos. “Esta peculiaridad, [...] sólo se puede encontrar entre los procedimientos organizativos del discurso poético”³⁰³. Esta cualidad está relacionada con el eje principal de la novela: el contraste entre los dos bando y, con el RD, la antítesis.
- 2- La fusión del verso y la prosa en el relato. J. Cohen dice: “todo verso es *versus*, o sea retorno. Por oposición a la prosa (*prosus*) que avanza linealmente, el verso vuelve siempre sobre sí mismo”³⁰⁴. El verso “no es verso del todo, es decir, retorno. Si lo fuera, no podría ser portador de un sentido. Porque significa siendo lineal”³⁰⁵. El mensaje poético reúne las cualidades del verso y de la prosa. “Una parte de sus elementos asegura el retorno, mientras otra parte de los mismos la linealidad normal del discurso”³⁰⁶.

Goytisolo mismo confiesa “El verso libre narrativo que empleo en las páginas finales [en SI], es el resultado de mis experiencias de escritor durante la construcción del libro”³⁰⁷. Y qué mejor *versus* de DJ. que la frase final que nos lleva de nuevo al principio. Esta cualidad está relacionada con el carácter circular y con las dominantes cíclicas del RN.
- 3- Martín Morán expone los dos sistemas comunicativos de Lotman, “uno es el YO-ÉL, el otro el YO-YO. El primero es la base del proceso narrativo, mientras el segundo lo es del proceso de creación poética”³⁰⁸. En DJ. el sistema comunicativo es el YO-YO, ya que el tú omnipresente en el discurso, es una proyección del yo (narrador-protagonista). Predomina este sistema, en efecto, pero también utiliza el otro, el de YO-ÉL. Éste canal comunicativo atrae al lector y el otro lo involucra en el texto.

³⁰³ J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición.....*, p. 100.

³⁰⁴ J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, p. 53.

³⁰⁵ J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición.....*, p. 100.

³⁰⁶ Op. cit., p. 100.

³⁰⁷ E. R. Monegal, “Destrucción de la España sagrada”, pp. 53-54.

³⁰⁸ J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición.....*, p. 228.

- 4- “La función de la prosa es denotativa; la función de la poesía es connotativa”³⁰⁹. Esto es lo que ha venido haciendo el texto. Asocia una palabra por medio de la reiteración con otras de las que ya conocíamos el referente, connota un elemento, poniéndolo en contacto con algún episodio. Esta cualidad está vinculada a la repetición y a las palabras claves, así como a la reduplicación del RN.
- 5- La figura es el instrumento primordial de la poesía. El relato funciona como una gran figura, cuyo término real es la España Sagrada y cuyo término figurado es la España maldita. La novela es el discurso emocional del yo (Álvaro, la España maldita), que busca su identificación mediante la negación del *no-yo* (la España sagrada). Cuando Álvaro lleva a cabo su misión, y consigue ese triunfo vuelve a nacer como musulmán. Ya no es ni el yo ni el *no-yo*. Es la victoria de lo figurado sobre lo real.
- 6- “La poesía es un procedimiento de totalización del sentido[...]. En la frase poética, por la destrucción de la estructura opositiva el sujeto se iguala al universo del discurso”³¹⁰. Totalización del sentido e identificación del universo cultural español con los planteamientos morales e ideológicos de Álvaro, es exactamente lo que él pretende con la destrucción de la parte que se lo niega, la España tradicional; todo ello en el universo del discurso del narrador. Al final todas las transformaciones fantásticas se reducen a la materialidad de la vida cotidiana: Álvaro, en Tánger, dirigiéndose a su casa. Lo único fantástico que no se reduce es: la invasión. Estos dos procesos de *figuración* y *reducción* son típicamente poéticos y están relacionados también con la miniaturización de las imágenes y la reducción del cosmos, una de las estructuras del RN.

Los significados de esta novela, sus personajes, los hechos narrados, se desestructuran del tiempo y el espacio reales, traspasan el umbral de la realidad para convertirse en dimensión fantástica. Dice Cohen: “la poetización es un proceso de dos caras correlativas y simultáneas: desviación y reducción, desestructuración y reestructuración. Para que el poema funcione poéticamente es necesario que su

³⁰⁹ J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, p. 201.

³¹⁰ Op. cit., p. 69.

significación se pierda y simultáneamente se vuelva a encontrar en la conciencia del lector”³¹¹.

Nuestra novela exige del lector la reducción de la invasión fantástica a la real. Pero llevando a cabo esa operación, el lector está dando al acto destructor toda su validez en la vida real, con lo cual, se convierte en cómplice del intento desmitificador del protagonista-narrador.

- 7- La abolición de las barreras temporales es posible sólo en el ámbito poético. En el apartado dedicado al espacio y al tiempo, hemos visto cómo consigue el autor llegar a esta meta.

Los únicos tiempos que utiliza son: el presente de indicativo, el infinitivo, el gerundio, el imperativo y algún futuro. No aparecen ni el condicional ni el subjuntivo. Estas formas verbales son no-temporales, “la acción en ellas, no se presenta en una dimensión cronológica”³¹². Lo que afirma lo anteriormente expuesto sobre la suspensión de las barreras temporales.

- 8- Otra característica de la poesía es la creación de una lengua nueva. Es trascendental para la comprensión de la novela, la puntuación. Goytisoló no ha usado de todos los signos de la escritura más que: la coma, algún signo de interrogación y los dos puntos. Son como “pequeñas y débiles represas que el río de la frase desborda en cada momento”³¹³. Ortega dice: “capta en los dos puntos una función separativa”³¹⁴.

Todo está incluido: las preguntas, los pocos diálogos, las exclamaciones, etc. No nos da estas señales para que nos guiemos, sino todo lo contrario, quiere que nos perdamos.

La polisemia es una de las características de la creación de una lengua nueva y las palabras de Goytisoló, ricas en las connotaciones, han cumplido con este papel.

Según Kristeva, el lenguaje poético da a la palabra un segundo estatuto que subvierte la relación del signo con la cosa. El lenguaje poético es el único que puede borrar la cosa con la

³¹¹ Op. cit., p. 173.

³¹² J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada*....., p. 224

³¹³ Manuel Durán, *Vindicación de Juan Goytisoló*....., p. 4.

³¹⁴ J. Ortega, *Alienación y agresión*...., p. 140.

palabra; de crear una realidad en el acto de construirse un nuevo estatuto. El narrador conocía muy bien el papel de la palabra y su capacidad destructiva.

Juegos lingüísticos

Es una característica de su estilo jugar con los personajes y las frases que emiten. Pone en boca de un personaje una frase y más tarde la utiliza con o sin cambios en boca de otro, principalmente para la identificación de personajes. También como clave interna o para recomponer su materia narrativa. Sin faltar su afán por el simple juego lingüístico.

Las palabras del sablista árabe, aparecidas en la p. 98, vuelven a aparecer en la página 288, cuando el encantador le pide dinero al niño del pasado. En la primera parte dirigía esas palabras al protagonista.

Por el contrario no falta el *relato iterativo*³¹⁵, que es lo contrario al caso anterior: repetir una vez lo que ocurre más veces.

Todos estos juegos lingüísticos se añaden a los antes citados: intertextualidad, puntuación que consiste en comas y dos puntos, falta de mayúsculas, signos de interrogación y exclamación, un *tú* y un *yo* desconcertantes, elipsis iniciales de cuándo y dónde de los hechos, y quién y de quién se trata, etc.

El juego que hace con los nombres de Julián es también un juego lingüístico. Para este juego se ha valido de la *Historia de España. De los orígenes a la Baja Edad Media*, de Luis G. de Valdeavellano, primer epígrafe de la novela.

Papel del lector

Dice Goytisolo: "... quisiera encontrar un camino, merced al cual Lector y Autor, dejando de buscarse ciegamente, pudieran estrecharse la mano. El porvenir de la novela española depende de este necesario encuentro"³¹⁶. Para él la creación de una verdadera literatura nacional equivale a la "reconciliación de Público y Autor"³¹⁷.

³¹⁵ J. M. Martín Morán, "La palabra creadora. Estructura comunicativa de Reivindicación del conde don Julián", Apéndice de "Reivindicación del Conde don Julián" de Juan Goytisolo, Madrid, Cátedra, 1995, p. 310, nota 4.

³¹⁶ J. Goytisolo, "Para una literatura...", p. 6.

³¹⁷ Op. cit., p. 6.

Goytisolo crea una relación muy peculiar entre sus novelas y los lectores de las mismas. Confía en que: “Todo libro tiene por colaborador a su lector”³¹⁸, pues otorga al lector un papel primordial en el proceso narrativo. El lector tiene que ser “activo, atento a extraer una solución personal del material literario propuesto. [...] La historia requiere su colaboración”³¹⁹. El lector debería restablecer los acontecimientos.

Dice el protagonista: “captando sutilmente la presencia (irrupción) de signos que interfieren (violán) el orden aparente de las cosas : movimientos bruscos, ruidos desabridos, gestos ásperos : pequeñas (sordas) explosiones de violencia : ecuación cuyos términos desconoces, escritura que inútilmente quisieras descifrar”³²⁰. Este pasaje pretende desvelar la relación entre: novela, narrador y lector. La novela es como un mar que invade la mente de ambos con signos y palabras raras que les confunden. Tanto uno como otro deben relacionar unas con otras y resolver la ecuación para ofrecer y recibir el significado del texto.

La novela exige del lector la reducción de la invasión fantástica a la real. Pero llevando a cabo esa operación, el lector está dando al acto destructor toda su validez en la vida real con lo cual se convierte en cómplice del intento desmitificador del protagonista-narrador. Este desenlace incita al lector a la recreación de la novela, de nuevo, en su mente.

La novela empieza a narrar en primera persona, pero, pasadas unas líneas cambia a la segunda persona “manifestación del pseudo-diálogo y batalla interior vivida por el protagonista, de la cual el lector es “testigo indirecto y oblicuo”³²¹.

Fusión de una o más escenas

Un ejemplo sería la explicación de cómo sucedió la infección del protagonista con el virus de la rabia³²²: fusiona la escena del protagonista en el café fumando la pipa con el kif y observando los pajaritos drogados, el perro lamiendo los regueros de sangre de las gallinas degolladas y la infección de la sangre donada por el protagonista. La escena incluye la identificación del perro con el moro “su pelo es negro y crespo” y “ojos brillantes” y “movimientos flexibles”, y del perro con el lobo “los colmillos del animal relucen como dagas de acero pulido”³²³.

³¹⁸ Maurice Barrés. (1862-1923), abogado, político y escritor francés.

³¹⁹ J. Goytisolo, *Problemas de la novela*, pp. 40-41.

³²⁰ DJ., p. 115.

³²¹ DJ., p. 83.

³²² DJ., p. 202.

³²³ DJ., p. 202.

Juego de perspectivas:

- Se unen en el protagonista los tres puntos de vista: el del autor, el personaje y el lector.
- El juego está relacionado con la exploración como método de adaptación y aprendizaje: el niño explora a Putifar, el juego de la serpiente que muerde a la americana, el juego con el cuento de Caperucita Roja, etc.

CAPÍTULO IV

TEMAS CONSTANTES

2º NIVEL DE DESTRUCCIÓN

2- DESTRUCCIÓN DE LA FORMA

Temas constantes

Después de haber estudiado la forma externa de la novela mediante las técnicas narrativas y el estilo de Goytisolo, nos gustaría hacer lo mismo con el contenido, mediante los temas constantes, las escenas y los personajes de la misma.

Estos temas constantes, que aparecen en la mayoría de las obras de Goytisolo, y en especial la que es de nuestro interés, nos reflejan sus principios, su ideología, sus sentimientos, etc. Por otro lado, ayudan a la unión de la materia narrativa mediante su repetición.

Violencia

DJ es para Goytisolo “una forma de agresión alienada, onírica, esquizofrénica”¹. Esta “violencia ideológica es paralela a la violación estética”² realizada en esta novela.

La violencia es un instrumento primordial para cualquier destrucción. Destrucción que asoma desde la primera página de la novela: “nueva Atlántida, tu patria se ha aniquilado al fin³ [...] ningún remordimiento”⁴. Cuando finalice la novela, nos percataremos en que esta frase es consecuencia de lo realizado por el protagonista la noche anterior.

Dos páginas más adelante el narrador determina su objetivo: “lejos de la funesta península [...] sedativa *diana* [...] compensación y antídoto del brutal despertar”⁵.

El odio y el sentimiento vengativo del narrador, resultado de su represión, generaron este torrente de violencia. “La agresión reprimida –histórica y personal- es un tipo de alienación”⁶. Esta represión cobra vida en los, sueños diurnos, delirios y fantasías del protagonista. Mendiola intenta adaptar su consciente al principio de la realidad, cuando fracasa, se produce la frustración y violencia que se transforman en destrucción, en Don Julián.

¹ Claude, Couffon, “Una reivindicación temeraria”, *Marcha*, 19 de febrero, 1971, p. 31.

² José Ortega, *Alienación y agresión...*, p. 77.

³ DJ., p. 84.

⁴ DJ., p. 85.

⁵ DJ., p. 90.

⁶ Op., p. 88.

Las imágenes frustradas de la niñez del protagonista, almacenadas en el inconsciente, salen a la superficie y, para vencerlas, el protagonista tiene que descargar su furia mediante la destrucción. La destrucción aquí funciona como redención.

Cuando la agresión es vehemente y las capacidades de destrucción son mínimas, esto es “síntoma de regresión infantil, falta de identidad o fragmentación psíquica”⁷. El protagonista quiere aumentar esas capacidades de destrucción y determinar su identidad, y como no lo puede hacer en la vida real lo ejecuta en la imaginación.

El autor ha tratado este tema en sus anteriores novelas, como en *Juegos de manos*, *Duelo en el paraíso* e incluso en los cuentos, como en “Los sueños”.

El origen de esta violencia, según José Ortega, se debe a “las frustraciones y agresiones sufridas por el propio novelista durante su niñez y adolescencias españolas”⁸. Goytisolo afirma que esta cualidad es original en los españoles “inmortal mala leche española, única realidad vuestra!”⁹. Las corridas de toros y el fútbol son canales para desahogar dicha violencia, según él.

La represión sexual impuesta por la moral católica es una de las fuentes de agresividad y violencia de la novela. La iglesia de Franco y sus doctrinas se opusieron a la ley natural de satisfacción de deseos, lo cual provocó dentro de los españoles el miedo, y pasó la Iglesia a ser “la casa del miedo”¹⁰.

La violencia de Julián, que acompaña su obsesión sexual, está relacionada con esa defensa obstinada de la “castidad” que mostró el católico español a través de los siglos, desde la época de Inocencio III, autor de la primera matanza de la Iglesia Católica. Esta tenaz defensa está ligada a su “orgullo”. Orgullo de ser él el único conocedor de la “Verdad” y, por consiguiente, el encargado de ampararla a toda costa.

Los símbolos de violencia se extienden a lo largo de la novela. Desde la caja de Pandora¹¹, pasando por el vendedor de navajas y cuchillos que es para el narrador “augurio de una vida mejor y

⁷ J. Ortega, *Alineación y agresión.....*, p. 86

⁸ Op. cit., p. 83.

⁹ DJ., p. 220.

¹⁰ Op. cit., p. 197.

¹¹ DJ., p. 85

más libre lejos de la funesta península¹², los niños que golpean al gato¹³ (sadismo), la matanza de insectos del protagonista, la figura de James Bond con la pistola en mano, los niños brujos persiguiendo al gallo degollado¹⁴, el mastín lamiendo su sangre¹⁵, las alusiones a la sangre: “torturas / perros hambrientos / lobos sanguinarios / sanguijuelas / beberán su sangre joven, fresca y pura / hundirán las garras / hincarán los dientes”¹⁶, las distintas muertes de Alvarito¹⁷, hasta llegar a la sodomización- de la cual hablaremos más adelante-, donde se desencadena la violencia, manifestada en la saña dirigida hacia el ego infantil. La araña y el escorpión son símbolos de esa crueldad.

La escena del gato degollado y el perro lamiendo la sangre es de importancia primordial, ya que cuando el protagonista la observa, confiesa por primera vez sus propósitos hacia España: “revelando la verdad bajo la máscara, catalizando tus fuerzas dispersas y los donjulianescos proyectos de invasión : traición grandiosa, ruina de siglos : ejército cruel de Tariq, destrucción de la España sagrada”¹⁸. Es entonces cuando decide desdoblarse, cuando confiesa ser “juntamente verdugo y víctima”¹⁹.

Tariq y ruina de siglos invoca la imagen de Rodrigo y la pérdida de España, reproduciendo al mismo tiempo el Pecado Original.

El sadismo siempre ha sido uno de los temas que preocuparon a Goytisolo desde sus primeros escritos, aparece en “Los sueños”, *Juegos de manos*, *Duelo en el paraíso*, *La resaca* y en *DJ*. Hablaremos de esta enfermedad en el apartado de la sexualidad.

A parte de la escena del gato tenemos la de la los guerrilleros de la Guerra Civil recordando sus hazañas: “Viva el tercio / entonces, el tío cabrón / sí, tras el mogote / y yo con la ametralladora / los jodimos / los hicimos polvo / como moscas / tac, tac, tac, tac!”²⁰. El cura practica el sadomasoquismo con sus alumnos (escena del escorpión y el saltamontes).

¹² DJ., p. 90.

¹³ DJ., p. 91.

¹⁴ DJ., p. 125.

¹⁵ DJ., p. 126.

¹⁶ Op. cit., p. 275-276.

¹⁷ Op. cit., p. 276-278.

¹⁸ DJ., p. 126.

¹⁹ DJ., p. 126.

²⁰ DJ., p. 191.

Los ecos del marqués de Sade y de Latréamont son obvios. La relación entre el niño del pasado y el encantador de serpientes se rigen por ellos: El narrador describe esta relación del siguiente modo: “vínculo singular el vuestro : cruel y lúcido”²¹. La escena de la sodomización es la culminación del sadomasoquismo operado en la novela.

Se puede ver claramente en la primera violación de Caperucito Rojo. Al narrador no le satisface esa muerte: “no / no es así / la muerte no basta / su destrucción debe ir acompañada de las más sutiles torturas”²². En más de tres páginas ilustra las más sanguíneas muertes con una brutalidad monstruosa: “será ofrendado inerme / en holocausto / al monstruo encerrado por el rey Minos”²³, será desgarrado por “cachorros de león”²⁴, su hígado será devorado por un águila y caerá al abismo. Luego le metamorfosea en un pájaro estrangulado por una serpiente y en un insecto succionado por una planta carnívora. Todas estas imágenes van acompañadas de las más espeluznantes descripciones.

Por otra parte, podemos notar, indiscutiblemente, la relación que tienen estas imágenes con el esquema anterior de “víctima” y “verdugo”, ya que estas imágenes agudizan el contraste. Este contraste –al que dedicaremos unas páginas en este mismo capítulo-, a su vez, está ligado a lo que llama Eliade “lucha entre los representantes de dos divinidades”²⁵, el Bien y el Mal. En el Egipto antiguo están representados por Osiris y Seth. Goytisoló mediante el esquema de *inversión de valores* ha truco la “víctima” y el “verdugo”, y ha convertido este conflicto en un ritual. Y como afirma Eliade las guerras y los conflictos, “tienen la mayor parte de las veces una causa y una función rituales”²⁶.

El esquema víctima – verdugo aparece claramente en la escena de la violación de Isabel la Católica. Julián, Tariq y sus huestes abusan de ella con sus sierpes “rigurosos, severos, tenaces, imperiosas”²⁷, ella en cambio “hace protestas de virtud y pide perdón y suplica dispensa, antes de rendirse a discreción a los verdugos y de someterse al fin”²⁸.

²¹ DJ., p. 288.

²² DJ., p. 275.

²³ DJ., p. 276.

²⁴ Op. cit., p. 276.

²⁵ Mirecea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 35.

²⁶ Op. cit., p. 35.

²⁷ DJ., p. 241.

²⁸ DJ., p. 241.

Los árabes aparecen a partir de este momento con su cara más feroz: “de boca carnífera, aguijón venenoso, cornada, la embestida, el mordisco, violad”²⁹, etc.

La traición es la violencia disfrazada, muestra dos caras: una falsa, mansa y dócil y otra verdadera, cruel y atroz. Julián, el traidor, marca el eje de la novela, entre la falsedad de una España y la veracidad de la otra. Una de las escenas donde se combinan la traición y violencia es la de la vieja montada sobre el burro Platero: “acometerás sin motivo, con severa y exigente crueldad

el animal es pequeño, peludo, suave y camina reollando como si viniera de muy lejos : con una mano le darás de comer mientras que, con la otra, empuñas el afilado cuchillo y se lo hundes con lentitud en la garganta”³⁰.

Obsérvese cómo la combinación entre la violencia y traición enfatiza la caída del protagonista, símbolo predominante del Régimen Nocturno. En este caso la caída simboliza la fiereza, el desengaño y la frustración. Ya comentamos que la caída, en este régimen de la imaginación, se transforma en placer³¹ por medio de *la inversión de valores*. Goytisolo se deleita pronunciándola: “traición grave, traición alegre : traición meditada, traición súbita : traición oculta, traición abierta: traición macha, traición marica”³²

Pero esta traición tiene antecedentes en las páginas anteriores: “traición grandiosa, ruina de siglos”³³. Dice, tras ver una escena violenta (el gallo degollado, el mastín y la gente indiferente) en la misma página: “desdoblándote al fin por seguirte mejor, como si fueras otro : ángel de la guardia, amante celoso, detective particular”³⁴. El narrador promete que así será con su *otro*, tan fiel y tan protector.

Pero no fue así. A su primer encuentro con un carpeto el protagonista traiciona a su *otro*: “todas las moscas de Tánger no bastarían a emborronarlos (los carpetos) y a ti con ellos, su cronista, su relator, su fotógrafo”³⁵. Es a partir de este momento cuando el protagonista empieza a

²⁹ DJ., p. 242.

³⁰ DJ., 217-218.

³¹ Véase capítulo III, de la 1ª parte, “Regímenes de la imaginación”, p. 92.

³² DJ., p. 204.

³³ DJ., p. 126.

³⁴ DJ., p. 126.

³⁵ DJ., p. 132.

atacar a su *otro*, metiéndole en el bando de los carpetos. Incluye en este ataque al otro Álvaro (Mendiola), cuya profesión era fotógrafo. Esta es la primera traición de la novela.

En el tercer capítulo decide curarse de todos sus vicios personificados en su patria: “traicionarla : venderla? : por un plato de lentejas o por un Perú, por mucho o por nada [...] o entregarla, regalo envenenado [...] a un rico o a un pobre, a un indiferente, a un enamorado : por el simple, y suficiente, placer de traición”. A partir de ese momento invita a los musulmanes a invadir su tierra. En este momento es cuando invoca a la serpiente para que lleve a cabo la traición: “que vuestra sierpe sediciosa se yerga en toda su longitud y, cetro soberbio y real, ejerza el poder tirano con silenciosa, enigmática violencia”³⁶.

En el cuarto capítulo vuelve a la traición, esta vez para asesinar a Alvarito. Es el mejor método para resaltar el contraste entre inocencia y maldad, víctima y verdugo. La evocación del cuento de Caperucito Rojo y el lobo es el mejor retrato de este esquema. Obsérvese el cariño desbordado de la abuelita que contrasta con el final drástico de Alvarito: “rey mío, cielo mío, corazón mío” y “para penetrarte mejor so imbécil [...] encovarás la culebra en el niño y le rebanarás el cuello de un tajo”³⁷.

La violencia contra el paisaje castellano se cristaliza en el tercer capítulo. Donde seguiremos el camino de Julián por los pueblos de Castilla, contemplando él, el paisaje y parodiando a un caminante ventayochista, pero con un aire de acecho que precede el ataque: “pondrás el pie en el funesto país y asumirás la dirección general de las operaciones”³⁸. “acechas el campo”, “es mediodía”, “caminas : cruzas el Tormes”, “te detienes”³⁹, “llevas contigo los planos topográficos y una tabla indicadora del tiempo”⁴⁰.

Los “harkis”⁴¹ es el nombre que da Julián a sus acompañantes invasores, sustituyendo a los moros: “han ajustado sus blancos turbantes”⁴². Julián está “al frente de los musulimes de tu harka”⁴³.

El ensañamiento de Julián en Isabel la Católica, primero azotándola, violándola, azotándola de nuevo y al final abandonándola para que las huestes de Tariq se abalancen sobre ella, demuestra

³⁶ DJ., p. 206.

³⁷ DJ., p. 275.

³⁸ DJ., p. 208.

³⁹ DJ., p. 211.

⁴⁰ DJ., p. 214.

⁴¹ Tropas irregulares (en Marruecos).

⁴² DJ., p. 214.

⁴³ DJ., p. 214.

cuánta rabia y violencia encierra nuestro protagonista en su interior. El “vengativo Julián” se vengará a través de la violación ayudado con su arma: la “contundente palabra”⁴⁴.

Las palabras que siguen a la violación de la Reina contienen un elevado nivel de violencia. La palabra lo dirige.

La violencia está relacionada con el RD, spaltung, ya que sus imágenes representan lo cortado, despedazado, escindido, etc. “Sus cuerpos desgarrados lucirán como trofeos en lo alto de las picas”⁴⁵. Las armas están ligadas a este Régimen ya que con ellas se practica la purificación. El falo en esta novela, variante de la espada, el cuchillo, el alfanje, etc., está utilizado como arma destructiva. Con él, el narrador ha infectado al pueblo español con la sífilis y el virus de la rabia. Pero el falo, como arma, es instrumento de purificación. Observemos en esta deducción dos características del Régimen Nocturno:

- 1- *La inversión de valores*, el papel del falo, con su connotación negativa como destructor, cambia a purificador.
- 2- *La armonización de los contrarios* resalta al reunir este símbolo -el falo- las dos cualidades opuestas: infectar y purificar.

Otra manifestación de la violencia es la falta de caridad. Aparece en la primera parte en varias ocasiones:

- Cuando el narrador da una limosna al mendigo que lleva un ojo de muñeca, pero se arrepiente y se dice: “limosna a un rey?”⁴⁶. Como justificando el no dar.

- Cuando el narrador evade al fotógrafo español, Peranzules y entra en un urinario. Mientras mea descubre q lo hace encima de un niño mongólico. El protagonista en este caso se siente culpable y huye. La acción de mearse sobre el mongólico se vuelve a repetir pero en este caso lo hace el niño y esta vez adrede. Julián lo hace una tercera vez, sin ninguna compasión, antes de acabar con el niño del pasado.

- Cuando el narrador evade al sablista una y otra vez, con una sensación de culpabilidad hasta que, al final de la novela, aplasta a éste metamorfoseado en insecto. En los dos casos el protagonista narrador está perseguido por esa compasión hasta que consigue terminar con ella.

⁴⁴ DJ., p. 241.

⁴⁵ DJ., p. 259.

⁴⁶ DJ., p. 119.

Obsérvese la degradación en la compasión. La pierde definitivamente en la cuarta parte, cuando el gato ahorcado permaneció varios días columpiándose “a merced del viento sin que alma caritativa lo descuelgue”⁴⁷.

El bestiario de esta novela está, así mismo, relacionado con la violencia. La serpiente venenosa, el lobo feroz, el perro rabioso, etc., son la saña personificada. Hasta los mismos caballos lo demuestran: “.....sus corceles, que relinchan de brío y placer, como si hubieran olfateado la sangre”⁴⁸.

Incluso las enfermedades del protagonista están relacionadas con la violencia: Tanto la sífilis como la rabia provocan agresividad.

La música, también está ligada a la violencia y la primera vez que aparece la música, en la página 90 de la primera parte, la toca el vendedor de navajas y chuchillos.

Destrucción creadora

Para construir una España nueva y verdadera, el narrador tiene que destruir la falsa. Cuanto más profunda sea la destrucción, mejor será la construcción. Y como el factor más importante para los españoles es el sexo, por ser el más guardado y oculto, el narrador no sólo lo descubre y se lo muestra desnudo, sino que lo utiliza como arma material y verbal para su destrucción.

La frustración por la pérdida de la madre, traducida en violencia y consumada en destrucción, busca el retorno al inconsciente (madre). Goytisolo pretende “crear de las ruinas una utopía insólita”⁴⁹.

El narrador invita a la destrucción a principios del tercer capítulo y lo justifica: “la máscara nos pesa : el papel que representamos es falso : una imperiosa necesidad de aire agita nuestros pulmones”⁵⁰. Presenta todo tipo de tentación, ora ofreciendo “sus campos, sus ciudades, sus tesoros, sus vírgenes”⁵¹, ora garantizándoles la seguridad de sus tropas: “la travesía no ofrece riesgos : desembarcad”⁵². El resultado sería: “un desorden sin fin, una corrupción general, una

⁴⁷ DJ., p. 281-282.

⁴⁸ DJ., p. 214.

⁴⁹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 197.

⁵⁰ DJ., p. 208.

⁵¹ DJ., p. 206.

⁵² DJ., p. 208.

epidemia fulmínea, devastadora”⁵³. Esta sería la creación invertida del protagonista, según el RN de la imagen.

La manifestación de esta creación es evidente en la transformación del paisaje castellano. Julián lo cambiará. Creará otro más bonito. Aquí se manifiesta la destrucción creadora, o como dice el propio autor “es una creación al revés, [...] una descreación”⁵⁴.

En dos ocasiones ha destruido la unidad española: una vez en la biblioteca de Tánger profanando los valores de esa unidad y otra al encarnarlos en Álvaro Peranzules, la marioneta que, a través de su manipulación fue añadiendo nuevas dimensiones a su parodia.

Otra destrucción creadora sería la del apóstol Santiago Matamoros. En la página 100 dice “un viejo sobre un albo (dioscúrico?) caballo” al describir el ambiente tangerino. Más adelante en la página 214, le denomina “el apóstol del garbanzo”. Arremete contra él culpándole de las matanzas de los indígenas en México, ayudando a Hernán Cortés: “[galopa] por tierra y por aire hasta la otra orilla del mar a fin de prestar mano fuerte a Cortés y, al frente de los de Cholulu, Tezcuco y Tascala, hacer gran degollina de indígenas”⁵⁵, “tu patrocinio esbelto no conjura nada”⁵⁶, “tu nívea y fulgurante aparición no obra ya prodigio alguno : tu suerte está echada”⁵⁷, “tu corazón ignora la piedad”⁵⁸.

La destrucción empieza degradándole y convirtiéndole en un asesino; más adelante lo convierte en el mismo Julián y en vez de proteger a los carpetos se convierte en su verdugo: “un enemigo más fuerte que tú [Santiago] cela prudentemente sus pasos [de los carpetos]”⁵⁹. La espada que lleva el apóstol se convierte en la serpiente venenosa de Julián. La creación se efectúa en el momento de reemplazarle por Julián y predominar el espíritu “musulmán” sobre el católico.

Obsérvese cómo en siete páginas -las referentes a Santiago (212-218)- se oscila entre los dos Regímenes de la Imaginación. Empieza, mediante *la inversión de valores*, una de las estructuras del RN, transformando a Santiago en un autor del genocidio hacia los indios, p. 213, y más adelante en Julián.

⁵³ DJ., p. 208.

⁵⁴ Entrevista de Julián Ríos con Juan Goytisolo, “Desde Juan sin Tierra”, en *La casa de la ficción*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1977, p. 17.

⁵⁵ DJ., p. 213.

⁵⁶ Op. cit., p. 214.

⁵⁷ Op. cit., p. 215.

⁵⁸ Op. cit., p. 216.

⁵⁹ Op. cit., p. 215.

No se nos escape la *figura del héroe luchador*, aplicada al apóstol y a Julián, característica del RD, que pretende el autor satirizar. Así como, la (espada – RD) – (serpiente – RN), que esgrimen ambos, como símbolos de sus respectivos Regímenes de la Imaginación. La serpiente, como símbolo del segundo, resalta una de sus estructuras: *Armonización de los contrarios*.

Después de transformar a Santiago en Julián, éste procederá “en primer lugar [a] la muerte inmediata de su [España] flora típica. El esquema principal de la novela se refleja, igualmente, en el asesinato del paisaje: “abajo, olmos sonoros, encinas lentas y graves! : vuestra aureola mística palidece (infección): las hojas amarillean de súbito, una secreta y vergonzosa enfermedad os envenena la savia : (degradación) vuestro cuerpo desnudo se inclina, se desgaja, se abate : (muerte) sois esqueletos vegetales, leños carbonizados, tristes residuos condenados a la combustión”⁶⁰. Después de la muerte viene la profanación: “verterás tu rubio y fluido desdén sobre sus mutilados cadáveres”⁶¹.

El asesinato del paisaje⁶², el burro y la vieja⁶³ evocan: por un lado las palabras del Marqués de Sade: “El hombre [...] destruyendo los sentimientos de piedad, de gratitud, de amor, recupera las fuerzas que hubiera tenido que consagrar a estos impulsos debilitantes, y lo que es todavía más importante, extrae de este trabajo de destrucción el comienzo de una nueva energía”⁶⁴. No olvidemos que el predominio del sadismo es característico en el RD. Evocan, por otro lado el *spaltung*⁶⁵, -predominio de las imágenes que reflejan lo cortado, partido, despedazado, etc.-, estructura principal de este mismo régimen.

Tras la destrucción del paisaje, Julián procede a la creación de otro, donde predomina el color verde. Este color, en el RN, se asimila a la calma y al reposo que aportarán los invasores árabes: “barbechos y rastrojos verdearán”, “el pardo será verde : el blanco será verde : el amarillo y gris serán verdes”⁶⁶.

Otra destrucción creadora sería destruir la procesión de Semana Santa y crear otra procesión con los elementos de la película de Bond. En la primera parte, el escritor describió a los negros de la película del modo siguiente “poseídos del demonio tropical de la música : ondulando el cuerpo al

⁶⁰ DJ., p. 216.

⁶¹ DJ., p. 216. Véanse pp. 140-141 de DJ para establecer un parecido entre esta escena y la de la muerte de Putifar.

⁶² DJ., p. 216-217.

⁶³ DJ., p. 218.

⁶⁴ J. Goytisolo, *Disidencias*, p. 29.

⁶⁵ Véase capítulo III, de la 1ª parte, “Regímenes de la imaginación”, p. 92.

⁶⁶ DJ., p. 217.

agudo son de las flautas, desarticulando caderas y hombros al ritmo efusivo de los bongós”⁶⁷. En la p. 253 vuelve a repetir las mismas palabras al describir la procesión pero en este caso los que ondulan y articulan caderas y hombros son: “los adustos caballeros cruzados del Cristo de la Buena Muerte”. La creación se efectúa en el momento de reemplazar los negros por los penitentes y predominar el espíritu “erótico” sobre el católico. El caballero del poste se transforma en Julián: “el caballero del poste de telégrafos se ha liberado del capirote y luce ahora un níveo turbante sobre su risueña faz de traidor : eres tú, Julián”⁶⁸.

La novela termina con una destrucción creadora grandiosa: destruir al niño Jesús y crear de su carroña un nuevo Mesías musulmán. Las escenas que preceden, inmediatamente, a este final son terriblemente violentas. El narrador va a derrumbar la Iglesia Católica pasando por varias fases:

- 1- Sensualizando el mundo cristiano simulando los bailarines negros del carnaval a los penitentes de la Semana Santa⁶⁹, Isabel la Católica a la bailarina de la película de Bond y utilizando la terminología religiosa para describir la unión sexual de los bailadores: “ondas y aguas que crecen y se multiplican, acuden, irrumpen, penetran, penetran : sugestivas hipótesis que convergen hacia el lugar del dogma⁷⁰ y cristalizan en la alegre noticia : ya entra, ya entra! : obteniendo la beatífica visión al final de la noche oscura : el santo al cielo y la sierpe in situ : aleluya en la colina y los montes de Venus : en el vibrante hosanna de los músicos”⁷¹.
- 2- Erotizando a las beatas en la escena de la orgía provocada por el hachich mezclado con las hostias⁷².
- 3- Destruyendo: Julián extrae de los dedos de la Virgen, sus joyas y cuando no lo consigue los corta con unas tijeras “los dedos seccionados pasan a enriquecer tu botín y la Muñeca retiene a duras penas las lágrimas”⁷³. El tema de matricida

⁶⁷ DJ., p. 147.

⁶⁸ DJ., p. 253.

⁶⁹ DJ., p. 147.

⁷⁰ El dogma es el de la Concepción Inmaculada y la noche oscura es referencia a un poema de San Juan de la Cruz que describe la unión entre el alma y Dios. Véase DJ., nota 121, p. 150.

⁷¹ DJ., p. 149-150.

⁷² DJ., p. 296.

⁷³ DJ., p. 297.

aparece cuando el Niño, irritado, “con ademán maligno, le pincha el cuitado y doloroso corazón con la punta de su florete”⁷⁴.

La degradación es obvia y es manifestada por las palabras que describen la iglesia, la Virgen y Jesús. Al principio utilizaba las anteriores pero en la parte final las cambió: “casa del miedo”, “Muñeca”, “maniquí” y el “Nene”.

La *destrucción* se manifiesta cuando: “la caída simultánea de los dos muñecos pone punto final, con sus aullidos, al demente, fabuloso happening”⁷⁵. El muñeco es arrastrado hasta el mercado tangerino y yace “en medio de los desperdicios del mercado”⁷⁶. La caída de la Virgen es descrita con las mismas palabras que utilizó para la caída de Putifar. El Niño fue satirizado al describirle con estas palabras: (peinado) “a la moda de Shirley Temple”⁷⁷.

La *creación* se manifiesta cuando “el muñeco resucita[...] vestido con blanca chilaba, ceñido de níveo turbante invoca en árabe puro el nombre de Alá, manifiesta su vivo deseo de ser musulmán”⁷⁸. Aunque esa creación tuvo anteriormente indicios en la página 218, cuando Julián termina de destruir el paisaje “recreador del mundo, dios fatigado, el séptimo día descansarás”⁷⁹.

Una de las técnicas más importantes para la destrucción es: alterar la identidad de la religión católica: Jesús- matricida, iglesia-casa de miedo, Virgen-Muñeca, Isabel la Católica-bailarina erótica, Semana Santa-carnaval sensual, el derrumbamiento de la iglesia-fabuloso happening⁸⁰.

Según Linda Gould Levine, el aplastamiento del insecto, en la cuarta parte, por el narrador, corresponde al penúltimo paso en la destrucción de la religión católica: la aniquilación simbólica de la caridad cristiana. Pero a principios de la cuarta parte, el narrador ya había anticipado esa aniquilación: “ahoga la piedad / los sentimientos / la medida / cuanto de manso y misericorde hay en ti mismo / (sólo el sexo / y su violencia desnuda) / eres Julián [...] que ningún respeto ni humana consideración te retengan”⁸¹. El último paso es, como anticipamos, la creación del anticristo musulmán.

⁷⁴ DJ., p. 297.

⁷⁵ DJ., p. 297.

⁷⁶ DJ., p. 300.

⁷⁷ DJ., p. 296.

⁷⁸ DJ., p. 302.

⁷⁹ DJ., p. 218.

⁸⁰ Véase L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 242.

⁸¹ DJ., p. 278.

La destrucción de España debe ser grandiosa y en esto sigue a Sade: “Ay, para servir a la naturaleza, serían precisas destrucciones mucho más vastas, mucho más completas de las que somos capaces de realizar [...] Pues es la aniquilación lo que desea: no está a nuestro alcance el dar a nuestros asesinatos toda la extensión que ella desea”⁸².

No olvidemos mencionar que con esta destrucción el novelista está destruyendo la estructura del lenguaje falso, anticuado e ineficaz para imponer su propia arquitectura interna y externa que cambia totalmente este lenguaje construyendo uno nuevo.

La sangre y la sangría

Es una clave interna y a la vez un tema constante. Aparece por primera vez en la página 99. Es alusión a la guerra civil española y al método depurativo del régimen franquista contra sus enemigos.

El narrador lo relaciona con el Opus Dei, acusándoles de ser cómplices del Régimen y criticando a la Iglesia: “esclarecidos tecnócratas : pródigos celadores del secular enfermo, condenado aún, después de previsora sangría, a la inmortalidad y al reposo”⁸³.

El protagonista se lava las manos de la sangría al confesar que no participa en el : “eucarístico banquete”⁸⁴ y al mismo tiempo que abandona el “tren” del despegue económico de España.

Mediante el método de “purgar y sangrar”, el narrador dirige su sátira a Ganivet, intercalando pasajes de su *Idearium Español* y la novela picaresca de Luis Vélez de Guevara, “*La vida de Marcos Obregón*”. Ganivet alaba el método que utilizó Séneca para suicidarse: la sangría⁸⁵. Por otro lado, la sátira a Franco es obvia, por la presencia de Séneca y por el sistema franquista de “aligerar el aparato circulatorio de los carpetos” mediante los fusilamientos de los adversarios. Séneca impone a los españoles “la disciplina, la purga, la sangría : el profluvium sanguinis : la precavida eliminación de glóbulos rojos y un régimen dietético severo y radical”⁸⁶.

⁸² Noelle Châtelet, *Sade, Sistema de la agresión*, Tusquets Editores, Barcelona, 1979, p. 17.

⁸³ DJ., p. 99.

⁸⁴ DJ., p. 100.

⁸⁵ Véase nota 160 de DJ., p. 189.

⁸⁶ DJ., p. 190.

La identificación con Franco es total cuando “la fotografía en colores del filósofo luce en todos los establecimientos públicos y despachos oficiales” y cuando “las monedas reproducen su efigie”⁸⁷.

El narrador nos recuerda que el pecado es como una sanguijuela que va chupando la sangre⁸⁸, como los cachorros de león hasta ver la sangre, entonces se vuelven feroces y son como “lobos sanguinarios” que nuestra naturaleza esconde. Éstos beberán: “vuestra sangre pura, fresca y joven”⁸⁹.

El autor critica, así mismo, lo que hoy llamaríamos “racismo”. La generación del 98, en su intento de buscar la identidad hispánica, desprecia el origen árabe y exalta el origen castellano cristiano. Critica a Ángel Ganivet, quién escribió en su *Idearium español*: “Séneca [...] es español por esencia, y no andaluz, porque cuando nació, aún no habían venido a España los vándalos”⁹⁰. Contesta a esto el autor: “[...] Séneca, nació en la comarca de Gredos, de familia limpia y de muy buena sangre”⁹¹.

Desmitificación del paisaje castellano

Con esta desmitificación el novelista no sólo ataca a los exaltadores del paisaje castellano, la generación del 98; Ganivet, Unamuno, Ortega, etc., sino a las voces de la prensa oficial que les glorifican. Con la llegada de Julián y los suyos toda la aridez castellana se transformará en fertilidad, pero antes Julián tendrá que exterminar el paisaje castellano. El autor se vale del poema de Luis Cernuda, “Diré cómo nacisteis”⁹²: “abajo, olmos sonoros, castos álamos, encinas lentas y graves! : vuestra aureola mística palidece : las hojas amarillean de súbito, una secreta y vergonzosa enfermedad os envenena la savia”⁹³. “adiós, paisajes áridos, páramos infecundos, planicies sedientas! ... la naturaleza devendrá lluviosa : barbechos y rastros verdesearán... abajo, montes calcáreos, sierras escuetas y adustas, Meseta infecta! : los esquistos se cubrirán de nuevas especies vegetales, el pardo será verde : el blanco será verde : el amarillo y gris serán verdes”⁹⁴.

⁸⁷ DJ., p. 190.

⁸⁸ DJ., p. 175.

⁸⁹ DJ., p. 175.

⁹⁰ Ángel Ganivet: *Idearium español y El porvenir de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 10.

⁹¹ DJ., p. 184.

⁹² Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 67-68.

⁹³ DJ., p. 216.

⁹⁴ DJ., p. 217.

Es aquí donde se manifiesta la “destrucción creadora”, antes citada, de la novela. Julián no sólo destruye sino que siembra nuevas “semillas de una nueva génesis”⁹⁵.

Con los niños el látigo es necesario

Aparece por primera vez en la primera parte p.133, cuando el protagonista entra al urinario y la ve escrita en la pared, asociando al narrador con su pasado: “pero devuelto a tu infancia y a sus sombríos placeres : veinticinco, veintiséis años? : nueve tenías tú (si los tenías) y la imagen (inventada o real) pertenece a una ciudad, a un país de cuyo nombre no quieres acordarte”⁹⁶.

Esta clave es de importancia capital por varias razones:

- 1- Evoca la imagen del niño del pasado.
- 2- Introduce el *motive* del látigo, de clara alusión sexual, que más tarde será el objeto con el cual se masturbará Isabel la Católica. Es también el instrumento que utilizará el encantador para torturar al niño. Así mismo evoca la fábula de Caperucito Rojo, destacada al principio de la obra, p. 85 : “érase una vez un precioso niño, el más exquisito que la mente humana pueda imaginar : Caperucito Rojo y el lobo feroz, nueva versión psicoanalítica con mutilaciones, fetichismo, sangre”.....
- 3- El hecho de que haya leído esta frase en el urinario refuerza la idea de asociar el hecho de orinar con el sexo. Por una parte el sexo masculino (el látigo) y por otra el femenino (la gruta, el antro), sinónimos -para el narrador- de la vagina.
- 4- Introduce la idea de “un país de cuyo nombre no quieres acordarte”: frase sacada del Quijote, y donde transcurrirá la sodomización y la muerte del niño.

La esclavitud de los niños

La primera alusión a la araña aparece en la quinta página 87: “la araña del techo : cuatro brazos, lágrimas de vidrio”. Es una mera descripción de la lámpara del techo pero llena de insinuaciones. Es una clave interna.

En otro lugar dice: “niños aprendices que sostienen la urdidumbre en medio de la calle, maestros tejedores que traman y traman en sus exiguos talleres como pacientes, laboriosos

⁹⁵ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 198.

⁹⁶ DJ, p. 134.

arácnidos [...] cuando los niños aprendices tocan la tela se quedan pegados y todos sus esfuerzos por separarse resultan inútiles⁹⁷. Este pasaje pertenece a la vida tangerina; describe cómo los niños aprendices se hacen esclavos de este trabajo “duro y mal estipendiado”, cómo pasan de “la infancia a la edad adulta, del aprendizaje al oficio, del insecto al arácnido”⁹⁸.

El narrador establece un parecido y un paralelismo detallado entre los niños aprendices que se quedan atrapados en los hilos del oficio, acuciados en sus puestos de trabajo y con los ojos del maestro observándolos, sin dejarles ir, y, entre el arácnido que teje sus telarañas, acurrucado en su escondrijo observando cómo se pega un insecto a sus hilos y se enreda y suavemente le hunde sus quelíceros venenosos y chupa sus partes blandas.

En la primera parte dice: “el niño presiente su fin, quiere huir y se enreda, se enreda cada vez más”⁹⁹. En la segunda parte dice: “el insecto presiente el final, desea escapar angustiosamente, y se enreda, se enreda”¹⁰⁰. Esta escena sirve de augurio de las tres fases de la destrucción: cómo se infecta niño-insecto, cómo se deteriora y cómo muere. Y en la fase de la enfermedad o decadencia, cómo disfruta el verdugo de su víctima.

Vuelve al tema, en la tercera parte, a su manera de enlazar todas las partes de la novela con sus temas constantes y técnicas narrativa: “niños tejedores vestidos con diminutas chilabas hilan la tela de araña que inevitablemente les apresará”¹⁰¹.

Existe cierta relación entre la clase de Ciencias Naturales y la esclavitud de los niños: Goytisoló repite cuantas veces la descripción de los dípteros, que seguramente le obligarían a memorizar en el colegio, así como el de la culebra y el escorpión. Su constante empleo satírico del lenguaje biológico, reptil e insectil sería una prueba de ello. “Parte de la descripción de la serpiente viene de un laminario escolar sobre las “serpientes venenosas” publicado por el Ministerio de Educación”¹⁰², en los archivos de Goytisoló se incluye una fuente original.

En la clase de Ciencias Naturales, el profesor, Figurón, obligó al niño a ver cómo el escorpión aniquilaba al saltamontes: “asiste a los esfuerzos desesperados e inútiles del insecto y le agarra (a él) suave, pero firmemente del cuello para obligarle a mirar [...] y le clava el aguijón venenoso en

⁹⁷ DJ., p. 137.

⁹⁸ DJ., p. 138.

⁹⁹ DJ., p. 137.

¹⁰⁰ DJ., p. 178.

¹⁰¹ DJ., p. 232.

¹⁰² L. G. Levine, *Juan Goytisoló: Dstrucción creadora*, p. 290.

tanto que él (el niño) palidece de súbito como un muerto y cae, al suelo, redondo”¹⁰³. En este pasaje el narrador asimila el insecto al niño obligado a ver dicha brutalidad.

En la p. 232, de la III parte, describe a los tejedores aprendices con sus “diminutas chilabas” hilando “la tela de araña que inevitablemente les apresará”, metáfora de la esclavitud. Vuelve a recordarnos en la página 286, de la III parte, esta imagen: “intentando zafarse de la telaraña que le envuelve”. En ella el niño después del primer pecado ya no podía retroceder.

Por otro lado, si observamos las palabras del cura, en la segunda parte, describiendo la caída del adolescente en el pecado, veremos que son las mismas con las que describió el narrador, en la primera parte, la caída del aprendiz en la telaraña del oficio. En el sermón del cura ya es adolescente pero sigue atrapado. Dice el cura: “Su mirada es fría (el arácnido), su resolución implacable : paso a paso, se aproxima al desdichado insecto (aprendiz) : podría salvarlo todavía si se lo propusiera, liberarlo con gesto magnánimo : pero no quiere : lentamente, le hunde los quelíceros en el cuerpo, le inyecta su propio jugo digestivo y, [...] va disolviendo y chupando todas sus partes blandas”¹⁰⁴. Las palabras de los dos pasajes son casi iguales pero en el primero puso aprendiz y en el segundo insecto.

Curiosamente nos enteramos de que este sermón “viene de un texto de Monseñor Tihámer Tóth, titulado “Pureza y hermosura”, lectura obligatoria de todos los textos religiosos de la Barcelona de los cuarenta”¹⁰⁵. Lo cual prueba que los efectos del colegio perduran hasta la adolescencia.

Madre y madrastra

La primera seña de identidad de una persona la constituye el lazo materno. Lazo del cual se ha visto privado el autor, en una edad muy temprana, por la muerte súbita de su madre alcanzada por una bomba durante la guerra civil. La frustración, resultado de la privación, se traduce en agresión, como comentamos anteriormente. Agresión hacia la misma madre por haberle negado su amor, hacia sí mismo por no haber gozado de ese amor y hacia el mundo entero por ser, indirectamente, partícipe en esa privación. Años más adelante, su patria le despoja de su amor al considerarle un hijo ingrato, iconoclasta, que no sigue sus cánones y, le obliga a exiliarse: “España

¹⁰³ DJ., p. 165.

¹⁰⁴ DJ., p. 178.

¹⁰⁵ DJ., nota 143, p. 178.

simbolizaría para mí [...] un ámbito de hostilidad y rechazo, de un solapado, acechante amago de sanción”¹⁰⁶.

La madre real representa el Paraíso del niño y la Tierra Madre, el del español. Ni él como niño ni él como español ha gozado de ese Paraíso, por lo tanto, rechaza la falsa identificación con él. “Todo dolor significa para el individuo una amenaza de ruptura de su identidad”¹⁰⁷ y “la patria es la madre de todos los vicios : y lo más expeditivo y eficaz para curarse de ella consiste en venderla, en traicionarla [...] por [...] liberarse de aquello que nos identifica, que nos define, [...] que nos da una etiqueta y nos fabrica una máscara”¹⁰⁸, así explica Goytisolo la necesidad que tiene de la traición: liberarse.

El propósito de la unión del protagonista con el enemigo, Julián, el más odiado por los españoles, es “expiar, mediante la destrucción, todos los falsos símbolos de identificación con la madre patria”¹⁰⁹.

Si estudiamos las primeras páginas de la novela, descubriremos que el despertar del protagonista es un símbolo de la matriz, de la etapa uterina: “unido tú a la otra orilla como el feto al útero sangriento de la madre, el cordón umbilical entre los dos como una larga y ondulante serpentina”.¹¹⁰ Aquí establece un parecido entre la Madre Real y la Madre Tierra condicionado, eso sí, por la presencia de la Serpiente. El protagonista y su madre, en esta etapa, son una sola cosa, según dicen los psicólogos. Este vínculo le produce una sensación de serenidad: “inmerso en la apaciguadora penumbra fetal, avanzando a tientas por la lenitiva matriz”¹¹¹ y, al mismo tiempo, agobio y estar “preso, capsulado, digerido, expulsado : el consabido ciclo vital por los pasillos y túneles del aparato digestivo-reproductor”¹¹².

El despertar simbólico del protagonista muestra, por un lado, el amor hacia ese lugar (la matriz – la madre) y, por otro, el odio. Amor por ser el primer lugar al que estuvo unido, en su etapa paradisiaca, y el recuerdo de esa felicidad y, odio porque ésa ya no existe. La individualidad, que se

¹⁰⁶ J. Goytisolo, *Coto vedado*, p. 19.

¹⁰⁷ José Ortega, *Alienación y agresión...*, p. 102, tomado de T. S. Szasz, *Pain and pleasure* (London: Tavistock, 1957).

¹⁰⁸ DJ., p. 203-204.

¹⁰⁹ José Ortega, *Alienación y agresión...*, p. 79.

¹¹⁰ DJ., p. 85.

¹¹¹ Op. cit., p. 87.

¹¹² Op. cit., p. 85.

consigue mediante volver a unirse con el objeto primario, en nuestro caso, se consigue mediante el desprendimiento del mismo.

Obsérvese cómo pertenecen estas imágenes al RN, con sus dos dominantes: digestivas y cíclicas y cómo confirman la primera estructura del RN: *Armonización de los contrarios*. El deseo de desprenderse y al mismo tiempo de volver. El laberinto es una variante de esos túneles y pasillos del aparato digestivo.

Otra estructura es la *inversión de valores*, la felicidad se consigue mediante el desprendimiento y no la unión.

El narrador lleva ese conjunto de caverna-casa-gruta a un plano sexual, del cual hablaremos más adelante. La excursión del protagonista por la matriz y el ovario refleja el deseo que tiene de retornar a la madre, equivalente al Paraíso.

Según Jung, todo hombre tiene en su mente la imagen arquetípica femenina de la madre. Este “depósito inconsciente”¹¹³ contiene el ánima positiva o negativa del hombre. Esta ánima depende de la relación de éste con su madre. Si pierde la esperanza de retornar a ella “la libido se canaliza en analogías maternas en forma de cuevas, viajes intrafetales”, gruta, caverna, casa, etc.

La separación de la madre (su tierra) le atormenta pero, al mismo tiempo, su odio hacia ella le hace proyectar su figura en otra tierra y la considera a ella como madrastra. Este yo, ligado a la madre es su *otro*. Así se forma el triángulo edípico, antes explicado, que le permite estar dentro y fuera a la vez.

Los psicólogos afirman que para la madurez psíquica es necesario romper el vínculo madre-hijo. Pues, el narrador incita a Julián a cumplir con este principio: “contempla el materno vientre hinchado [...] huye de ellos, Julián, refúgiate en el café moro : a salvo de los tuyos, en la africana tierra adoptiva : aquí la nefanda traición dulcemente florece : víbora, reptilia o serpiente enconada que, al nacer, rompe los yjares de la madre”¹¹⁴.

Este matricidio que pretende realizar el protagonista, mediante Julián y la serpiente, evocan de nuevo el mito del Pecado Original y añade más dimensiones al símbolo de la serpiente.

Por otra parte, el narrador insiste en respirar aliviado en su patria adoptiva. Tema, repetido en numerosas ocasiones. Anteriormente, el narrador mientras pasea recuerda versos de *Profecía del*

¹¹³ José Ortega, *Alienación y agresión...*, p. 93.

¹¹⁴ DJ., p. 196-197.

Tajo, los recita “de un tirón, sin tomar aliento” y regresa después “apacado, a tu patria de adopción : al mercado oriental”¹¹⁵

Exaltación de lo grotesco e inmundo

Es un tema constante en las obras de Goytisolo. Con este tema critica {los valores tradicionales del español, que en el siglo XVII, excluyó de las órdenes religiosas cojos, pequeños, feos, torpes, e ignorantes y aceptó en cambio a “los hombres... más gallardos, los de mejores rostros y los de mejor ingenio”}¹¹⁶.

El anticristo musulmán nace en el mercado tangerino, símbolo opuesto a la “afeitada” civilización moderna. La figura del cadáver mutilado la ha tomado del cuento de María de Zayas, *La inocencia castigada*. Dice el cuento, que doña Inés tenía “las manos puestas sobre el corazón, que estaba descubierto, clavado en él un alfiler grande, dorado, a modo de saeta, porque en lugar de la cabeza tenía una forma de plumas del mismo metal”¹¹⁷.

Goytisolo describe al muñeco: “brazos y piernas mutilados, órbitas oculares vacías, corazón atravesado por un alfiler grande, dorado, que en lugar de cabeza, ostenta un curioso penacho de plumas de metal”¹¹⁸.

La sífilis

Es una de las claves internas que sugiere aquí la primera parte del esquema de la novela: la infección. Aparece por primera vez en la p. 103 pero sin denominarla, es una simple mención del “análisis serológico”. El narrador seguirá sembrando más claves, relacionadas con esta enfermedad hasta quitar el velo en las últimas páginas de la novela.

Al principio de la tercera parte, el narrador va a donar su sangre, lo que explica la clave de “donnez votre sang souvez une vie”, repetida tantas veces. Aquí es cuando aparece otro aspecto de la infección: infectar el cuerpo de los ciudadanos, sin expresar la enfermedad, aunque sí describiendo sus síntomas en la p. 201, mezclando en este caso la rabia con la sífilis.

¹¹⁵ DJ., p. 120.

¹¹⁶ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 294. Las palabras entre comillas son de Américo Castro, *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa, 1966, p. 296.

¹¹⁷ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 244, tomada de *La inocencia castigada*, de María de Zayas, p. 140-141.

¹¹⁸ DJ., p. 300.

El narrador vuelve a referirse a la sífilis cada vez que surge la música por algún lado: “han escuchado ustedes, señoras y señores, una selección del balé la sífilis de Federico Xopén : sífilis o sílfides? : igual da : el mensaje está ahí”¹¹⁹.

Recordemos que la música nace del frotamiento rítmico cuyo microcosmo en el cuerpo humano es el gesto sexual¹²⁰. Por lo tanto, la sífilis y la música están relacionadas con el sexo. Tema constante por antonomasia de la novela. Ya era raro oír en un barrio popular tangerino “Las sílfides”, pero más raro aún sería que surgiera de una radio en un autobús lleno de gente tan simple¹²¹. Unas líneas más adelante identifica el sonido de la radio con la “sífilis de Xopén” y la repite dos veces, en un aumento de tensión que caracteriza el final de la obra.

El motivo sanguíneo va unido a esta enfermedad. Es símbolo de la fertilización erótica que impondrá a sus compatriotas. *Inversión de valores*. Alude a esta enfermedad varias veces: la visita al dispensario¹²², el ballet de la sífilis de Federico Xopén¹²³, explica los síntomas de la enfermedad¹²⁴, Nietzsche lo padecía en tercer grado¹²⁵.

La música

La alusión al importantísimo y cíclico papel de la música, en general, y la flauta en particular surge desde las primeras páginas de la obra: “melodía, nota, arpegio, tañido”, “acorde [...] que el afilador repite día tras día”¹²⁶. La música acompaña al protagonista a todas horas: cuando se pasea por la ciudad con los Rolling Stones o la música árabe, cuando se sienta en el café con Umm Kalsúm y Farid-el-Attrash¹²⁷, etc.

El narrador anticipa que el vendedor de navajas, cuchillos, cortapapeles, raspadores, tijeras llama a su mercancía con la flauta que le produce una “melodiosa, perspicaz tentación”¹²⁸. Observaremos cierta relación entre: música, violencia y sexo. Cuando los niños matan al gato el

¹¹⁹ DJ., p. 117

¹²⁰ Véase p. 94 del capítulo III, de la 1ª parte, “Regímenes de la imaginación”.

¹²¹ Véase p. 299 de DJ.

¹²² DJ., p. 104.

¹²³ DJ., p. 117.

¹²⁴ Op. cit., p. 175.

¹²⁵ Op. cit., p. 224.

¹²⁶ DJ., p. 89.

¹²⁷ DJ., p. 116.

¹²⁸ DJ., p. 90.

narrador dice: “roncos maullidos de prodigiosa densidad erótica [...] te desvelan : relegados ahora por la flexible modulación de la flauta”¹²⁹.

La música acompaña las fases del esquema de la destrucción: La fase de la infección, relacionada principalmente con el sexo: Antes de infectar a Putifar, dice el narrador: “los acordes punzantes de la música árabe se clavan violentamente en tus oídos”¹³⁰. Resulta que procede de la flauta del encantador de serpientes, combinado con el ritmo del “tamboril”. La serpiente: “quisiera inyectar su ponzoña, fascinado, por la música agreste del seductor”¹³¹. Obsérvense las alusiones sexuales en Putifar y “la serpiente que se yergue casi vertical”¹³².

La escena de la película de Bond (violencia) y la bailarina brasileña (erotismo) pretende infectar (dentro del eje de la novela) al bando de los buenos: infecta la España sagrada (Semana Santa) con el (erotismo) de la bailarina, todo bajo la influencia de la música (flauta, trompetas, tambores).

En la escena de la masturbación de Isabel la Católica, aparece la música como elemento principal de la infección: Mientras la monja “reza devotamente sus oraciones”¹³³ diarias, la música de los Rolling Stones invaden la habitación. La Reina se incorpora, se desnuda y practica su rito diario de masturbación.

La escena de la sodomización pretende infectar al mismo bando (el ego infantil). Cuando el niño del pasado se acerca a la choza del encantador de serpientes la música parece que le hipnotiza: “la música, el niño parece oírla pues oscila y oscila siguiendo los movimientos invisibles del magnetizador : de ti, de Julián, que espera con paciencia en la cabaña el momento de herirle e inyectar tu ponzoña”¹³⁴.

Lo mismo sucede con la fase de la decadencia, la música de los Rolling Stones acompaña la masturbación de Isabel la Católica: “los Rolling Stones cantan y las ondas sonoras crecen y se multiplican, acuden, irrumpen, penetran, penetran”¹³⁵. Cuanto más sube el ritmo de la música, más se degrada la Reina. Se desnuda y practica masoquismo al son de la música.

¹²⁹ DJ., p. 91.

¹³⁰ DJ., p. 138.

¹³¹ DJ., p. 139.

¹³² DJ., p. 139.

¹³³ DJ., p. 233.

¹³⁴ Op. Cit., p. 284.

¹³⁵ Véase p. 234 de DJ.

Acompaña, igualmente, al niño del pasado cuando frecuenta al encantador y éste abusa de él pidiéndole dinero: “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 [...] presto a escupir e inocular el veneno que progresivamente inmoviliza su voluntad y la somete a la tuya”¹³⁶. Sigue torturándole en esta misma etapa: “adicta al silencioso tañer de la invisible flauta volverá a su guarida hispida no sin derramar antes (burla suprema) el rubio, fluido desdén”¹³⁷.

La flauta acompaña los sucesos de la novela desde el principio hasta el final. Y en esta etapa de la destrucción o muerte, la “Marcha Nupcial” y los violines acompañan a Julián en su labor de destruir la el mito del honor y la virginidad española¹³⁸. Primera destrucción brindada al pueblo español.

En la fase de la muerte del niño, la serpiente está “oscilando al burilando son de la música que insinúa tú”¹³⁹. Esta música sabemos que es la flauta que, a pesar de estar ligada a la creación, Goytisolo la relaciona con la muerte del niño, *invirtiendo su valor* para anunciar un nuevo nacimiento en la etapa siguiente. Las huellas del RN son obvias.

La resurrección va acompañada del ritmo de la flauta. Esta clave afirma el carácter cíclico de la novela y la relación de la música con la creación, recordando el frotamiento rítmico.

La importancia de la flauta, estudiada a lo largo de la obra, resalta en la escena final de la procesión mahometana. Es allí donde se concentra un círculo entero, empezado por la flauta y acabado por la misma: La procesión empieza con el fondo musical de la flauta del afinador de cuchillos: “he aquí que el muñeco resucita y recobra súbitamente la vista y la integridad de sus miembros”¹⁴⁰. La procesión sigue su camino: “guiada siempre por las modulaciones bucólicas de la flauta”¹⁴¹, pero participan en ella más instrumentos dispensados por el nigromántico trujamán: “clarinetes y saxos, violines y oboes, atabales y bajos, mandolines, rabeles”¹⁴². Al final, y antes de abandonar “la nocturna, fantasmal procesión”¹⁴³, los músicos guardarán sus instrumentos y “el motivo principal vibrará [...] y se extinguirá suavemente en un melancólico solo de flauta”¹⁴⁴.

¹³⁶ Op. cit., p. 288. DJ

¹³⁷ DJ., p. 293.

¹³⁸ Véase p. 240 de DJ.

¹³⁹ DJ., p. 294.

¹⁴⁰ DJ., p. 301-302.

¹⁴¹ DJ., p. 302.

¹⁴² DJ., p. 302.

¹⁴³ DJ., p. 302.

¹⁴⁴ DJ., p. 302.

Las sílfides de Xopén están presentes con vehemencia en la novela, especialmente, cuando la relaciona con la sífilis: “señoras y señores, una selección del balé la sífilis de Federico Xopén : sífilis o sílfides?”¹⁴⁵ Obsérvese la relación entre dicha sinfonía y esta enfermedad sexual. Aparentemente es una relación fonética pero encierra la relación enfermedad (infección)-música.

Pero esta no es la única clave musical que utiliza. Los Rolling Stones es otra clave musical utilizada repetidamente. Aparece por primera vez, en la primera parte, cuando el protagonista sale de la biblioteca. El narrador la denomina “cruzada musical”¹⁴⁶ ya que le servirá para acabar con el caballero cristiano, defensor de la “santa cruzada”, en la tercera parte.

En la primera parte, la flauta acompaña “las femeninas ondulaciones del niño bailarín”¹⁴⁷. La homosexualidad es sugerida en esta frase. O, en la escena de la bailarina brasileña: “ondulando el cuerpo al agudo son de las flautas”¹⁴⁸.

En el paseo del protagonista por Tánger, se cruza con la onda musical de un transistor que emite el chotis “Madrid”¹⁴⁹.

El autobús de los turistas se va acompañado de la música de Gershwin¹⁵⁰, después de haber realizado el asesinato imaginario de Putifar por la serpiente. La relación sexo-música-violencia es sugerida de nuevo.

Al final del segundo capítulo dice el narrador: “Los acordes punzantes de la música árabe acompañan el rito ancestral”¹⁵¹, anunciando la próxima caída del niño en manos de la serpiente. El rito “ancestral” sugiere el Pecado Original con la música árabe de fondo. La serpiente se acerca hacia él “como un criado nubio”¹⁵². En Egipto los nubios son famosos por su “potencia (o mejor masculinidad)”. De nuevo percibimos el eco música-sexo.

En la p. 302, al prepararse los músicos para irse, dice el narrador: como en “Los Adioses” de Hayden al príncipe de Esterhazy, apagarán las candelillas verdes [...] antes de abandonar de modo definitivo la nocturna, fantasmal procesión”. Según la leyenda, los músicos pidieron a Hayden que

¹⁴⁵ DJ., p. 117.

¹⁴⁶ DJ., p. 115.

¹⁴⁷ DJ., p. 116.

¹⁴⁸ DJ., p. 147.

¹⁴⁹ DJ., p. 125.

¹⁵⁰ DJ., p. 142.

¹⁵¹ DJ., p. 197.

¹⁵² Op. cit., p. 197.

creara una composición que sugiriera al príncipe de Esterhazy el deseo de todos de regresar a Viena. Cuando Hayden apagó las candelas el príncipe decidió volver con ellos a Viena. La vuelta a la realidad, al mercado tangerino es similar a la vuelta a Viena. De este modo podemos ver el papel tan importante que juegan las claves musicales y cómo funcionan para complementar la obra de Goytisolo. Siempre con su carácter cíclico.

Explicamos anteriormente que existe un contraste entre la música oriental y la occidental: En cuanto a la oriental: La música árabe nos acompaña a lo largo de la novela, como ya observamos. Umm Kalsúm y Farid-el-Attrash en el café, la música árabe en el zoco, rabeles, atabales, etc. Pero el instrumento que imperante es la flauta, compañera del encantador de serpientes que, en ocasiones, se convierte ella misma en serpiente, es decir, en arma destructiva. En otras palabras, guarda una relación crucial con la violencia. De ahí la relación de la flauta con el vendedor de navajas y cuchillos. Las modulaciones de la flauta acompañan los actos violentos: la matanza del gato por los niños, de Putifar por la serpiente, la seductora bailarina en la violenta película de Bond, el comienzo del ataque de Julián, la sodomización del niño, etc.

Observemos cómo acompaña la flauta el proceso de resurrección: el nuevo nacimiento del Mesías musulmán irá acompañado de la música árabe.

Por el otro lado contemplemos la música occidental. Tenemos la música de los Rolling Stones, Las sílfides de Xopén, el chotis de Madrid, la música de Gershwin, y Los Adioses de Hayden. Esta música acompaña al bando de las víctimas. En la fase de la infección, dominaba la flauta pero en la declinación, fase exclusiva de las víctimas, encontraremos que la música de los Rolling Stones acompaña la masturbación de Isabel la Católica. La elección de Las sílfides de Xopén es por el parecido que guarda con la sífilis, enfermedad que sufren las víctimas (incluido el *otro débil* del protagonista). El Gershwin sigue a los turistas americanos, Putifar entre ellos.

Los Adioses de Hayden, acompañan la procesión durante la cual nace el Mesías musulmán, hasta que “toda la sinfonía se extinguirá suavemente en un melancólico solo de flauta”¹⁵³. Es decir, que Los Adioses despiden al niño Jesús ya convertido en Mesías musulmán, se disipan y la flauta ocupa su lugar, para permanecer.

¹⁵³ DJ., p. 302.

Los instrumentos musicales son una mezcla entre árabes y europeos: "clarinetes y saxos, violines y oboes, atabales y bajos, mandolines, rabeles"¹⁵⁴. Tampoco falta la lira que la asimila a la flauta. En la última escena de la novela reúne ese gran número de instrumentos musicales para clausurar con ellos la creación del Mesías musulmán y anunciar con ellos la vuelta a la realidad.

La danza y el canto están así mismo relacionados con la iconografía sexual en la Edad Media. John Fleming, asegura que el canto y la danza en la Edad Media aludían las ilícitas relaciones sexuales "A common objection to carols and other dances [...] was that they were an excitement to illicit sexual relations"¹⁵⁵. La danza de la mulata es muy parecida a la macumba¹⁵⁶.

El simbolismo del zapato

En numerosas ocasiones el protagonista ha aludido a los zapatos – el escaquin de cenicienta, página 284. Éste está muy vinculado al deseo sexual en la literatura española, tal y como aparece en las Cantigas de Santa María (Cantiga 64 de Alfonso X, el Sabio). Un noble va a la guerra y deja a su mujer después de haber pedido a la Virgen que la protegiera. Otro hombre enamorado de la misma mujer le envía un par de zapatos con una alcahueta. Aquella los acepta después de mucha insistencia. Cuando va a probárselos descubre que no se los puede quitar por más que lo intentara. Los zapatos permanecieron pegados a sus pies hasta el regreso del marido. Las Cantigas recogen ese milagro de la Virgen.

El hecho de quitarse los zapatos refleja la vulnerabilidad de la persona ante la tentación del Diablo. Y el hecho de regalar los zapatos expresan el deseo sexual del que los ofrece.

En el folklore europeo tenemos a Cenicienta que perdió su zapato tras una danza, que podría significar "la pérdida de su virginidad o por lo menos la pérdida del deseo de defenderla"¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Op. cit., p. 302. DJ

¹⁵⁵ John V. Fleming, *The Roman de la Rose: A study in Allegory and Iconography*, Princeton, Princeton UP., 1969, sacado de Burt, John R., en *Selected Themes and Icons from Medieval Spanish Literature: Of Beards, Shoes, Cucumbers and Leprosy*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 54-59.

¹⁵⁶ "La mujer bajo la influencia del espíritu cae en convulsiones producidas por el éxtasis religioso", José Ortega, *Alineación y agresión.....*, p. 109.

¹⁵⁷ John R. Burt, "A Partial Iconograph of Shoes (çapatás) in Medieval Iberian Literature", en *Selected Themes and Icons from Medieval Spanish Literature: Of Beards, Shoes, Cucumbers and Leprosy*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, p. 65.

El zapato del rey Rodrigo que se encontró en el campo de la batalla tras su derrota ante los moros podría significar que ha pagado por haberle despojado a la Cava de los suyos, su virginidad.

Defecación

La defecación es para el niño “el modelo mismo de la producción. El excremento es valorado por ser el primer producto creado por el hombre”¹⁵⁸. Es valorado, así mismo, por su parecido al barro, del cual Dios creó al hombre.

“En la epopeya gargantuica, el excremento se valora por ser huella del paso del dios gigante”¹⁵⁹. Jung habla de la veneración de las materias fecales del rey por los súbditos del Gran Mongol¹⁶⁰. Jung lo señala como “punto de referencia de un tesoro” en la ensoñación neurótica y en el sueño¹⁶¹. Será por eso que Hugo en *Les misérables* dice: “si nuestro estiércol es oro, nuestro oro es estiércol”¹⁶².

Freud expone la idea de Lou Andreas-Salomé, quien piensa, que la primera prohibición a la que se enfrenta el niño es defecar fuera del orinal, prohibiéndole el placer de “mostrar su docilidad a las personas que le rodean o su negativa a complacerlas. “Lo “anal” pasa a constituir [...] el símbolo de todo lo prohibido”¹⁶³.

En la novela, el acto de Figurón de inhalar la cagarruta es cercano a la coprofagia. Con este gesto el narrador quiere resaltar hasta qué punto los españoles *invierten los valores*: lo más repulsivo e inmundito, es para ellos una obra gloriosa, con tal que lleve el sello de su seña de identidad: la capra hispánica.

Otra escena muy importante es la de Séneca defecando¹⁶⁴. El protagonista narrador, en esta escena, realiza una parodia de dos caras: en la primera satiriza esa *inversión de valores* de los

¹⁵⁸ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 251.

¹⁵⁹ Gargantúa: (*Vie inestimable du grand Gargantua*), novela paródica de Rabelais (1543), donde el gigante Gargantúa (hijo de Grandgousier y de gargamelle) recibe una educación que muestra las ventajas de la pedagogía nacional de los humanistas sobre los métodos tradicionales de la Sorbona. *Nueva Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981, p. 4201.

¹⁶⁰ C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, p. 179. *Gran Mongol* = *Gran Mogol*, título de los soberanos de una dinastía musulmana en la India, p. 6631.

¹⁶¹ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 251.

¹⁶² Op. cit., p. 251.

¹⁶³ Freud, “La sexualidad infantil”, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, tomo II, p. 1203.

¹⁶⁴ DJ., p. 223.

españoles, glorificando sus actos más triviales: “se inclinará a contemplar amorosamente su obra, el tierno fruto de sus entrañas”¹⁶⁵. La otra demuestra el desprecio del autor-narrador a las grandes figuras españolas, a los Padres de la Iglesia y a sus obras considerándolas “una excreción” por más gloriosas que sean.

El acto de orinar tiene inmensa importancia en la obra. Julián orinó, en la tercera parte, en el tronco de los cadáveres de los esqueletos vegetales, durante su operación de destrucción el paisaje castellano¹⁶⁶. Como si ese acto diera por terminada la acción destructiva.

La magia negra

El mundo mágico está relacionado con un tipo de “autoalienación [...] donde el personaje se siente alejado de sí mismo y a la vez en unión con su esencia”¹⁶⁷.

La magia negra aparece en más de un lugar en DJ. Hemos observado en las primeras páginas de la obra la violencia relacionada con los niños brujos, al degollar éstos un gallo y el perro que lamía el reguero de sangre resultado de la degollación. Igualmente, comentamos la magia negra en el capítulo anterior hablando de *La inocencia castigada*¹⁶⁸.

En la tercera parte de la novela volvemos al mismo tema: “certeras artes brujas que su implacante telaraña tejen bajo la volatinera inspiración de los caballos livianos”¹⁶⁹. En este episodio habla de las habilidades de los moros, que incluye una superioridad en el campo de la magia negra.

En el cuarto capítulo describe así a la Virgen: “Un maniquí de madera articulado, vestido con un manto azul y oro y con el corazón atravesado de alfileres, como el acerico de una costurera”¹⁷⁰. A primera vista es clarísimo que se refiere a la Dolorosa pero en segunda instancia veremos que asimila la Virgen a un muñeco vudúista a los que se les aplica la magia negra. Transforma la santidad de la Virgen en magia negra, es un valor invertido, utilizado para desacralizar esta imagen sagrada.

La última parte está llena de referencias a la magia negra aunque las claves anteriores ya hicieron alusiones a este tema anteriormente. El propósito es profanar a la Virgen, empresa que

¹⁶⁵ DJ., p. 223.

¹⁶⁶ Véase p. 216 de DJ.

¹⁶⁷ José Ortega, *Alienación y agresión.....*, p. 138.

¹⁶⁸ Véase p. 277, del capítulo III, de la 3ª parte “Técnicas Narrativas”.

¹⁶⁹ DJ., p. 259.

¹⁷⁰ DJ., pp. 179 y 296.

responde a uno de los propósitos del autor: desacralizar el mundo católico. Lo mismo ocurre cuando el narrador dice: “sobre el cadáver mutilado del *mago* trepas al pie de la estatua”¹⁷¹. El oráculo católico se ha convertido en mago y ha sido asesinado por los harkis.

Incluso los carpetos recurren a la magia cuando sienten el peligro de Julián y sus tropas: “los humillados carpetos tratan históricamente de exorcizar el peligro”. Y sus mujeres “brazos en cruz, intentan conjurar con rezos la cólera celeste”¹⁷², actitudes poco cristianas.

Justamente antes de la escena de la resurrección, aparece el perro olfateando el cadáver del Niño mutilado. Sabemos que el perro es considerado acompañante de los magos y brujos y, además, tiene carácter cíclico y resurreccional.

La magia negra es la protagonista de la resurrección: “un nigromántico moro y los niños brujos de la mezquita de los Aisauas acuden a su encuentro (el muñeco) y le rinden adoración. Esta imagen (profana) es paralela -y al mismo tiempo suplanta- a otras dos escenas (sagradas) descritas en el segundo capítulo: el profesor de Ciencias Naturales instruyendo a sus alumnos en el colegio y el cura instruyendo a los fieles en la Iglesia.

Las herramientas del moro-mago, depositadas sobre la paja del pesebre del Niño-Muñeco, son: “candelillas de cera verde, mudas de piel de culebra, pelos de macho cabrío”¹⁷³. Esta imagen contrasta, totalmente, con los regalos de los Reyes-Magos, depositados en el pesebre del Niño Jesús: el oro, el incienso y la mirra.

El gato negro está relacionado con la magia y su sacrificio será un rito indispensable para la iniciación del protagonista-narrador.

La prostitución

Aparece por primera vez en la primera parte, intercalando en la escena del nórdico buscador de aventuras sexuales, las palabras: “hello-tengo-señorita-española-hebrea-marroquina-niña-niño”¹⁷⁴. Este tema se ensanchará en la tercera parte cuando Séneca se convierte en alcahuete y le ofrece al narrador una larga lista de sus diversas “mercancías”: “hebrea? / marroquina? / petite fille? / fraulein to fuck? / allora ragazzino innocente?”¹⁷⁵.

¹⁷¹ DJ., p. 297.

¹⁷² DJ., p. 295.

¹⁷³ DJ., p. 301.

¹⁷⁴ DJ., p. 129.

¹⁷⁵ DJ., p. 225.

Este tema está ligado a la comercialización de España. Incluye todo tipo de sexo incluso la pederastia y las relaciones anormales, como mantener relaciones sexuales con animales.

Así, los turistas americanos emprenden un fantástico viaje por el sexo de Isabel la Católica¹⁷⁶.

En la tercera parte de la novela Julián invoca la ayuda de la Celestina para atrapar a las vírgenes, mediante la recreación de un pasaje de *La Celestina*: “y tú, laboriosa y prudente celadora de virgos, Celestina madre y maestra mía ayúdame a tener la red donde se enmalle y pierda tan diferida presa... para cuantas Melibeas engendre, produzca, consuma y exporte el celestinesco y celestial país”¹⁷⁷. Esta parodia de la prostitución cierra el círculo Séneca-“Ubicuo”-Alcahuete. Y crea un parecido entre la Celestina y la araña que encierran a sus presas sin éstas poder escaparse: “ayúdame a tener la red donde se enmalle y pierda tan diferida presa”¹⁷⁸

Unas líneas más adelante el narrador añade otras dimensiones a esta sátira, al equiparar la persona de Julián, el traidor, con San Isidro. En la obra de Lope de Vega, *Isidro*¹⁷⁹, los “labradores vecinos” le ofrecen al Santo numerosas chicas para que escoja una esposa de entre ellas. En Don Julián, estos mismos labradores le ofrecen al moro sus esposas, sobrinas, madres, hermanas e hijas. Es obvio el deseo del autor de invertir todos los principios, destruir el orden antiguo y crear nuevos códigos.

Goytisolo ha querido transmitir un mensaje, tanto en Don Julián, como en *Señas de identidad*: Es cierto que con la transición se inició un proceso evolutivo para modernizar y democratizar a la sociedad, pero aquélla fue de Fachada y ésta no ha conseguido los resultados esperados.

El bestiario

El bestiario de esta novela es un elemento esencial para la destrucción de la España Sagrada. Estudiaremos algunos de mayor importancia en la novela. La serpiente, de la cual hablaremos en el apartado de la sexualidad, es la que ocupa el primer lugar en esta lista del bestiario.

¹⁷⁶ DJ., pp. 236-237.

¹⁷⁷ DJ., p. 242.

¹⁷⁸ DJ., p. 242.

¹⁷⁹ Lope de Vega, *Obras completas*, Tomo I, edición de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, p. 286.

Nótese cómo el bestiario, en su mayoría, pertenece al esquema de descenso. Los animales que pertenecen al esquema de ascenso no aparecen casi en la novela, a excepción de los pájaros: “todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación”¹⁸⁰.

Los pájaros aparecen en las páginas 145 y 146, pero funcionan como clave interna que se explicaría en la página 276, como augurio de la muerte de Alvarito-pájaro. Notemos cómo empieza a describir sus saltos y brincos, y al poco rato: “gigantescos ahora : gerifaltes y halcones : huracanados, cetreros, rapaces...”¹⁸¹. Esta maximización del tamaño y fuerza de los pájaros responde a esta cualidad del RD.

Los buitres aparecen en la escena de la muerte de Putifar¹⁸², el águila en la escena de la muerte de Caperucito Rojo¹⁸³ y el halcón en la escena de la muerte del niño del pasado¹⁸⁴. Siempre pájaros verdugos arremetiendo contra las víctimas. Todos ellos pertenecen al bestiario del RD.

Aunque el águila puede ejercer una función perteneciente al RN, por su alusión al castigo de Prometeo. No olvidemos que este castigo fue arrancarle el hígado “diariamente”. Así que, aun siendo un símbolo diurno, ejerce una función cíclica dentro del RN.

1- Los insectos:

Los insectos forman parte del arsenal del protagonista para la destrucción de España. Destrucción que se conseguirá mediante el esquema antes citado:

Infeción → declinación → muerte → resurrección.

Éstos juegan un papel importantísimo en este esquema ya que son el vehículo de la destrucción.

El narrador utiliza este método, la infección, en la primera parte, depositando los insectos en las obras maestras de la literatura española. En la tercera parte se desvela la finalidad de ese evento: Los insectos que salen de los libros e invaden la biblioteca sustituyen a los libros; primero, depositándose en los estantes y después eliminando las obras.

La segunda etapa es la declinación. La secuencia de la exaltación y decadencia de don Álvaro Peranzules, es una de las parodias mejor logradas de la novela. En ella vemos cómo cuando llega la exaltación de Figurón a sus límites, hasta el punto de asustar al narrador, aparecen

¹⁸⁰ G. Durand, *Las estructuras...*, p. 123.

¹⁸¹ DJ., p. 146.

¹⁸² Véase p. 140 de DJ.

¹⁸³ DJ., p. 276.

¹⁸⁴ DJ., p. 294.

los insectos y empieza aquél a decaer. Es interesante ver cómo el autor establece una relación directamente e inversamente proporcional entre la declinación del caballero cristiano y los insectos. Detalladamente implanta un excepcional contraste entre la subida de unos y la bajada del otro.¹⁸⁵ “hidalguía : honra : misticismo : sed de empresas : genio y figura : máscara : cambio moscas : moscas : abejas : tábanos : veneno mortal”¹⁸⁶.

En la tercera etapa, la destrucción, Alvarito o el *otro*, aparece como insecto que la planta carnívora consigue comer¹⁸⁷. También aparece al final de la cuarta parte, justo antes de la resurrección, cuando el mendigo se metamorfosea en insecto y el narrador lo espachurra. En los dos casos el insecto es símbolo de la liberación del *yo* por la desaparición del *otro*. En este caso reúne los dos contarios, primera estructura del RN.

El insecto es también vehículo de la profanación. De ahí que se considere el narrador un insecto en las primeras páginas de la novela: En la escena del dispensario cuando se imagina a sí mismo el saltamontes envenenado por el aguijón del escorpión¹⁸⁸.

En la secuencia del declive y la decadencia del caballero cristiano, en la tercera parte, los insectos son los protagonistas. Su aparición en las obras españolas provocaron la muerte de don Álvaro. Los insectos devoraron así mismo todas las obras castellanas “devoran el papel, corrompen el estilo, infectan las ideas [...] buscan alimento en los libros magistrales de los estantes : ideas elevadas, aforismos célebres, versos perfectos desaparecen vorazmente y se disuelven en los recovecos de sus masa abdominal : el soneto [...] las moscas chupan unas tras otras las sílabas de los catorce versos, [...] pasan a la mitad de otro cuarteto, entran con pie derecho en el terceto, están con los pobres versos acabando”¹⁸⁹.

Figurón es un “fósil medieval”. “La dureza de su costra evoca el caparazón de los cangrejos”¹⁹⁰. En la página 244, yuxtapone la descripción de la coraza del caballero cristiano con las peculiaridades de la víbora vistas en la segunda parte.

¹⁸⁵ Véase DJ., pp. 244-250.

¹⁸⁶ Op. cit., p. 246.

¹⁸⁷ Op. cit., p. 276.

¹⁸⁸ Véase DJ., p. 104.

¹⁸⁹ DJ., p. 249.

¹⁹⁰ Op. cit., pp. 23.

Es curioso cómo utiliza el novelista un tono de guerra para describir el ataque de los insectos: “la resistencia obstinada que opone precipita todavía el golpante proceso de demolición [...] el trío de insectos vuela en formación correcta, planea, evoluciona, cala en picado como una escuadrilla de élite durante una vistosa parada militar”¹⁹¹.

La metamorfosis del sablista en un insecto responde al entorno surrealismo de la cuarta parte que evoca el mito de la castración: “araña, tarántula, ciempiés? [...] las pinzas liberan uno a uno los cautivos botones, la boca se embosca en la hircina guardia”¹⁹². El insecto es arácnido y miriópodo venenoso, e intenta atacar el sexo del protagonista, es entonces cuando lo aplasta. Existe una clara relación entre: insecto-sexo-veneno-muerte.

Volviendo a los Regímenes de la Imaginación, los crustáceos, insectos, y reptiles pertenecen al bestiario de la luna, por lo tanto al RN. Como comentamos simbolizan la mutación. El veneno que llevan dentro produce la muerte, “la suprema iniciación a la vida inmortal”¹⁹³. Producen el nacimiento de otra vida mejor. Por lo tanto, unen los dos contrarios y al mismo tiempo, son sinónimos de la resurrección.

Las arañas están ligadas a la esclavitud de los niños y a su destrucción psicológica, pero al mismo tiempo, el hilo es símbolo de continuidad sobredeterminado por la técnica circular, regida por el RN.

Hemos apreciado en nuestra novela la supremacía del bestiario nocturno, aunque estos animales, en diversos casos conservan cualidades del RD: como es el caso de: los pajaritos, el halcón, los buitres, el águila y el Fénix.

Durand afirma que “todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación”¹⁹⁴, es decir, al esquema de ascenso del RD. El contraste entre los pajaritos, por un lado, y el halcón, los buitres y el águila, por otro, agudiza la caída, símbolo del RD. Este símbolo es básico en el esquema víctima-verdugo: Alvarito-pájaro, es la víctima. El caso del Fénix es diferente, pues, a pesar de pertenecer al RD, tiene cualidades del RN, ya que vuelve a renacer: está utilizado en calidad de animal mutante, nocturno. Es símbolo de cambio y tiene carácter circular.

¹⁹¹ DJ., p. 250.

¹⁹² Op. cit., pp. 299-300.

¹⁹³ G. Durand, *Las estructuras* , p. 228.

¹⁹⁴ Op. cit., p. 123. GD

Esta utilización de símbolos del RN refleja el deseo del protagonista-narrador de cambiar, de pasar la frontera existente entre las dos vidas, la falsa y la verdadera. Morir para resucitar. Pasar de la falsa España Sagrada a la verdadera España paradisiaca.

2- La capra hispánica:

La capra significa, según la Fontaine, "libertad espontánea"¹⁹⁵. Puede ser que Goytisolo la utilizase como símbolo de la libertad deseada por el español.

En la primera parte, aparece la capra, cuya obra (la cagarruta) glorifica don Álvaro Peranzules. En la segunda parte, Goytisolo convierte a la capra en el viejo amigo de Séneca, que le acompaña en sus viajes a Gredos, donde recitan ambos: sonetos de Lope, fragmentos de los autos sacramentales de Calderón y versos del "Infante Arnaldos" y el "Romance de Blanca Niña"¹⁹⁶. Aquí vemos cómo ensancha la parodia en dos direcciones: una hacia la capra y la otra hacia estos textos aparecidos anteriormente en la biblioteca tangerina. Es decir, crear un paralelismo entre la capra (Séneca) y su obra-cagarruta y entre los españoles y su obra (los romances).

Goytisolo se valió para la construcción de esta escena de las palabras de Unamuno, que aparecieron como introducción a su poema "En Gredos": "Escribí esta poesía en 1911, al bajar de Gredos a donde había subido con mi fraternal amigo Marcelino Cagigal, compañero de otras de mis andanzas por tierras castellanas y leonesas..."¹⁹⁷.

Siguiendo el método del autor de profanar el plano literario con referentes despreciables, el autor teje la tela de esta escena con hilos hechos de tópicos como "el machismo español, las armas y las letras, la "empresa universal de salvación" de los falangistas y la participación de los tercios de Montejurra en el partido nacionalista durante la guerra civil"¹⁹⁸.

En el tercer programa de la televisión, la capra se identifica totalmente con Franco, lo cual afirma la idea del autor sobre la continuidad española. Todos los españoles, aunque pertenecientes a distintos estratos sociales, votarán para que continúe Franco en el poder: "uno tras otro,

¹⁹⁵ Jean Chevaliér, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 222.

¹⁹⁶ Véase L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 165. Tomado de Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 165.

¹⁹⁷ Op. cit., p. 210.

¹⁹⁸ Op. cit., p. 165.

precedidos e intermediados de música de guitarra y pasodobles taurinos, desfilarán por el hipnotizador artefacto”¹⁹⁹.

En los archivos de la Universidad de Boston existe un artículo, sin datos de publicación, donde aparecen los diferentes comentarios de los españoles durante el día del Referéndum²⁰⁰. Es extraordinario cómo los recrea el autor en su novela. Este arte de recrear y ensanchar es lo que mejor maneja el diestro Goytisolo.

Estos ciudadanos desde los más cultos (poeta madrileño, novelista de provincias, actriz de teatro) hasta los más humildes (el aficionado andaluz, los gitanos, los minusválidos, los enfermos, los octogenarios), votan por Franco. Una señora de edad avanzada se aproxima a él y grita con todas sus fuerzas : bendita sea tu madre”, teniendo en cuenta que la madre de Séneca es identificada con Isabel la Católica en otra parte de la novela. Los españoles glorifican a Franco convirtiéndole en un Dios “dueño y señor de los carpetos : definitivamente inmortal”²⁰¹. De nuevo surge el paralelismo entre el dios-Séneca y entre el dios-Franco. Esta perenne relación se confirma con las frases siguientes:

“romancero, auto sacramental, libro de caballería

Cid Campeador, manolete, Meseta!

Mística, tauromaquia, estoicismo!

Séneca, Séneca, Séneca!”²⁰²

En la tercera parte ya tenemos claro que la capra es Séneca y que los carpetos son los españoles. La relación entre “el bóvido y el homínido [...], simbiosis extraña!”²⁰³ es obvia.

En esta parte, utiliza la capra para satirizar a Ortega y Gasset, sus libros y teorías: como por ejemplo, su obra *La caza y los toros* o su teoría sobre la “rebelión de las masas”. En las páginas que siguen, el narrador, agudiza su parodia mezclando esos temas y teorías con el lenguaje moderno de la sociedad española de consumo de los años sesenta²⁰⁴.

Dos páginas después, el narrador retoma la sátira de Sánchez Albornoz y Menéndez Pidal, iniciada en la segunda parte, demostrando que los defensores de la esencia española no pueden

¹⁹⁹ DJ., p. 192.

²⁰⁰ L. G. Levine, en *Juan Goytisolo: Destrucción creadora* hace referencia a dicho artículo.

²⁰¹ DJ., p. 195.

²⁰² DJ., p. 193.

²⁰³ DJ., p. 258.

²⁰⁴ Véase p. 255 de DJ.

vivir en este tiempo. Q sólo pueden vivir en el pasado. De ahí que abandonen el mundo moderno y se refugien en Gredos. El narrador afirma este anacronismo: “sus apreciaciones estratégicas no corresponden ni mucho menos a un análisis objetivo y real”²⁰⁵.

Cuando “la africana hueste”²⁰⁶, se dirige hacia ellos para asesinarles; éstos se refugian en la “Cueva de Altamira”, pero sus “obras” acaban por descubrirles: “los viejos romances medioevales del carpeto y las cagarrutas de la capra confirman la irrefutable presencia de las víctimas en el lugar”²⁰⁷. Observemos el paralelismo creado entre los romances medievales y las cagarrutas. El cual establece un parecido entre la obra de Séneca y los romances medievales → ambas obras son cagarruta.

Aquí podremos ver la unión entre las dos dominantes: las digestivas y las cíclicas, que forman el esquema de descenso del RN. Las primeras evocan ambos esquemas: el cíclico y el de deglución ya que su resultado más inmediato aparece en la cueva “las cagarrutas”. El esquema de continuidad, propio del RN, está determinado por la identificación de Séneca con la capra.

El laberinto, eufemización de los intestinos y estrechamente ligado al esquema de deglución, está presente en la escena en que capra y carpeto huyen y buscan asilo en la Cueva de Altamira: “hominido y capra tantean las posibilidades recónditas de la serrana foliación, las salvadoras anfractuosidades crípticas : el retorno a la troglodítica civilización se impone en seguida como la solución más viable”²⁰⁸.

Otra dominante digestiva es: el contenido del hábitat. Ya comentamos que el conjunto caverna-casa es una variante del sepulcro materno, y éste una variación del vientre materno que nos traslada, a su vez, al complejo de retorno a la madre²⁰⁹: esquema cíclico. “El carpeto y la capra se han acomodado en la cueva”²¹⁰, que ahora es su casa y en ella retornan a la madre. El vientre está, así mismo ligado al descenso visceral, símbolo de la caída, es decir, del pecado. El “refugio ficticio” y la “altamirana gruta” son metáforas del sexo femenino, que representan el pecado.

²⁰⁵ DJ., p. 258.

²⁰⁶ DJ., p. 258.

²⁰⁷ DJ., p. 259.

²⁰⁸ Op. cit., p. 258. DJ

²⁰⁹ Véase capítulo III, de la 1ª parte, “Regímenes de la imaginación”, p. 90.

²¹⁰ Op. cit., p. 258. DJ

Goytisolo aprovecha la ocasión para establecer un paralelismo entre esta *cueva* real y su *gruta* metafórica de clara alusión sexual: “alcanzan la boca de la gruta y se cuelan en ella”²¹¹.

En esta misma escena está presente *la inversión de valores*, cualidad del RN: “la extensión y profundidad del mal imponen una terapéutica enérgica y rápida : la pareja debe morir”. Todo lo que ha dado vida, durante siglos, a la España Sagrada es “cagarruta” y la causa de un mal que debe exterminarse. De ahí la rápida imposición de la terapia de Julián.

3- El perro:

A pesar de ser símbolo de la fidelidad por antonomasia, está asociado a la muerte y a la iniciación ya que está relacionado con el símbolo de la resurrección: los alquimistas y filósofos piensan que “el perro devorado por el lobo representa la purificación”²¹². El perro se sacrifica a sí mismo para acceder a la última etapa de la conquista espiritual. Es el acompañante del muerto en su “viaje nocturno por el mar”²¹³. El perro, al igual que el lobo, muere y luego resucita para conducir al alma en el mundo subterráneo hasta el lugar donde debe ascender.

Es guardián de las puertas del *más allá*. De ahí que el dios de los muertos en el antiguo Egipto sea un chacal. Los aztecas creen que los perros pueden ver a los espíritus y, por consiguiente, ver el peligro. Pero, los perros negros se consideraban “acompañantes demoníacos de brujas o magos”²¹⁴. Para los musulmanes el Jín, o el diablo aparece siempre en forma de perro negro.

El perro es considerado, positiva o negativamente, según qué civilización o religión. En la mitología griega el perro es dios de la medicina y obtiene virtudes medicinales. Para los celtas tenía un valor guerrero y era un honor comparar un héroe con un perro. Pero en cambio, su cara nocturna se encuentra en las sociedades musulmanas. Es impuro, símbolo de la glotonería y aidez. También en Asia Central y para algunos tártaros, Dios dejó el perro al cuidado del hombre contra los ataques del diablo, pero el animal le traicionó y por eso es el responsable de la caída del hombre. De él salen las enfermedades, los pelos, la saliva, etc. “El décimo día del calendario adivinatorio de

²¹¹ Op. cit., p. 258. DJ

²¹² Jean Chevaliér, *Diccionario de los símbolos*, p. 821.

²¹³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 364.

²¹⁴ Hans Biedermann, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 368.

los aztecas es el día del perro, su patrono es el dios de los infiernos, y es en el décimo cielo donde residen las divinidades nocturnas”²¹⁵.

Los psicoanalistas tienen una interpretación onírica para el perro. Opinan que tanto para el subconsciente como para el consciente su significación oculta es: sexual y vengativa²¹⁶.

En Nueva Bretaña existe una relación entre perro-fuego-sexualidad. Ya sabemos que el fuego y el sexo deben su existencia al frotamiento. En las islas Carolina el secreto del fuego “es entregado a una mujer por el dios del Trueno, que se le aparece en forma de perro”²¹⁷. En América septentrional, los Dene, creen que el hombre es fruto de las relaciones secretas de una mujer y un perro. Los bambara²¹⁸ llaman al pene perro y asimilan “la glotonería sexual del hombre [...] al hambre canina”²¹⁹. En el Tíbet “es símbolo del apetito sensual”²²⁰.

Volviendo de nuevo a los Regímenes de imaginación, y recordando las palabras de Durand al explicar el esquema de ascenso del RD que contiene: “la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y guerrero y, los rituales de la elevación y de la purificación”²²¹ consideramos que el perro por su relación con el héroe, su interpretación como guerrero y como falo (variante de la espada, arquetipo de este régimen) y por ser símbolo de la iniciación (separación entre alma y cuerpo) representa un símbolo diurno y pertenece a tal.

Pero por otro lado percibimos en el perro cualidades pertenecientes al RN. Empezando por el carácter cíclico que guarda en la cultura azteca, por ser símbolo de la caída para los tártaros y en Asia Central, por reunir los aspectos antagónicos (enfermedad y medicina, fidelidad y traición), por ser símbolo de la muerte y por su carácter resurreccional.

En nuestra novela es “Símbolo de lo foráneo, de las fuerzas opuestas y portador e inculador del virus de la rabia”²²². Es doblete del lobo símbolo de la venganza y el mal. Su papel en nuestra novela es activo.

²¹⁵ Jean Chevaliér, *Diccionario de los símbolos*, p. 817.

²¹⁶ Op. cit., p. 816.

²¹⁷ Op. cit., p. 819.

²¹⁸ Pueblo negroafricano de Malí y Senegal.

²¹⁹ Jean Chevaliér, *Diccionario de símbolos*, p. 818.

²²⁰ Op. cit., p. 820.

²²¹ G. Durand, *Las estructuras*, p. 52.

²²² José Ortega, *Alienación y agresión.....*, p. 77.

Aparece por primera vez, en la primera parte, lamiendo “los regueros de sangre”²²³ que desprendía el gallo degollado por los niños brujos. Lo que confirma ser acompañante de demonios y brujos.

Su segunda aparición está, igualmente, relacionada con la sangre. Esta vez en el sermón del cura de la segunda parte, para describir metafóricamente, la voracidad de los cachorros de león que se convierten en “perros hambrientos, lobos sanguinarios” al probar la sangre (el pecado). La imagen del perro negro lamiendo los regueros de sangre vuelve a aparecer²²⁴.

Al principio de la tercera parte surge nuevamente el perro, infectando la sangre del protagonista con el virus de la rabia: “te ha mordido un perro rabioso”²²⁵. A partir de este momento pasa a ser un elemento esencial en la etapa de la infección. El perro le muerde después de que haya aspirado “con arrobó el humo aromatizado de las pipas”²²⁶. Es decir que su actuación violenta está incitada por el hachich, igual que el protagonista a la hora de cometer su traición.

Para aumentar el efecto de la infección, el protagonista añade “algunos filamentos de saliva”²²⁷.

A finales del tercer capítulo, el perro aparece como acompañante de la hueste africana: “la jauría de perros vuela detrás de vosotros (capra y carpeto)”²²⁸ y “los primeros exploradores aterrizan con los impacientes mastines”²²⁹.

En la cuarta parte, aparece en la escena final: la resurrección. Olfateando el cadáver del Niño mutilado y afirmando su carácter vengativo, resurreccional y cíclico.

4- El lobo:

La primera mención del lobo aparece en la tercera página de la novela, 85 y la primera alusión al mismo sigue en la página 86: “última garantía de tu seguridad frente a la fiera, lejos de sus colmillos y zarpazos”. El primer lobo es el que atacará al niño del pasado. El segundo es la transformación del protagonista.

El lobo universalmente es sinónimo de salvajismo y símbolo de la muerte y la noche. A pesar de ser símbolo de la noche el lobo es un símbolo solar. Su capacidad de ver en la oscuridad le ha

²²³ DJ., p. 126.

²²⁴ DJ., p. 175-176.

²²⁵ DJ., p. 201.

²²⁶ DJ., p. 202.

²²⁷ DJ., p. 201.

²²⁸ DJ., p. 258.

²²⁹ DJ., pp. 258-259.

transformado en un símbolo del RD. En China es el guardián del palacio celestial. Y en Anatolia las mujeres estériles invocan al lobo para tener hijos. Está asociado a la fecundidad y es un símbolo de descenso.

El lobo está relacionado con el pecado²³⁰. Quizá por esa razón sea un obstáculo en la ruta del peregrino árabe. Para los hindúes es animal de mal agüero y relacionado al pecado y a la pasión en el caso de la loba.

El lobo acompaña al espíritu en su viaje hacia el otro mundo. En la mitología escandinava la boca del lobo es símbolo de “reintegración cíclica”²³¹. Es la noche y los infiernos. Y la liberación de las fauces del lobo es como el despertar después de descender a los infiernos, es la luz iniciática. Tiene carácter resurreccional. Osiris resucita en forma de lobo para ayudar a Isis y a sus hijos para vencer a su hermano Set, el Dios del Mal.

Dice Durand: “Hay una convergencia muy clara entre la mordedura de los cánidos y el temor del tiempo destructor”²³². Para los europeos siempre ha existido el hombre lobo, desde Virgilio. Es su boca la que abre las puertas del infierno. En Europa medieval los brujos se revisten de lobos para presentarse al Sabbat y las brujas llevan ligas de piel de lobo. El lobo es “una alegoría guerrera”²³³ para los turcos y mongoles. Este carácter de guardián esconde un aspecto feroz. Por lo que reúne dos antítesis: el pacífico y el agresivo.

En lo relativo a los Regímenes de la imaginación, observaremos que es casi igual que el perro, es decir, que por su carácter antitético, ser un símbolo solar, considerarse alegoría guerrera y por ser luz iniciática pertenece al RD. Por otro lado, por su carácter resurreccional, su relación con el pecado, pertenecer a la noche y a los infiernos y su perfil cíclico, podríamos afirmar su relación con el RN.

El lobo, en nuestra obra, es un elemento principal al ser la otra cara del traidor Julián: uno de los dos ejes que componen la novela. En las páginas siguientes analizaremos el papel que juega en ella.

5- El gato:

²³⁰ Jean Chevaliér, *Diccionario de símbolos*, p. 653.

²³¹ Op. cit., p. 653.

²³² Op. cit., p. 654.

²³³ Op. cit., p. 653.

Aparece únicamente tres veces a lo largo de la novela. Su importancia radica en ser uno de los símbolos de la violencia, así como, de la falta de caridad humana. En las páginas 181-182 aparece el cadáver del gato, ahorcado, balanceándose sin que “alma caritativa lo descuelgue”. En este caso la acusación del violento incidente cae sobre el encantador.

El gato destaca el carácter circular de la novela, ya que aparece, exclusivamente, en el primer y en el último capítulo. En ambos casos aparece un “muchachito europeo tocado con un sombrero tejano y con dos revólveres plateados al cinto”²³⁴. El muchachito representa la civilización occidental que dirige siempre la violencia, y marca las pautas de los seguidores moro-musulmanes.

En el primer capítulo dirige a los niños brujos que torturan al gato. En el último capítulo dirige la procesión del Muñeco y la resurrección del mismo. El gato es, finalmente, enterrado por los mismos niños²³⁵.

Fábulas

1- El lobo y Caperucita Roja

Este cuento de Perrault encaja muy bien con nuestra novela, el mismo autor lo confiesa: “Caperucito Rojo y el lobo feroz, nueva versión sicoanalítica con mutilaciones, fetichismo, sangre”²³⁶. La mención de esta fábula, trucada además por el género masculino, nos choca, pero poco a poco iremos recogiendo del camino más características relacionadas con esta clave y añadiendo a la figura más colores hasta tener el cuadro completo.

La primera aparición de esta fábula evoca enseguida el contraste entre la bondad e inocencia, y la maldad y astucia. El narrador, de este modo, separa a ambos protagonistas, creando para cada uno de ellos un bando, naturalmente opuesto; que podríamos definir como el bando de la víctima y el bando del verdugo, tema principal de la fábula. A lo largo de la novela fue agregando a cada sector cualidades relacionadas con la naturaleza de cada uno de ellos, sean físicas o morales; transformados en un nivel más elevado en: Alvarito y Julián = víctima y verdugo: “la aparición del guarda y el niño, de la víctima y el castigador”²³⁷.

Por otra parte, la fábula infatiza sobre la figura maternal, que ha sido suplantada por la del enemigo, el lobo y verdugo de la pobre víctima. Suplantación conseguida mediante la *inversión de*

²³⁴ DJ., pp. 90 y 301.

²³⁵ DJ., p. 303.

²³⁶ DJ., p. 85.

²³⁷ DJ., p. 170.

valores del RN. Esta fábula destaca, así mismo, el tema de la traición, antes explicado²³⁸, y que exalta la antítesis -estructura del RD- entre la inocencia y la malicia.

Esta fábula es la primera clave que aparece en la novela; clave que se ensancha en los capítulos siguientes, obedeciendo a la técnica narrativa del narrador antes citada: crear brotes de luz, que van aumentando su potencia a lo largo de la novela, hasta iluminarla en las últimas páginas.

En la primera parte de la novela, en la tercera página²³⁹ hace alusión a esta fábula, pero reconstruyéndola con nuevos materiales: “mutilaciones, fetichismo, sangre”.

En la segunda parte, y con la ayuda del Kif, vuelve a insertar la fábula mediante la criada que relata el cuento al niño del pasado²⁴⁰. La protagonista es aún Caperucita. El narrador interrumpe el cuento intercalando el diálogo de las vecinas sobre el guardián de obras y el niño mongólico. El niño escucha los dos a la vez y crea un vínculo entre el guardián de obras y el lobo, atribuyéndole características de éste: “felinos combates”, “rugidos de enceladas fieras”, “cúpula de carnívoros”, etc. Más adelante: “aullando de súbito”²⁴¹. En este preciso momento podríamos situar la fase de la infección, mediante el voyeurismo.

El narrador interrumpe el cuento, en la página 171, pidiéndole la abuela (el lobo) a Caperucita (el niño) que se acostara con él en la cama. Él le responde que sí, pero el relato queda cortado.

En la tercera parte, aunque sin mención directa, la fábula sigue viva mediante la evocación de su esquema: víctima-verdugo.

Vuelve a aparecer la fábula²⁴², al principio del cuarto capítulo. El narrador empieza describiéndole con “piel blanca, manos finas, pestañas rizadas, carácter tierno, virtud acendrada...”, incluyéndole, de este modo, en el bando de los buenos y citando una larga lista de obras benéficas realizadas en su camino a casa de la abuela.

Para agudizar el contraste entre ambos bandos, el narrador, dota a la “víctima” de un aire inocente. El autor le da a Alvarito el tarro de manteca y a Julián dientes afilados (cualidad del lobo). En la escena de la infección de la sangre “la enfermera no se dará cuenta de tus manejos y agradecerá el don con emotivas palabras”²⁴³. En la escena de la violación de Isabel la Católica: “la doncella hace protestas de virtud y pide perdón y suplica dispensa, antes de rendirse a discreción a

²³⁸ Véase pp. 320-322 de este mismo capítulo.

²³⁹ DJ., p. 85.

²⁴⁰ DJ., p. 166-171.

²⁴¹ DJ., p. 293.

²⁴² DJ., p. 272.

²⁴³ DJ., p. 202.

los verdugos y de someterse al fin, con docilidad bestial, a sus cobras tenaces e imperiosas culebras”²⁴⁴. En la escena de la muerte de la capra y el carpeto: Éstos “alcanzan la boca de la gruta y se cuelan en ella, confiando en la ayuda del Señor [...] izan y arrían banderas, organizan desfiles y marchas, rezan el rosario y cantan el himno de la legión”²⁴⁵, mientras que los verdugos: “los jinetes han desenvainado sus corvos alfanjes [...] felinos [...] haciendo ahumadas de pólvora y preventivas quemas”²⁴⁶. Acometen sobre las víctimas con sus alfanjes y “sus cuerpos desgarrados lucirán como trofeos en lo alto de las picas”.

En cambio, “Ulbán (Julián) dulcifica como puede el bronco timbre de voz (el cadáver violado de la abuela yace hecho trizas bajo el colchón”²⁴⁷. El pobre Caperucito-Alvarito-niño: “queda pasmado al advertir cuán rara es su abuela esta tarde : un moro de complexión maciza, ojos de tigre, bigote de mancuernadas guías, capaz de partir en dos, con sus zarpas bruscas, una baraja de naipes;”²⁴⁸.

Estas frases de la novela identifican al lobo “zarpas”, con el moro, que ya tenemos entendido que es Julián. El hecho de aludir al cuento en los capítulos: primero, segundo y cuarto; a parte de unir la materia narrativa, cristaliza este primer polo de la novela: la victimización. La criada acusada de robar, sería un ejemplo simple de esa victimización.

La fábula de Perrault es una clave externa. Goytisolo la utiliza en gran parte de su esquema²⁴⁹:

1- Ha transformado la protagonista en un niño, otorgando al cuento una insinuación homosexual que tendrá su explicación al final de la novela.

2- Ha creado un vínculo entre sus claves internas y esta clave externa para darle al cuento un tono paródico integrando en la fábula de Caperucita de la cuarta parte, anuncios que leyó en el periódico de un cliente del café en la primera parte, pp. 130-131. Ironía resaltada por el contraste entre dos referentes completamente diferentes. Dice en la cuarta parte:

²⁴⁴ DJ., p. 241.

²⁴⁵ DJ., p. 259.

²⁴⁶ DJ., p. 259.

²⁴⁷ DJ., p. 274.

²⁴⁸ Op. cit., p. 275.

²⁴⁹ Véase L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 230.

“oh, mamita! : qué torrijas tan ricas! : las has hecho para mí? (receta: 250 g. de bizcochos, 200g. de azúcar en polvo, 6 yemas de huevo, una cucharada pequeña de canela en polvo, una rodaja de naranja, ½ litro de leche, un puñado de avellanas) no, Caperucito”²⁵⁰.

Las palabras que van entre paréntesis son las mismas de la primera parte, con la variación de que van precedidas por “TORRIJAS”. Aquí se esclarece la clave de la receta de la torrija ya que sabemos que es, con el tarro de manteca, el alimento que llevará a la abuela.

Dos páginas más adelante vuelve a repetir esta técnica al describir la casa de la abuela, intercalando un anuncio de un piso en Guadarrama, aparecido asimismo en la primera parte. La diferencia es que lo ensancha en esta cuarta parte.

3- Partiendo de esta fábula ha dado al niño un final drástico e insólito, con influencias claramente sádicas pero que corresponden al tema y esquema principal de su novela. Con esta primera clave comienza a torturar y a exterminar primero al niño, después a su ego infantil y, al final, su pasado.

4- Introduce en la fábula, al igual que toda la novela, un lenguaje erótico y lleno de insinuaciones sexuales para llenar los vacíos de la literatura española pobre en la sensualidad: “vente a acostar conmigo, quieres? / sí abuelita / Alvarito hace lo que le ordenan y luego de desnudarse se mete en el lecho [...] abuelita, qué bicha tan grande tienes! / es para penetrarte mejor, so imbécil! / y, al punto que dices esto, encovarás la culebra en el niño”²⁵¹.

5- Las palabras subrayadas aparecen por primera vez en la página 171. Aquí podremos observar, a parte de la insinuación erótica y homosexual, otra, referente al incesto. Sabemos que el incesto y la exaltación del sexo son características del RN.

6- La última frase de este pasaje de la novela resalta dos aspectos muy importantes:

- 1- Que la “bicha” se identifica abiertamente con la serpiente.
- 2- Que el medio elegido por Julián-lobo para acabar con su víctima es: el sexo, donde serpiente y falo son el elemento destructivo de Julián²⁵².

7- Yuxtapone tres tipos de diálogo en esta escena combinándolos con el relato del narrador:

- 1- El diálogo entre Caperucita Roja y el lobo (interno).
- 2- El diálogo de las vecinas.

²⁵⁰ DJ., p. 272.

²⁵¹ DJ., p. 275.

²⁵² Véase capítulo II, de la 3ª parte, “Imaginación, método y eje”, p. 250.

3- El diálogo de la vendedora de flores con el niño.

La imagen de la vendedora de flores está “encuadrada en la pantalla del artefacto”²⁵³. El narrador quiere recordarnos que el protagonista sigue aún viendo los programas de televisión dentro del marco externo.

En cuanto al nivel de imaginación, el narrador está en el segundo nivel de realidad, el niño del pasado pertenece a este nivel. Pero como de costumbre pasa al surrealista en el momento que entra en la vagina de la vendedora de flores.

En toda esta escena, el narrador mantiene la distancia con el niño del pasado. Hasta cuatro veces alude al niño con: (él).

2- La cenicienta

Los zapatos en la iconografía medieval eran metáfora del deseo sexual. En las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, el Sabio y en especial en la cantiga 64, es donde se observa la relación entre los zapatos y el deseo sexual. En ella se cuenta cómo un noble caballero que va a la guerra confía a la Virgen la protección de su esposa. Otro caballero, enamorado de la misma mujer le manda un par de zapatos con una alcahueta. La esposa acepta el regalo, pero cuando va a probarse los nuevos, descubre que no puede quitarse los antiguos. Permanece así hasta la vuelta del marido.

El baile también está relacionado con las “relaciones sexuales ilícitas”²⁵⁴, como aseguró John V. Fleming en su estudio sobre *Roman de la Rose*. En el folclore europeo los zapatos y el baile tienen connotaciones sexuales. John R. Burt, piensa que la pérdida del zapato de Cenicienta en un baile simboliza la pérdida de su virginidad o al menos la pérdida del intento de defenderla²⁵⁵.

En la última batalla de Rodrigo, cuando fue vencido por los moros, éste perdió sus zapatos. Esta pérdida, según Burt, puede significar que el Rey ya no volverá a gozar del baile ni del sexo. Yo pienso que, aplicando la estructura de *inversión de valores* del RN, podría simbolizar la venganza de la Cava. Él la ha privado de sus zapatos (virginidad) y ella, ahora, de los suyos (su reino), perdiendo todo por culpa de su deseo sexual.

²⁵³ DJ., p. 171.

²⁵⁴ John V. Fleming, *The Roman de la Rose*..., p. 83. La traducción del inglés es mía.

²⁵⁵ John R. Burt, “A Partial Iconograph of Shoes.....”, p. 56.

Los zapatos recrean la escena del Pecado Original. El paralelismo entre la pérdida de España-Paraíso y la salida del Paraíso es obvio. Dice el autor: “El escaquin de **Cenicienta** se destaca con nitidez en el fango”²⁵⁶. El fango siempre ha tenido connotaciones relacionadas con la caída por motivos sexuales. Añadiendo el escaquin la alusión es evidente.

Según Freud: “El zapato o la zapatilla son símbolos correspondientes a los genitales femeninos”. “En la perversión correspondiente al fetichismo [...] el objeto sexual es, en efecto, sólo el pie sucio y maloliente”²⁵⁷.

3- El príncipe Rana

Le dice la serpiente al niño: “un hada antipática, en los furores de la menopausia, me redujo a este triste estado y me encerró en lóbrega y cruel sepultura sin otra compañía que una culebra hambrienta : sólo la belleza de un airoso mancebo podrá aplacar su rabia : si aceptas sufrir por mí, mi gratitud será eterna”²⁵⁸.

El autor recrea aquí la fábula del príncipe rana, pero también la penitencia del rey Rodrigo, aunque en una versión homosexual. La causa de la ira del hada está relacionada con el sexo.

Separación entre el cuerpo y el alma en la cultura española

Alusión a un tema constante en su obra posterior: “el alma a los luceros y el cuerpo a criar malvas : el divorcio radical”²⁵⁹. Predomina aquí el RD, ya que el autor se refiere a la esquizofrenia de los carpetos.

El novelista después de haber acabado con todos los componentes del alma hispana (valores y religión), se dirige hacia el cuerpo, hacia el lenguaje. Acomete hacia él y de ese modo se derrumba el cuerpo hispano. La estocada final la clava en el “olé”, el “ombligo de la nación hispana”²⁶⁰, en el centro.

La tauromaquia como esencia de lo español

La tauromaquia, como símbolo de lo español, aparece por primera vez en la primera parte: “y tu butaca reservada en el Gijón : disertando sobre mística, tauromaquia, estoicismo : sobre la

²⁵⁶ DJ., p. 284.

²⁵⁷ S. Freud, “La sexualidad infantil”, p. 1184.

²⁵⁸ DJ., p. 285.

²⁵⁹ DJ., p. 259.

²⁶⁰ DJ., p. 266.

concepción castellana del honor...”²⁶¹. Es aquí cuando empieza a poner los cimientos de sus parodias. Aquí es cuando empieza la infección a la tauromaquia, en la biblioteca tangerina.

En la segunda parte y a través de los programas de televisión ensancha el la crítica de la tauromaquia, relacionándole de ahora en adelante con la filosofía y Séneca. Así comienza la etapa de declinación.

Satiriza en DJ el empleo de términos filosóficos y geométricos para describir el torero y su arte. Al estilo de Goytisolo, empieza a citar algunas alusiones al tema y los va ensanchando durante el curso de la novela. Dice de Figurón, sentado en un despacho rectoral “severo y enjuto mientras despliega gravemente la muleta o realiza una serie inigualable de manoletinas y pases de pecho que provocan el sobrecogedor delirio, el arrobamiento seráfico de la hispana multitud”²⁶².

Dice del pequeño Séneca: “coronado de esbelto laurel [...] siente insaciables afanes de inmortalidad y quiere abolir toda distancia entre el ser temporal y el ser eterno”²⁶³. De joven es enviado a la escuela de tauromaquia de Alcalá de Henares “para iniciarle en los supuestos filosóficos de la India : el pequeño Séneca aprende rápidamente los pases de la filosofía de salón [...] y se traslada a la universidad taurina de Salamanca”²⁶⁴.

El autor aprovecha esta oportunidad para dirigir una sátira hacia Unamuno, el filósofo español y rector de la Universidad de Salamanca, mediante la evocación de “sentado en un despacho rectoral” y “universidad taurina de Salamanca”. Así como “ah, me duele España”²⁶⁵.

El autor critica la superioridad de la tauromaquia a la filosofía en la vida española, y como prueba cita en el *Furgón de cola*, la reivindicación a Larra por su crítica al ministro Calomarde que había cerrado las instituciones filosóficas y abrió en su lugar una escuela de tauromaquia²⁶⁶. En SI critica a un estudiante de filosofía que se hacía fotos con las turistas vestido de torero.

En DJ la parodia es obvia al asemejar el “pitagórico” Manolete y el “estoico”²⁶⁷ Lagartijo a Séneca, el torero español por excelencia, cuya “cabeza del Museo del Prado / cabeza, si no de gitano, cuando menos de torero retirado”. Hasta “Nietzsche denominó a Séneca el toreador de la

²⁶¹ DJ., p. 110.

²⁶² DJ., pp. 187-188.

²⁶³ DJ., p. 185.

²⁶⁴ DJ., p. 186.

²⁶⁵ DJ., pp. 110 y 188.

²⁶⁶ Véase L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 160.

²⁶⁷ DJ., p. 183.

virtud”²⁶⁸. Sigue su parodia al afirmar que la “filosofía” de Manolete bebe “sus fuentes en las más puras esencias senequistas”²⁶⁹.

Estos focos de luz aparecidos en el segundo capítulo nos proyectan hacia la tercera parte donde ensancha Goytisolo su parodia, por medio de la intertextualidad, al incorporar al cuerpo de su novela fragmentos de la obra de Ortega y Gasset *La caza y los toros*. Naturalmente dándonos una clave “dar una charla sobre ‘Ortega y la caza’”²⁷⁰.

El autor se vale de estos términos filosóficos y geométricos utilizados por Ortega y Gasset y parodiados, anteriormente, por Martín-Santos en “*Tiempo de silencio*”, p. 133. Dice éste:

“Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (gran pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo (pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa) es la misma (sensación)... Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau)”²⁷¹. El autor critica la teoría del perspectivismo de Ortega y Gasset.

Goytisolo recrea este pasaje, en DJ, de la siguiente forma: “Mientras el robusto Urus embiste deslumbrado hacia la móvil tornadiza casuística : hacia la axiomática verticalidad del diestro que lentamente gira sobre sus talones iluminado por la fúlgida percepción leibniziana : por el die philosophischen von Gottfried Wilhelm Leibniz”²⁷².

El narrador llega con esta escena a la etapa de la destrucción. El espíritu de la tauromaquia-filosófica está impulsado por el olé, interjección famosa de los españoles. Julián decide privarles de esta “piedra angular de vuestro hispánico sistema doctrinal”²⁷³ ya que es una invocación religiosa árabe “wa-l-lah”, “por Dios”. Las consecuencias son mortales: “la danza filosófica del torero perderá su magistral señorío, sus movimientos devendrán torpes, el pánico le dominará : el capote caerá de sus manos, el traje de luces abatirá su brillo, un invencible temblor se adueñará de sus miembros [...]

²⁶⁸ DJ., p. 181.

²⁶⁹ DJ., p. 181.

²⁷⁰ DJ., p. 254.

²⁷¹ DJ., p. 262.

²⁷² DJ., p. 267.

²⁷³ DJ., p. 267.

el Thur arábigo embestirá entonces con retenida furia y sus cuernos no apuntarán la sofisticada capa de brega [...] el pitón le atravesará de parte en parte en medio del decretado silencio [...] ni un grito, ni un lamento : sólo tu risa, Julián, dueño y señor del wa-l-lah”²⁷⁴. Con este drástico final, Julián, ahoga al pueblo español.

Claustrofobia

Hablamos en el primer capítulo sobre la claustrofobia como enfermedad psíquica y su relación con el estado esquizofrénico del protagonista. Pero deberíamos señalar la relación que guarda, esta enfermedad, con los Regímenes de la imaginación.

Cuando el protagonista dice: “atrapado, preso, capsulado”²⁷⁵ y “habitación rectangular [...] consuelos y alivios para todas las cuitas”²⁷⁶, “en claustrofóbica espera”²⁷⁷, la claustrofobia aquí está relacionada con la dominante digestiva: el contenido del hábitat. Esta característica del RN considera el conjunto caverna-casa como variante del sepulcro materno. El protagonista anhela escapar y salir de allí para deshacerse de su ansiedad. De ahí el permanente deseo de desprenderse de la madre-patria.

Por otro lado, este sepulcro materno está ligado al descenso visceral, símbolo de la caída y eufemización del pecado. Observemos cómo está presente el mito del Pecado Original en todo lo que rodea al protagonista; sean sentimientos, situaciones, motivaciones, imaginaciones, sueños, recuerdos, etc.

Relación entre DJ y La Eneida

Citamos anteriormente las diferentes palabras que utiliza el novelista para describir el sexo femenino: “Bastión Teológico”, “sancta sanctorum”, “Gruta Sagrada”, “Antro”, “toledano alcázar”, “dominio elíseo”, “Hércules Caves”, “milenario templo”, “ciudadela”, “sagrario”, “reducto sombrío”, “lugar del dogma”, “caverna” etc.,...

Es importante hacer hincapié sobre tres palabras en especial: “gruta”, “antro” y “dominio elíseo”. Goytisolo se sirve de estas palabras para crear tres secuencias de importancia trascendental en la novela. La secuencia del viaje submarino de Bond, en la primera parte; la

²⁷⁴ DJ., p. 268.

²⁷⁵ DJ., p. 85.

²⁷⁶ DJ., p. 102.

²⁷⁷ DJ., p. 103.

secuencia del baño árabe donde se refugia huyendo de Álvaro Peranzules al final de la primera parte; y la del viaje turístico dentro de la vagina de Isabel la Católica.

La primera secuencia la describe así: “cuando despiertas estás en el fondo turquino del mar : en una pradera de suaves algas y caprichosas corrientes impulsadas por la escurridiza silueta del hombre-rana : esponjas gigantescas, medusas en forma de sombrilla, anémonas solitarias y fijas con tenebroso aspecto de flor : densas nubes de pececillos rozan sus pies de palmípedo, algas gelatinosas y glaucas agitan sus cabelleras lánguidas y le substraen a la atención de un escualo indolente, rastrero : el casco del buque intercepta paulatinamente la luz con su comba panzuda de zeppelin : el océano deviene una vastísima *gruta* y la súbita expansión foliácea evoca la carnosa proliferación de estalactitas del reino de la Noche, del Sueño, y de las Sombras : tu frecuente lectura de Virgilio : *antro* femenino, reducto sombrío de Plutón!”²⁷⁸.

En esta secuencia vemos una combinación de las tres palabras: “gruta”, “antro”, y el “dominio elíseo”, reflejado en las “cabelleras lánguidas” que pueden ser los pelos serpentinos de la Discordia; o en el “reino de la Noche, del Sueño y las Sombras”, que puede ser la barca de Caronte.

En la segunda secuencia observaremos lo mismo: “Estás en el umbral del Misterio, en la boca de la infernal Caverna, en el melancólico vacío del, pues, formidable de la tierra bostezo que conduce al reino de las Sombras, del sueño y de la Noche, ínclito Eneas súbitamente abandonado por la Sibila : húmedo *antro* virgiliano impregnado de un tenue e indeciso olor a algas”²⁷⁹.

Este pasaje está impregnado de mitología. Aparece la palabra “antro”. “Gruta” la sugiere “en la boca de la infernal Caverna”, ya que Góngora, en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, describe la caverna del cíclope de esta manera: “Allí una alta roca mordaza es a una gruta de su boca”. El “dominio elíseo” está presente en el “reino de las Sombras, del Sueño y de la Noche”.

Este pasaje está descrito con un lenguaje virgiliano, gongorino y anatómico. Este lenguaje está empleado para satirizar la dificultad de penetrar en la virginidad femenina igual que la dificultad que tuvo Eneas para penetrar en Los Campos Elíseos. Este mito, Eneas, está utilizado para satirizar otro mito, el de la virginidad. Góngora y Quevedo usaron métodos parecidos para parodiar

²⁷⁸ DJ., p. 150.

²⁷⁹ DJ., p. 156.

temas mitológicos. Métodos relacionados con lo que llama Goytisolo “polución del plano literario ideal”²⁸⁰.

Existe un paralelismo entre la entrada del protagonista en el Baño árabe, observando los delgados y huesudos tangerinos y el paso de Eneas por las “Congojas, Dolor, Terror, Necesidad Raída y el Hambre”²⁸¹.

Es obvio que esta secuencia está vinculada a la anterior, no sólo por estos tres términos, sino por la alusión a la película de Bond y al océano “indeciso olor a algas”. La palabra “antro” dentro del contexto de este pasaje puede referirse a los baños árabes, a la caverna de Sibila, o al dominio de Plutón²⁸².

La palabra “gruta” está relacionada con el “urinario”, donde se metió el narrador para escaparse de su compatriota el “homo hispánicus”²⁸³: “la negrísima gruta destinada a aliviar comunes, elementales necesidades”²⁸⁴. Cuando el niño del pasado va a espiar al guardián de obras orina en las afueras de su choza en “la negrura del antro”²⁸⁵.

“Antro” y “gruta” cobran una connotación sexual cuando “los gnomos orientales del Zoco Grande [...] se arriman a orinar a la *gruta*”. (el cadáver de Putifar)²⁸⁶. Unas páginas más adelante el niño guía se esconde bajo la falda de la misma mujer²⁸⁷. Aquí se amplía la asociación entre el sexo femenino y la “gruta”, asociados los dos con la falda. En la página 172 de la novela, la vendedora de flores (Putifar) le obliga a explorar su “virgiliano antro” y a hacer un corto viaje por él; viaje que se amplía en la tercera secuencia del viaje dentro del “antro” de Isabel la Católica.

Esta secuencia, como la anterior, tienen un obvio valor iniciático: “purificarse”, “abluciones rituales”, “cumplida la ofrenda”²⁸⁸ y están dominadas por el RN. La aparición de Plutón en ambas, evoca el descenso al Reino de la Muerte, es decir, el descenso visceral y el retorno a la madre. *Gruta, antro, reducto, caverna*, etc., son referencias a la matriz universal. El valor de la muerte se

²⁸⁰ Véase L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 187.

²⁸¹ Publio Virgilio, *Eneida*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 1959, pp. 173-174.

²⁸² Véase L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 181.

²⁸³ DJ., p. 131.

²⁸⁴ DJ., p. 132.

²⁸⁵ DJ., p. 170.

²⁸⁶ DJ., p. 141.

²⁸⁷ DJ., p. 145.

²⁸⁸ DJ., p. 157.

invierte y la salida del protagonista del Baño árabe es el nuevo nacimiento, la resurrección: “vivo, vivo!”²⁸⁹.

En la tercera secuencia es donde se llega al clímax de la parodia del mito de la virginidad, de la descripción del sexo femenino y del intento de erotizar la literatura española. Elemento que, desde el punto de vista del autor, falta en dicha literatura.

En su entrevista con Claude Couffon, explica que el miedo de los cristianos viejos a que se les tomara por musulmanes si se acercaban a la sensualidad -encarnación de los musulmanes- hizo que la abandonaran y “coincidiendo con la derrota definitiva de éstos, el rico erotismo de la Edad Media deserta totalmente de la literatura española”²⁹⁰.

Esta secuencia ocupa las páginas 236-241. Empieza enmarcando la palabra Antro con mayúscula. En ella vemos cómo se relaciona con las dos secuencias anteriores: con la primera; aclarando lo que antes eran alusiones, como por ejemplo, la cita de la Discordia y su cabellera llena de víboras, la mención de la barca de Carón y la alusión a la película de Bond con “algas glaucas”. Con la segunda; repitiendo las mismas palabras citadas en la segunda secuencia: desde “estás en el umbral del Misterio” hasta “la Sibila”.

Podemos apreciar en esta secuencia un clímax intensivo de citas mitológicas, a parte de las anatómicas y militares. El protagonista termina su viaje en la vagina de Isabel la Católica, llegando al “paraíso” donde “los bienaventurados juegan”. Igual que el viaje de Eneas.

En este intento de erotizar la literatura española junto con su meta principal de desmitificar a la Iglesia y a los símbolos de la hispanidad, el autor asimila los movimientos de la bailarina sensual de la película de Bond a los de Isabel la Católica en su diaria masturbación usando exactamente las mismas palabras: “con lentos, tenaces, dialécticos movimientos de rotación : sacacorchos o hélice... invocando masculina ayuda con labios sedientos, convocando afluencia sanguínea con ojos extraviados”²⁹¹.

El fondo musical de los Rolling Stones acompaña a ambos pasajes eróticos que están llenos de insinuaciones sexuales. Lo que vuelve a relacionar la música con el sexo. Y como aquella está

²⁸⁹ DJ., p. 157.

²⁹⁰ Claude Couffon, “Una reivindicación temeraria”, p. 31.

²⁹¹ DJ., pp. 149 y 235.

ligada a la creación y la fertilidad, por consiguiente, está determinada por la dominante cíclica del RN.

Estos tres viajes, parecidos al de Eneas, son tres viajes laberínticos, iniciáticos, terapéuticos, a través de los cuales el protagonista intenta llegar al centro, a lo absoluto. Mediante este descenso visceral, el protagonista, sueña retornar a su madre, a su Paraíso. La idea del eterno retorno, meta de este RN, está presente con indiscutible claridad.

El laberinto

El narrador de DJ domina el laberinto, conocimiento preliminar que le ayudará a pasar con éxito la prueba de iniciación. Comentamos anteriormente²⁹², que esta prueba iniciática *postmortem* tiene como objetivo enseñar al neófito durante su vida cómo penetrar en los territorios de la muerte.

La primera mención del laberinto aparece en la página 114. El narrador explica que los versos de Góngora han sido para él la salvación del caos, de su vida anterior que era un laberinto. Con estas palabras afirma la deidad del poeta frente a los otros Dioses de la literatura española, antes criticados: Lope, Tirso y Calderón. En otro lugar dice: “ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces”²⁹³.

Observemos cómo está este pasaje lleno de términos místicos e iniciáticos: “... los versos de quién, en habitadas soledades, con sombrío, *impenitente ardor creara* densa belleza ingrávida : indemne realidad que fúlgidamente perdura y, a través de los siglos, te dispensa sus sueños *redentores* en medio del *caos* : *rescatándote* del engañoso *laberinto* : de tu cotidiano periplo por *dédalos* de materia incierta, esponjosa : sin saber dónde está la *verdad*”.

En la primera parte, mientras pasea por la ciudad se pierde en “dédalo de callejas de la Medina : trazando con tus pasos [...] un enrevesado dibujo que nadie (ni siquiera tú mismo) podrá interpretar [...] consciente de que el laberinto está en ti : que tú eres el laberinto”²⁹⁴.

Comentamos anteriormente,²⁹⁵ que para los Malekula, la Diosa de la muerte traza la mitad de un dibujo y si el difunto no consigue acabarlo, ella le devora. Si no es iniciado no lo puede conseguir. Parece que a partir de este momento de la novela, el protagonista decide desdoblarse para comenzar el proceso de iniciación.

²⁹² Véase p. 60 del capítulo II, de la 2ª parte, “Eliade y la ciencia de la religión”.

²⁹³ DJ., p. 195.

²⁹⁴ DJ., p. 126.

²⁹⁵ Véase p. 60 del capítulo II, de la 2ª parte, “Eliade y la ciencia de la religión”.

La segunda parte comienza con una referencia al laberinto, esta vez volviendo a la ciudad tangerina. La traición tendrá lugar en un laberinto.

En la tercera parte, se puede sentir el laberinto dentro de la vagina de Isabel la Católica o en la página 258, cuando capra y el carpeto se escapan y se esconden en la Cueva de Altamira.

En la cuarta parte, el laberinto está relacionado con la muerte de Alvarito. Éste es ofrendado “al monstruo encerrado por el rey de Minos, en el alambicado laberinto de Grecia”²⁹⁶.

El laberinto es a menudo tema de pesadilla, pero el laberinto de la casa es tranquilizador. Es la imagen de la intimidad descansada. El laberinto está ligado a las dominantes digestivas, por ser variante de los túneles de los canales digestivos. El laberinto guarda gran parecido con la serpiente, ésta es complemento vivo del laberinto.

Eliade relaciona el hilo con el laberinto, símbolo de “peligro de muerte”. Comentamos, anteriormente, que las divinidades de la muerte están caracterizadas por las cuerdas y que el hilo es símbolo del destino humano, de ahí su elección, por parte del niño, a la hora de decidir quitarse la vida.

Pero a parte de ese laberinto referente al tema, existe también otro laberinto referente a la forma. Este laberinto está trazado por mensajes sembrados en el curso de la novela. Se relacionan entre ellos y acaban por iniciar al narrador en un nuevo lenguaje: “mensaje cifrado cuyas señas llegan con intermitencia hasta ti”²⁹⁷ y “el arriesgado descifrar de los mensajes que la suerte interpone en tu camino”²⁹⁸.

El drama del honor

Está relacionado con el tema del caballero cristiano, por un lado y con la virginidad por otro. La fusión entre caballería y cristianismo, y virginidad y cristianismo es la celadora de este honor.

En la segunda parte nos encontramos con la crítica de este tema, ensanchado, parodiando varios temas principales mediante el diálogo entre Séneca Junior y Séneca señor²⁹⁹. Al principio hace referencia al cuadro de El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, representación por excelencia del caballero cristiano. Inmediatamente después expone el diálogo, donde satiriza por

²⁹⁶ DJ., p. 276.

²⁹⁷ DJ., p. 117.

²⁹⁸ DJ., p. 135.

²⁹⁹ DJ., pp. 188-189.

una parte, el drama del honor del Siglo de Oro y, por otra, la defensa del Alcázar de Toledo por el general Moscardó durante la guerra civil.

Esta secuencia está compuesta por la mezcla de versos de Calderón y Lope de Vega, aparecidos en sus respectivas obras: *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*³⁰⁰; y *El castigo sin venganza*³⁰¹. Esta crítica intuye un ataque contra escritores como Menéndez Pidal y Unamuno, que destacan el tema del honor como una característica del español castizo. El autor crea un paralelismo entre, el célebre diálogo del general Moscardó y su hijo, y la de burlada conversación entre Séneca Senior y Séneca Junior.

En la tercera parte, siguiendo su método de ensanchar los focos satíricos a medida que avanza el relato, el narrador nos expone el decálogo del perfecto caballero cristiano. La descripción está sacada de *Idea de la hispanidad*, de García Morente.

El autor relaciona, de modo burlesco, el caballero cristiano con el mito del eterno retorno, el ejercicio iniciático no le falta:

“El caballero cristiano, porque es cristiano y porque es caballero, concibe la muerte como una aurora y no como un ocaso; lejos de temerla, la aceptará con alegría porque ve en ella el ingreso a la vida eterna”³⁰².

Con claridad se pueden advertir, en estas frases, las características del RN, en el cual se intenta dominar el miedo a la muerte. Mediante este esquema de descenso, dominado por el ciclo, podemos ver claramente cómo el caballero cristiano, equipado con el honor y la religión, transforma la muerte en vida aplicando una de las estructuras del RN: *la inversión de valores*. La muerte, que pertenece al RN cobra cualidades del RD ya que es considerada el nacimiento de una vida mejor.

Casi al final de la tercera parte el narrador asesina definitivamente al caballero cristiano³⁰³ antes de arremeter, en la cuarta parte, contra el niño del pasado. Una de las parodias mejor logradas de la novela.

³⁰⁰ Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 143.

³⁰¹ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 68.

³⁰² DJ., p. 227.

³⁰³ Véase DJ., pp. 243-250.

En cuanto al tema de la virginidad y su acérrima defensa por parte de las españolas hablamos de él anteriormente.

La Falange

“El mito del caballero cristiano se conserva intacto en la retórica de la Falange”³⁰⁴. Tema que parodia Goytisolo en la secuencia de Séneca Señor y Séneca Junior.

El epitafio que sigue la muerte del caballero cristiano está sacado del himno de la legión española. “en tu pecho cristiano.....”³⁰⁵. Y “el camino más corto entre dos líneas pasa por las estrellas”³⁰⁶. Frase del *Nacional Sindicalismo* de José Antonio Primo de Rivera.

La capra y el carpeto “izan y arrían banderas, organizan desfiles y marchas, rezan el rosario y cantan el himno de la legión”³⁰⁷.

El tono de guerra que describe el ataque de los insectos creo que está relacionado con La Falange y sus principios.

Satiriza este tema de la Falange, como un ejemplo que jamás se ha dado en la historia de la humanidad y como “un ejemplo tan hermoso de estoicismo”. “Falange de sangradores impertérritos que durante siglos se han encargado de aligerar el aparato circulatorio de los carpetos, enviando muchos a la fosa”³⁰⁸. Los demás han sido purgados de los excesos sanguíneos. Séneca es el “sangrador máximo”³⁰⁹.

El kif y la imaginación

En DJ el kif es el estimulante con el cual realiza, el protagonista-narrador, la invasión imaginaria debido a las dimensiones imaginarias que le permite crear. Aquí se puede apreciar cómo Goytisolo recoge los cabos sueltos de sus obras anteriores.

Pipo, en *Fiestas* evoca la necesidad de la droga para cambiarse en otro: “Sería maravilloso [...] inyectarse una droga que permitiera alterar la voluntad, el físico, el sexo y la edad. Sólo de este modo la gente dejaría de ser prisionera”³¹⁰.

³⁰⁴ DJ., p. 228.

³⁰⁵ DJ., p. 250.

³⁰⁶ DJ., p. 257.

³⁰⁷ DJ., p. 258.

³⁰⁸ DJ., p. 221.

³⁰⁹ DJ., p. 221.

³¹⁰ Linda Gould Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 20.

Dice en *Para vivir aquí*: “Yo también empezaba a sentirme mareado y la idea de un viajecito por Marruecos me entusiasmó. Alvarito hizo la apología del Kif, el calor y las moscas”³¹¹.

En DJ. ensancha el tema de la droga. Cuando el protagonista sale de la biblioteca, se sienta en el café y se toma un té con hachich empieza a dar rienda suelta a su imaginación: las imágenes erotizadas. A finales del capítulo primero, el protagonista, “disuelto en los sahumeros que emanan de la redoma”³¹², se toma un té con menta.

Al principio del segundo capítulo, en el café tangerino y viendo la televisión, el protagonista y su *otro* aspiran el Kif desde la pipa y se adentran, con su imaginación, dentro del artefacto.

Estas últimas palabras del segundo capítulo son significativas porque nos explican que la invasión se realiza en *la mente del narrador*, que es *el campo de la batalla*: “el verbo encadenado se libera, su arquitectura deviene fluida, la mezquina palabra despierta y ejecuta la implacable traición”³¹³, y que *el instrumento destructivo* utilizado es la *palabra*. *La víctima es el niño*; que “vuelve del colegio con la cartera a la espalda: muchacho delgado y frágil: vastos ojos, piel blanca”³¹⁴. *El verdugo es Julián-serpiente*: “el niño fascinado por el áspid y tú, Julián, avanzando hacia él sigiloso [...] pero detente: no galopes: la traición se realizará: tu sierpe tenaz aguarda el secular desquite”³¹⁵. El narrador adelanta lo que sucederá al niño en la cuarta parte, pero se reserva los detalles hasta acabar con su tierra madre primero.

Desde: “¡hachich, aliado sutil de tu pasión destructiva!”³¹⁶, hasta el final del capítulo tercero. Es cuando el narrador entra en el café, se toma un té con menta y empieza a delirar.

En la cuarta parte, cuando el niño del pasado se acerca a la choza del encantador, el narrador duda: “alucinación herbívora, imagen real?”³¹⁷. Es en este capítulo donde el delirio llega a su auge. El narrador hace referencia al hachich y nos deja en la duda de si esta visita del niño al encantador es producto de la droga o es una real.

Los significados de esta novela, sus personajes, los hechos narrados, se desestructuran del tiempo y el espacio reales, traspasan el umbral de la realidad para convertirse en dimensión fantástica ayudados por el Kif. Esa caída de las barreras temporales “se observa en la experiencia de la droga donde el tiempo parece suspendido, y en psicótico, que vive en un presente eterno, sin

³¹¹ J. Goytisolo, *Para vivir aquí*, p. 24.

³¹² DJ., p. 145.

³¹³ DJ., p. 197.

³¹⁴ DJ., p. 197.

³¹⁵ DJ., p. 197.

³¹⁶ DJ., p. 197.

³¹⁷ DJ., p. 287.

idea de pasado ni de porvenir³¹⁸. El protagonista transforma continuamente la realidad en imaginación y viceversa, introduciendo un “juego dialéctico (que) se establece entre”³¹⁹ los dos planos. Este mundo, donde vive el protagonista, es “desespacializado y destemporalizado”³²⁰.

La vida tangerina

El autor desde que se despierta describe aspectos de la vida tangerina: un hombre joven “recién catapultado de la cábila”³²¹, en bicicleta, con una barba de varios días; un chiquillo cabizbajo buscando cajetillas vacías de cigarros; el vendedor de cuchillos y navajas; los niños jugando entre los escombros, etc. Sin dejar de compararlos con los descampados de las urbanizaciones de la avenida de Madrid.

Cuando sale a la calle vuelve a describir lo que ve³²²: el anciano ciego y su lazarillo, la vieja mendiga envuelta en una toalla raída, el sablista, etc. Pero también comparándolos con el despegue económico de España y al mismo tiempo apuntando su exclusión de ese despegue.

En el café describe de nuevo: el vendedor de lotería, el limpiabotas, campesinos con sombreros trenzados, soldados de permiso, mujeres veladas, un viejo sobre un caballo, algún rifeño de rostro riguroso y hermético, etc³²³. Combinando esas descripciones con España de nuevo: “estaciones de servicio y moteles, películas verdosas y extranjeras en las playas con bikini [...] toros, manzanillas, guitarras, luz y colorido, flamenco”³²⁴, “televisión, 600”³²⁵. En el café aparecen sus compatriotas españoles echando piropos a una llamativa española.

Después de salir de la biblioteca vuelve a describir: vendedores de lotería, ganchos, limpiabotas, “campesinos rifeños, mujeres veladas, soldados de permiso”³²⁶, “pordioseros y ociosos”, “cestos, bultos y equipajes de los resignados viajeros de Arcila, Tetuán o Larache que soportan de pie, sentados o en cuclillas el horario informal”³²⁷.

³¹⁸ T. Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 125.

³¹⁹ José Ortega, *Alineación y agresión en.....*, p. 154.

³²⁰ J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada.....*, p. 241.

³²¹ DJ., p. 90.

³²² Abarca las páginas 94-99 de DJ.

³²³ DJ., p. 100.

³²⁴ DJ., p. 99.

³²⁵ DJ., p. 100.

³²⁶ DJ., p. 115.

³²⁷ DJ., p. 116.

Dos páginas después, a la salida del café describe el mercado tangerino: mujeres acucilladas frente a su mercancía, los hombres flacos y sonámbulos con actitudes “hieráticas y mirando sin ver”³²⁸, los niños “pedigüeños”, etc.

Para resaltar todos estos aspectos de la vida tangerina, el narrador los tiñe de rasgos mitológicos : “aguardando en vano la barca de Carón junto a las ondas amargas y cenagosas del Cocito”³²⁹. Los tangerinos son “sombras errantes, acampadas en un aletargado torpor”³³⁰ que están esperando la barca de Carón para ir a la otra vida. El mismo narrador se ha contagiado de esta pasividad y lo demostrará en la novela. Él como ellos, hará el “mínimo desgaste físico”³³¹ en su empeño de destruir España. La destrucción cultural la ejecuta con una salida diaria a la biblioteca, pero la mayor parte de la destrucción será en su imaginación.

El contraste entre la imagen del mendigo tangerino y entre los bailarines rusos Pawlowa y Nijinsky, agudiza aún más la realidad amarga del mundo tangerino³³².

Sigue con sus descripciones: “tenderetes de pasteles y los curanderos milagrosos”³³³, talleres de joyería, pensiones, hoteles, etc³³⁴. El loco y sus movimientos mecánicos.

Denuncia muchos aspectos de esa sociedad: “legendaria inestabilidad laboral de los tangerinos”³³⁵.

Estas descripciones seguirán a lo largo de esta parte e irán disminuyendo en las partes siguientes.

El número 3

Es muy curioso la utilización del número tres por parte de nuestro novelista. Hay muchas coincidencias pero nos limitaremos a citar algunas.

Pitágoras llamó al 3 el número perfecto, por tener comienzo, medio y fin = aurora, medio día, crepúsculo³³⁶. Está relacionado con el carácter cíclico y de continuidad. Freud cree que es un emblema sexual. Se cree que es la base del principio divino de todos los cultos. En la simbología

³²⁸ DJ., p. 118.

³²⁹ DJ., p. 118.

³³⁰ DJ., p. 118.

³³¹ DJ., p. 118.

³³² Véase p. 119 de DJ.

³³³ DJ., p. 123.

³³⁴ DJ., p. 124.

³³⁵ DJ., p. 135.

³³⁶ Véase G. Durand, “Estructuras antropológicas.....”, p. 272.

cristiana es el número de la Trinidad. Cristo antes de resucitar pasó 3 días en la tumba. Según Aeppli, este número tiene algo viril: el hijo (3) es nacido de dos³³⁷.

La novela de Reivindicación del conde Don Julián es la segunda de la trilogía del escritor. Los sucesos en Señas de Identidad, la primera novela transcurren en tres días.

Dice el narrador en la segunda página de la novela: “con los ojos todavía cerrados, tres metros escasos de la luz”³³⁸.

En la escena de la sodomización, el encantador le cruza al niño “la espalda tres veces”³³⁹. El niño sodomizado roba a su madre: “una vez, dos veces, tres veces”³⁴⁰.

La figura de Isabel la católica ha aparecido tres veces con tres identidades distintas: madre de Séneca, hija de Álvaro Peranzules y madre del niño sodomizado.

El protagonista ha realizado tres viajes, anteriormente analizados:

- 1- Cuando se duerme en el cine mientras ve la película de James Bond.
- 2- Cuando entra en el baño árabe para esconderse de Álvaro Peranzules y se da rienda suelta a su imaginación.
- 3- Cuando entra con el grupo turístico en la vagina de Isabel la Católica.

El narrador se escapa del sablista tres veces y hace de él tres descripciones.

El ego infantil se evoca tres veces:

- 1- En el dispensario, recordando la clase de Ciencias Naturales.
- 2- En el urinario, al ver “CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO”.
- 3- En el café cuando se encuentra con el niño guía.

La receta del bizcocho aparece tres veces en las tres partes.

³³⁷ Véanse pp. 405-406 de J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.

³³⁸ DJ., p. 84.

³³⁹ DJ., p. 288.

³⁴⁰ Op. cit., p. 289.

CAPÍTULO V

ESCENAS DE LA NOVELA

2º NIVEL DE DESTRUCCIÓN

3- DESTRUCCIÓN DE LA FORMA

La matanza de los insectos¹

Esta escena, como otras, es un ciclo, que forma parte del gran círculo de la novela. Con ella el protagonista inaugura sus rituales diarios. Anticipamos que es una de las armas del protagonista. Es el primer acto destructivo del día y primer augurio de la muerte de los españoles. Pero también el último acto destructivo, realizado en la última página de la novela: “es la hora del pompeyano torrente de lava, de la catástrofe himenóptera y díptera : cumplido el ritual.....”².

El primer ejemplo del español-insecto sería el niño del pasado en el dispensario. En esta escena cambia el papel de vehículo de la destrucción por el papel de la víctima, insecto también (saltamontes) y amenazado por el otro insecto (escorpión) “el dispensario”: “con la infusa aprensión del insecto amenazado de destrucción”³. El abejorro Peranzules, sería el segundo ejemplo, y, más tarde, Alvarito insecto.

El protagonista recoge las “víctimas” con el retrato de una “jeune fille Arabe”⁴. Es la primera vez que el narrador utiliza este término, aludiendo al esquema víctima-verdugo, que se desarrollará más adelante. Y no es casualidad que una chica árabe recoja ese botín, anticipando la superioridad de este pueblo en la guerra que se emprenderá en las páginas siguientes. Aparentemente de este modo los insectos se consolidan en el bando de la víctima. Pero el narrador invierte su valor, unas páginas más adelante, convirtiéndolos en verdugos de la literatura española. Aún así, los incorpora de nuevo en el bando de la víctima al convertir Alvarito en insecto.

Estas palabras en francés son una clave interna que se entenderá en la página 225. Aludiendo el narrador a la prostitución comercial en la España franquista, utilizando a Séneca como alcahuete y a la “petite fille” como prostituta.

“El aflojado cordón” y el “cordoncillo avaro” recogen en el interior de la bolsa las víctimas (insectos). Es la primera alusión a la cuerda con la que muere el niño y símbolo del destino humano, de carácter circular.

¹ DJ., pp. 91-93.

² DJ., p. 303.

³ DJ., p. 103.

⁴ DJ., p. 92.

El narrador vuelve a citar los insectos en la página 128. Esta vez es un abejorro y se lamenta de no haber traído consigo alguna obra “intocable”. Esta cita enlaza el episodio de la biblioteca con el siguiente, que será su encuentro con el “abejorro” español, recordando de nuevo: el Cid, Platero, Séneca, etc.

El narrador denomina a este corresponsal noticiero, “abejorro” pero del “género homínido”⁵, también “homo hispanicus”⁶ y le acusa y a los demás reporteros compatriotas de que “todas las moscas de Tánger no bastarían a emborronarlos”⁷.

La conclusión es que los insectos se dividen en dos bandos: víctimas y verdugos. Al primer grupo pertenecen la mayoría de los insectos aparecidos en la obra. El segundo grupo incluye la araña y el escorpión, así como sus símbolos. En el bando de las víctimas aparecen los niños insectos atrapados en los hilos de la araña, el niño del pasado en la clase de Ciencias Naturales, Alvarito insecto asesinado por la planta carnívora, etc. En el otro bando aparece el maestro de los niños, el profesor de Ciencias Naturales, etc.

Ahora bien, el protagonista, utiliza el conjunto de insectos *víctimas* caídas en su cocina para convertirlos en *verdugos* de la literatura española. Consiguiendo de este modo invertir su valor. Él mismo pasa de ser un insecto víctima a ser un insecto verdugo mediante su aguijón (falo). Esta *inversión de valores* es una señal de cambio de posición, como lo son los insectos en su significado más filosófico. Mediante esta característica del RN, el protagonista-narrador consigue su objetivo inicial.

El Sablista y el narrador⁸

En la página 94, el narrador describe a la mendiga sentada en el suelo “acurrucada contra el muro, inmóvil siempre, con la mano tendida [...] : acechando tu paso con ojillos suplicantes : muda como un reproche mudo o una muda interrogación : mientras tú tanteas los bolsillos en busca de monedas : desviando la vista o cambiando de acera cuando no tienes : o depositándola en el disco central del humano asteroide”.

En la página siguiente resume las intenciones del sablista “mucho más terribles”. Empieza describiendo su deteriorado aspecto y su abrigo por las sucesivas desdichas acaecidas a su

⁵ DJ., p. 130.

⁶ DJ., p. 131.

⁷ DJ., p. 132.

⁸ DJ., pp. 94-99, 146-147 y 299-300.

familia. Sigue con el primer acercamiento: “avanzando hacia ti con grave y atormentada sonrisa : la mano derecha escapada al encuentro de la tuya”⁹. Ahora el comienzo del ataque: “revestido de peto, careta, guante y manopla, presto a manejar el sable”¹⁰ y reclamando el botín: “diez dirhames : qué digo? : doce, doce dirhames”¹¹. Unas líneas más adelante lo describe: “con el florete orientado peligrosamente hacia ti”¹², repitiendo todas sus calamidades. Pasada media página, comienza de nuevo a: “esgrimir limpiamente la espada para la estocada final [...] quince, veinte dirhames”¹³. El protagonista intenta escapar. Para este ataque el sablista utiliza: el sable y la cantidad de dinero.

El narrador vuelve a repetir la escena dos veces más, aumentando en cada una de ellas el botín: “veinte, treinta dirhames” y “cien dirhames”. El protagonista escapa dos veces pero, en las dos, vuelve a encontrarse con él. En la segunda dice: “el sable hundido hasta la empuñadura”¹⁴. A la tercera logra escabullirse: “enciendes un cigarrillo y aspiras el humo : aseverativo y concluyente : por lo que respecta a hoy te has salvado”¹⁵.

Tantas repeticiones en tan pocas páginas parecen agotar al lector; por eso mismo lo ha hecho, para transmitirnos la sensación de pesadez y cansancio que produce dicha persona: “como corriendo a todo correr : y el corazón te late con fuerza y el cansancio te oprime : como si llevaras una jauría detrás : con la vista adelantada hacia la bocacalle que debe librarte de su presencia : alcanzándola al fin con infinito alivio y chocando de nuevo con él”¹⁶.

Observemos el creciente aumento de la tensión, duplicando el agotamiento y sin faltar ningún detalle, incluso la introducción: la mendiga inmóvil y muda, pero anticipa la escena. Al mismo tiempo contrasta la estabilidad con el movimiento. A partir de ese momento la tensión ha ido aumentando con la falaz fuga dos veces, hasta conseguirlo en la tercera, aumentando progresivamente la cantidad exigida y el tono más rápido.

Aquí podremos ver tres pequeños círculos de tensión dentro de otro más grande, que se repetirá en los sucesivos encuentros y escapadas con el sablista.

⁹ DJ., p. 96.

¹⁰ DJ., p. 97.

¹¹ DJ., p. 97.

¹² DJ., p. 97.

¹³ DJ., p. 97.

¹⁴ DJ., p. 98.

¹⁵ DJ., p. 99.

¹⁶ DJ., p. 98.

Vuelve a aparecer el mendigo¹⁷, a la salida del narrador del café. En este caso es “una horda de mendigos que corren detrás de ti, te tiran de la manga, te rodean, amenazan, suplican, intentan cortarte el paso : el hígado, sí señor”, etc. Siguen repitiendo las frases que comprenden las desgracias y la suma de dinero. Son únicamente ocho frases pero retoman la tensión de las páginas anteriores.

En la cuarta parte, Julián adopta el papel del sablista cuando le pide dinero al niño del pasado. La cantidad se aumenta en saltos gigantescos: “cien pesetas, quinientas o mil [...] mil, dos mil? [...] cinco mil, diez mil [...] quince mil, veinte mil”¹⁸. La tensión aumenta rápido y progresivamente: “unos pocos miles”¹⁹.

Al final de la obra, encontraremos repetidas las mismas palabras del sablista, pero escritas así: “buenosdiascaballero, mamalapobrecomosiempre, setintaañosyaylasaludylosdisgustos”²⁰. En esta secuencia metamorfosea al sablista en un insecto viscoso y repugnante y, la mejor manera de reflejar esta viscosidad es a través de pegar las palabras unas con otras.

Esta reiteración tiene dos propósitos:

- 1- Llegar al clímax de la angustia, deshacerse de ella definitivamente, y sentir por fin el alivio y la satisfacción. “La voz lastimera sube angustiosamente hacia ti”, “tus manos se han aferrado tenazmente a su cuello y el fondo musical ahoga el gemido agrio : globo que se deshinchaba, serrín que escurre, aplastado abdomen que expulsa líquida masa abdominal”²¹.
- 2- Afirmar el carácter cíclico de la obra. Terminando la novela por donde había empezado y repitiendo las mismas palabras: “muda como un reproche”²².

Al final de la novela el protagonista logra vencer la tensión estrangulando al sablista-insecto. Cerrando ese gran círculo de tensión, a su vez parte de otros círculos que giran en el engranaje de la novela y recordándonos como la serpiente estrangula a Alvarito-insecto.

La biblioteca²³

¹⁷ DJ., pp. 146-147

¹⁸ DJ., pp. 287-288.

¹⁹ DJ., p. 289.

²⁰ DJ., p. 300.

²¹ DJ., p. 300.

²² DJ., pp. 94 y 299.

²³ DJ., pp. 104-114.

Esta escena se basa, de un cierto modo, en la secuencia de *Don Quijote*, cuando el barbero y el cura hicieron un recuento de las obras preferidas del caballero andante, y mediante el cual, Cervantes revelaba sus opiniones sobre la literatura de su época.

Goytisolo establece un paralelismo entre las dos escenas. Va recorriendo todas las obras de la literatura española y las echa a sus fuegos inquisitoriales: la profanación insectil.

Cervantes salvó de los fuegos inquisitoriales, emprendidos por estos dos personajes, las obras a las que él tenía gran admiración; como *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Inglaterra* y *La Diana*. Goytisolo, en cambio, hizo una sola excepción: Góngora. Aunque Linda Gould Levine opina que el autor no salvó ni una palabra de “la inquisición insectil”²⁴ del narrador, veremos que el simple hecho de empezar esta escena con versos de Góngora y acabarla con la confesión de que tal poeta es su salvación del laberinto contrastan esta opinión.

El narrador comienza esta escena con unos versos de Góngora: “pisando la dudosa luz del día”²⁵ y termina por la alabanza a los versos de tal poeta que le ha salvado del caos y el laberinto. Este comienzo pretende contrastar dichos versos con el resto de la literatura española fosilizada: “depósito de sedimentación histórica de vuestra nativa, vernácula expresión”²⁶.

La figura del guardián “viejo y somnoliento : incrustado en un sillón, como expiando una milenaria fatiga [...] de laboriosos abuelos”²⁷, es la mejor encarnación de ese fósil (pueblo y literatura españoles). Los “bostezos troglodíticos”²⁸ evocan el retorno a la prehistoria y a la época de la Cueva de Altamira -tema satirizado más adelante-, que concuerda perfectamente con el guardián-fósil.

Es en esta escena donde empieza a parodiar todo lo español. Empezando por una característica de los españoles: su apropiación indebida de temas que no tienen ninguna relación con España: “Era andaluz uno de los Reyes Magos?”²⁹, pasando por el nacimiento, tanto de la lengua castellana como del río Duero, criticando las formas métricas más populares de la poesía española: octosílabo, endecasílabo, y el soneto; el romancero, cultivado por diversos escritores desde Lope hasta Lorca; los cánticos espirituales de Blas de Otero; libros sobre Franco y *La falange*; los libros de caballería y los autos sacramentales; los abuelos de la cultura hispana: Indíbil, Séneca y

²⁴ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 150.

²⁵ DJ., p. 104.

²⁶ DJ., p. 106.

²⁷ DJ., p. 105.

²⁸ DJ., p. 114.

²⁹ DJ., p. 105.

Lucano; el paisaje exaltado por la generación del 98 evocado en la “escueta, monoteística Castilla”³⁰ de Unamuno, Ortega y Gasset evocado por Filósofo Primero de España y Quinto de Alemania y Azorín en “llanuras”³¹.

En esta escena se concentra su crítica y su sátira, acerca de la ortodoxia literaria española “semidioses, taumaturgos o profetas”, afirmando que el único modo de conseguir la inmortalidad literaria y “disfrutar de la inmunidad” es: “imitar a los maestros”³². Para él esta literatura es un “cadáver inclito” y una “máscara”³³. Se necesita además y para el “apoteosis final : espaldarazo académico, premio de la fundación Al Capone”³⁴. Satiriza así mismo, “el decálogo del cristiano caballero perfecto”³⁵, el drama del honor y sus tres representantes: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. También obras como *Las mocedades del Cid*, *El castigo sin venganza*, las “extensas y peladas soledades”³⁶, de Machado; y las expresiones tópicas como “me duele España”, de Unamuno.

Esta escena arremete contra tradiciones y aspectos de la vivencia española: la tauromaquia y la virginidad. Con el paralelismo entre la heroica defensa del Alcázar de Toledo, por parte de los nacionalistas y la heroica defensa de la virginidad, por parte de la sociedad española abre un nuevo círculo dentro de la crítica del Drama del honor, que seguirá y se ensanchará a lo largo de la novela.

Por primera vez utiliza: “fósiles, crustáceos, dermatoesqueléticos”³⁷ para referirse al legado cultural español. Frase que servirá de puente entre los insectos, el recuerdo de la clase de Ciencias Naturales y la cultura española. La cara del guardián “se agrieta [...] como una estructura arcillosa que se derrumba”: es el primer fósil de la novela que se derrumba.

La minuciosa descripción de cómo disfruta el narrador de contaminar y envenenar los libros de literatura española con los insectos y las figuras geométricas es la primera gran destrucción de la novela.

Observemos cómo esta escena forma un círculo de los que componen la novela. Lo demuestra el comienzo y el final: ambos con alusión al poeta preferido del autor. Círculo lleno de palabras claves que más adelante entenderemos. Este círculo mantiene su propia tensión, basada

³⁰ DJ., p. 108.

³¹ DJ., p. 108.

³² DJ., p. 109.

³³ DJ., p. 109.

³⁴ DJ., p. 110.

³⁵ DJ., p. 110.

³⁶ DJ., p. 109.

³⁷ DJ., p. 111.

en el contraste entre la cautelosa y rápida actitud del narrador frente a la perezosa y monótona actitud del guardián.

El escritor, por medio de esta crítica, nos proporciona una pequeña pista del rumbo que lleva en toda la novela: la destrucción de la palabra escrita. Para ello ha elegido un vehículo adecuado, hecho de retales de la literatura española, para arremeter contra la España imperecedera.

El narrador, en la tercera parte, vuelve a citar el “rico surtido de diferentes modelos épico, dramático, poético, etc.” de la biblioteca del bulevar para engañar a la enfermera y donarle sangre infectada.

El urinario y “eh, que estoy aquí”³⁸

Es uno de los *motifs* que utiliza el autor. Está relacionado con la interrupción de las funciones biológicas de los personajes. Aparece en la primera parte, por primera vez, cuando el narrador entra a un urinario y mientras vierte su “rubio desdén fluido”³⁹ escucha esa frase.

En la segunda parte ocurre lo mismo y repitiendo casi las mismas palabras. El niño del pasado va a orinar cerca de la casa del guardián de las obras, sobre el niño mongólico y de la oscuridad brota un gemido “eh, que estoy aquí”⁴⁰. Este fue el primer pecado del niño del pasado. Se repite de nuevo en el sermón del cura, hablando del pecado, creando un vínculo entre ambos.

En la tercera parte el emisor de esta frase es Séneca y no estaba orinando sino defecando. El narrador le sorprendió pero no le meó encima como en los casos anteriores⁴¹.

Si estudiamos los tres casos observamos lo siguiente:

- Las palabras que describen las dos primeras secuencias son casi idénticas, con pocas variaciones: “vertiendo recia, caudalosamente el rubio desdén fluido hasta el punto en que de la oscuridad inferior (negrura del antro) brota un gemido angustioso y una infernal presencia se remueve, vivamente contrariada y, desde su humilde y acongojada postura, advierte con espantosa urbanidad : eh, que estoy aquí!”⁴². En la tercera sólo se repite la frase subrayada.
- En los dos primeros casos el acto es de orinar, en el tercero es de defecar.

³⁸ Véase p. 134 de DJ.

³⁹ DJ., p. 133.

⁴⁰ Op. cit., p. 171.

⁴¹ Véase p. 223 de DJ.

⁴² DJ., pp. 133-134.

- En los tres casos el que realiza el acto de defecar u orinar es un personaje diferente; en el primero, el narrador; el segundo, el niño del pasado; el tercero, Séneca. Todos ellos son sorprendidos por otra persona: el narrador por quién le meó encima; el niño del pasado por la vendedora de flores; y Séneca por el narrador. Los tres personajes que sorprenden no encuentran excusas por su *voyeurismo*: “incapaz de articular una excusa”⁴³. Y “tú balbuceas excusas y le das púdicamente la espalda”⁴⁴.
- El que emite esta frase es un personaje diferente en cada caso: en el primero no se sabe quién es: “español, moro? : joven, viejo? : o alguno de esos enanos velazqueños con quienes tropiezas a menudo en el zoco? : cómo coño saberlo?”⁴⁵. En el segundo es el niño mongólico, por lo tanto, deducimos que en el primer caso también lo es. En el tercero es el propio Séneca. Quizá para atribuirle a éste las cualidades de aquél.
- Estas secuencias son más o menos parecidas pero el factor común en las tres es: la interrupción de las funciones biológicas. Éstas sirven para aliviar la tensión del cuerpo. Esta interrupción produce perplejidad y angustia, tanto en los interruptores como en los interrumpidos.

Esta práctica obsesiona al protagonista hasta tal punto que podríamos denominarla “neurosis urinaria”⁴⁶. La sífilis del protagonista le obliga a frecuentar numerosas veces el urinario. Pero como todas las actividades del protagonista nos dirigen un mensaje, ésta también lo hace. Esta clave interna sirve para pasar del presente (primer caso) al pasado (segundo caso) y volver al presente de nuevo (tercer caso), oscilando entre la realidad y la imaginación. Así mismo, sirve para aumentar la tensión, angustia y malestar de los personajes de ambos bandos, tanto en el pasado como en el futuro.

La acción de orinar aparece numerosas veces en la novela y está casi siempre relacionada con el sexo: “la negrísima *gruta* destinada a aliviar comunes, elementales necesidades”⁴⁷. La palabra *gruta*, antes utilizada para describir la vagina, confirma la idea. Allí también se alivian las necesidades elementales.

⁴³ DJ., p. 134.

⁴⁴ DJ., p. 223.

⁴⁵ DJ.; p. 134.

⁴⁶ Expresión utilizada por José Ortega, *Alienación y agresión...*, p. 102.

⁴⁷ DJ., p. 132.

En el urinario se encuentran: “sexos voladores, esferas viriles, artillería fálica : bastiones súbitamente rendidos”⁴⁸, expresiones repletas de alusiones sexuales.

La represión producida por la interrupción de este “acto evacuatorio”⁴⁹ está ligada a la represión sexual impuesta por la Iglesia de Franco. La última urinación de Julián, perseguida por los mendigos confirma la idea.

La acumulación de represiones urinarias y sexuales culminan en el sadismo reflejado en la sodomización final. Julián se venga del niño del pasado (España) “abundosamente soltará su rubio desdén fluido”⁵⁰.

El niño mongólico puede ser una variación de la fábula de Caperucito rojo ya que responde al primer polo de la novela: la víctima. El guardián (lobo) se le meó encima, así mismo el niño cuando intentó imitar a aquél.

Escena de la muerte de Putifar⁵¹

Es el nombre que da el narrador a la turista americana que vio en el mercado tangerino. También le da el nombre de Hija de la Revolución Americana, por su postura política ultraconservadora. La elección del nombre de “Putifar”, añadido a la descripción “lasciva”, encierra alusiones bíblicas que, más adelante, utilizará el cura en su sermón.

Esta escena, dentro de la imaginación, pertenece al tercer nivel: tercera dimensión. El suceso empieza en la realidad y pasa a la imaginación, cobrando dimensiones insólitas.

Empieza a describir a Putifar⁵² sin denominarla, intercalando en la descripción: “objetivo primordial, cuando menos, del fuego graneado”, que nos puede servir de clave para pronosticar lo que sucederá en páginas posteriores. Es en esta escena donde empiezan el encantador y su serpiente a actuar. El encantador es moro: “un viejo de tez oscura con chilaba y turbante”⁵³, acompañado de una “flauta” y el “ofidio”. Esta es la primera descripción del encantador. Reparemos en el triángulo antes mencionado: violencia, música y sexo.

⁴⁸ DJ., p. 132.

⁴⁹ Expresión utilizada por José Ortega, *Alienación y agresión.....*, p. 104.

⁵⁰ DJ., p. 288.

⁵¹ DJ., pp. 121-123 y 138-141.

⁵² DJ., p. 122.

⁵³ DJ., p. 139.

A este triángulo obedece la acción de la serpiente. Muerde a Putifar por: “estímulo exterior? (1): cólera súbita? (2): las dos cosas a un tiempo?”⁵⁴: (1) sexo y música, (2) violencia.

En esta escena el narrador hace efectivo su ataque. En dos páginas resume el esquema de la novela: Putifar es infectada por la serpiente, su estado se degrada por el veneno, muere y vuelve a reponerse (resurrección). El nombre de Putifar se le adjudica después de la infección.

El narrador anticipa el ataque: “vuestra amenazada civilización”⁵⁵. El verdugo (encantador, serpiente) asesina a la víctima inyectándole su veneno y profanándola al mearse encima los gnomos orientales (niños marroquíes, esclavos).

Pero terminada la escena, el protagonista nos hace ver que ese ataque no ha sido real. Putifar no ha muerto: “repuesta de su muerte y profanación”⁵⁶. El ataque ha sido un anticipo de la suerte del niño.

El erotismo y alusión sexual no faltan en:

- 1- La palabra Putifar, ya que sus dos primeras sílabas aluden a la prostitución. El mismo nombre encierra insinuaciones eróticas por el parecido que guarda con la seductora de José en la Biblia.
- 2- En los duendecillos y gnomos orientales que “la adornan y la engalanan” con su “primitivo rito nupcial, rico en promesas dulces, en ardorosos lances”, dejándola en “éxtasis”⁵⁷. Estas palabras las anticipa el narrador veinte páginas atrás. En la escena de la muerte de Putifar, estos gnomos, que en realidad son los niños vendedores ambulantes tangerinos del Zoco Grande, despojan a la americana de sus joyas, le levantan la falda y se mean en su *gruta*. Esta escena puede ser la venganza de estos niños esclavos de la civilización americana que simboliza Putifar.

Cuatro páginas después, el niño guía se esconde bajo la falda de Putifar, asociando el niño a los gnomos orientales y proyectándonos hacia la segunda parte, donde se ensancha el tema de la falda. Esta asociación del niño guía -más adelante identificado con el ego del protagonista- con los gnomos orientales le vincula, por un lado a la esclavitud de éstos. Por otro, nos proyecta hacia otra

⁵⁴ DJ., p. 140.

⁵⁵ DJ., p. 139.

⁵⁶ DJ., p. 142.

⁵⁷ DJ., p. 123.

escena de la tercera parte, donde se ensancha aún más el tema de la visita turística. En esa escena, el protagonista-Julián, precede la visita del grupo americano a la vagina de Isabel la Católica. Los “simoniacos y profanadores [...] geniecillos orientales [...] se disputan los sangrientos despojos y los proponen a los extasiados turistas que se internan [...] en el coño”⁵⁸. Con la llegada al Paraíso-coño concluye el tema iniciado en la parte anterior.

Esta escena es otro círculo de tensión creado por el narrador. Primero paraliza la imagen, después de que la serpiente haya mordido a la víctima: “minutos lentos, fugitivos instantes?, el carrete no corre ya, el plano es fijo, grupo escultórico, tallado en piedra o cincelado en bronce, horas días semanas meses años”⁵⁹, después acelera el desplome: “Putifar hace esfuerzos desesperados por mantener el equilibrio [...] sucesivamente gira sobre sí misma, camina, retrocede, se tambalea : cuando se derrumba de golpe el decúbito supino del cuerpo sugiere un melancólico templo en ruinas”⁶⁰. Obsérvese cómo en esta escena se parecen las palabras a las de p. 215.

La película de Bond⁶¹

Es una de las claves internas de la novela. Mencionada anteriormente en las páginas: 101, 115, 125, 127, pero ensanchada en la página 147, de la primera parte y finalizada en las páginas 253 y 254 de la tercera parte. Es una de las escenas más erotizadas de la novela. En ella, el narrador, contrapone el erotismo del carnaval brasileño a la devoción de los penitentes de la procesión de Semana Santa.

El triángulo sexo, violencia y música no falta, al relacionar los eróticos bailarines negros con el violento grupo racista norteamericano, Ku-Klux-Klan, y éstos, a su vez con la Iglesia: “cristianísimo Ku-Klux-Klan poseídos del demonio tropical de la música : ondulando el cuerpo al agudo son de las flautas”⁶². Más adelante, el narrador, vuelve a relacionarlos mientras mira los programas de televisión en la segunda parte.

Las descripciones de: “los pechos de la negra brincan y dan saltos, sus nalgas jubilosas se amotinan : labios voraces y rojos”, de la persecución: “perdiendo un sinuoso hilillo de sangre” y de “los timbaleros actúan como si proclamaran el Terminal Juicio”⁶³, evocan de nuevo dicho triángulo.

⁵⁸ DJ., p. 243.

⁵⁹ DJ., p. 140.

⁶⁰ DJ., p. 140.

⁶¹ DJ., pp. 101, 115, 125, 127, 147 y 250-254.

⁶² DJ., p. 147.

⁶³ DJ., p. 148.

Así como: “conteniendo con viril entereza la sangre que escapa de la herida”, “hombres armados [que] se abren paso a codazos”, “labios ansiosos”, “sierpes humeantes”, “los negros sabrosos y sus ardorosas mujeres”, “largas trompetas”⁶⁴, etc.

Vuelve a aparecer el triángulo de nuevo en el night club, donde actúa la bailarina y entra Bond. Las mismas palabras utilizadas para la descripción de la bailarina brasileña son usadas para describir Isabel la Católica en páginas posteriores: “la triangular isla de raso enuncia, irrefutable, la ubicación del tesoro [...] epicentro, ombligo abismal del mundo, banderín de enganche de la humana legión!⁶⁵ [...] simultáneamente, a la erección musical de un ritmo negro que brota con fuerza y parece alcanzar el paroxismo mediante porfiadas contracciones musculares”⁶⁶. “ya entra, ya entra! [...] el santo al cielo y la serpiente in situ : aleluya en las colinas y montes de Venus”⁶⁷; “en tanto que índice y pulgar indagan liberaciones próximas”⁶⁸; “extrae de él [un estuche] el látigo con que diariamente se castiga [...] a cada golpe, las exclamaciones piadosas arrecian [...] la dilatación vascular y la filiforme secreción de tu serpiente devienen intolerables [...] el ludimiento manual no te basta! [...] el foco centrará su atención en el triángulo de raso situado a la altura de los ijares [...] instructiva excursión por las honduras, recovecos y escondrijos del Bastión Teológico : por el interior del sancta sanctorum”⁶⁹.

Esta escena pertenece a la etapa de infección dentro del esquema de destrucción de la novela. Infección de la España sagrada que pertenece al bando de los buenos, en cuanto al eje de la novela. Anteriormente citamos la infección de la literatura española, ahora pasamos a la religión erotizándola, más adelante la infección será para el símbolo de esa España: el ego infantil.

En esta escena se asocian “el denso cubil”, “bastiones” y “sierpes humeantes”⁷⁰ con todas las descripciones eróticas y sensuales, citadas en la página anterior, y que se repetirán más adelante numerosas veces.

No falta en esta escena *la inversión de valores* del RN, al comparar el heroísmo numantino frente a los ataques de los romanos con la virilidad del bailarín frente a la tentación sensual de la mulata.

⁶⁴ DJ., p. 148.

⁶⁵ DJ., p. 149.

⁶⁶ DJ., pp. 149, 235.

⁶⁷ DJ., p. 150.

⁶⁸ DJ., p. 234.

⁶⁹ DJ., p. 235.

⁷⁰ DJ., p. 148.

Podríamos observar en esta escena una técnica narrativa antes citada, relacionada con la polución del plano literario ideal⁷¹: Utilizar terminología religiosa para describir realidades escatológicas, como por ejemplo utilizar “el lugar del dogma” (dogma de la Concepción Inmaculada) al referirse a la unión sexual entre los bailarines. O al describir lo mismo se vale de un poema de San Juan de la Cruz donde describe la unión entre el Alma y Dios: “beatífica visión al final de la noche oscura”⁷².

“El vibrante hosanna” y “montes de Venus” son dos referencias: mitológica y religiosa erotizadas.

En otra parte de la película, el protagonista, después de una cabezada, despierta en una escena submarina oscura que le recuerda el reino de la Noche, del Sueño y de las Sombras de Virgilio. En esta escena mezcla la mitología con el sexo: “antro femenino, reducto sombrío de Plutón”⁷³.

En la tercera parte vuelve a aparecer la procesión de la Semana Santa, con más detalles sobre los penitentes y con el mismo objetivo de erotizarla. El narrador da un paso más hacia la ejecución de la destrucción, no sólo erotizando a los penitentes, sino transformando al penitente portador del poste de telégrafo en Julián. Todo empieza cuando la procesión pasa por “la tortuosa calle del Moro”⁷⁴. Reitera las mismas frases de la segunda parte, describiendo los movimientos ondulantes de los penitentes.

El paisaje que les rodea es geografía mora: “suntuoso decorado de palmeras, de flora ornamental”⁷⁵. La música acompaña a los caballeros cruzados: el “son de las flautas” y “el demonio tropical de la música”⁷⁶, así como “los timbaleros”⁷⁷. La violencia aparece de nuevo cuando Julián descubre: “la afilada blancura de unos dientes habituados al mordisco”⁷⁸. Y para completar el triángulo, señalado anteriormente, falta la sexualidad. En este caso, y tratándose de Julián, es la homosexualidad: el “beso varón”, “lánguida ínsula poblada de negros silvestres, amables y mansos”

⁷¹ Véase pp. 301-302 del capítulo III, de la 3ª parte “Técnicas narrativas”.

⁷² DJ., p. 150.

⁷³ DJ., pp. 150-151.

⁷⁴ DJ., p. 253.

⁷⁵ DJ., p. 254.

⁷⁶ DJ., p. 253.

⁷⁷ DJ., p. 254.

⁷⁸ DJ., pp. 253-254.

y “ardorosos machos y enloquecidos virgos”⁷⁹. La escena termina cuando aparece Bond-Julián como único héroe en el escenario.

La clase de Ciencias Naturales⁸⁰

El narrador viene preparando esta escena desde el comienzo de la novela con la utilización satírica del lenguaje biológico, reptil e insectil.

En la primera parte, la imagen del niño es evocada por los tarros de vidrio en el dispensario y la jeringuilla dispuesta a proporcionarle el medicamento antisifilítico. A esta escena añade el narrador: “qué, le hago daño? / no, en absoluto”⁸¹. De este modo crea un paralelismo entre él (el niño hace veinticinco años) y el saltamontes, entre el dispensario y el escorpión.

En las últimas páginas de la primera parte, aparece el niño guía “delgado, y frágil : de vastos ojos, piel blanca, el bozo no asombra aún, ni profana la mórbida calidad de las mejillas : repasando la diaria lección de ciencias Naturales.... etc.”⁸²

En la segunda parte, y mediante el primer programa de la televisión “semifinales del concurso escolar”, anunciado en los anuncios del periódico de la primera parte, el narrador ensancha el tema de la clase de Ciencias Naturales. Y repite las mismas frases del párrafo anterior.

Crea otro paralelismo al enumerar de nuevo los objetos que contiene la habitación del protagonista y que aparecen en las primeras páginas de la primera parte. El paralelismo es entre la memorización de dichos objetos por el protagonista y la memorización de la clase de Ciencias Naturales por el niño del pasado. Este paralelismo evoca el esquema principal de la novela, que a su vez, resalta la dicotomía en el tiempo y el contraste entre el niño y el protagonista (hasta ahora no planteado).

Observemos la constante énfasis en la utilización de él, marcando así la distancia entre el niño del pasado y el protagonista. Por otro lado todos los “él” que aparecen antes de un paréntesis son explicativas para evitar la confusión creada por el paralelismo: “él (Figurón?)”, “él (el niño)”⁸³, “(como él)” y “(a él)”⁸⁴.

⁷⁹ DJ., p. 254.

⁸⁰ DJ., pp. 104 y 165.

⁸¹ DJ., pp. 104 y 165.

⁸² DJ., pp. 144 y 166.

⁸³ DJ., p. 164.

⁸⁴ DJ., p. 165.

“Fascinado tal vez (como él) por la rigidez de los anillados segmentos, por la brusca erección de las pinzas”⁸⁵ concede al escorpión las mismas cualidades de la serpiente y su efecto sobre su víctima. De nuevo se asoma el esquema víctima – verdugo.

Esta escena es un nuevo círculo de tensión que le sigue el alivio al salir “al griterío de la avenida africana”⁸⁶.

El diálogo de las vecinas⁸⁷

Es de importancia trascendental, ya que es como una recopilación de casi todos los *motivos* o claves que aparecen en la novela.

Tiene como fondo la fábula de Caperucita Roja que cuenta la criada al niño, pero el niño está atento al diálogo de las vecinas hablando del guardián de obras y la vendedora de flores que mantienen una relación:

- 1 - “me parece que lo vi una vez
un hombretón grande?
con unos bigotazos y la cara acuchillada como
moro?
- 2 - que vinieron acá cuando la guerra...
- 3 - yo, nada más verlo se me hieló la sangre...
- 4 - y la corrió a latigazos con su cinturón...
- 5 - sí, las hipnotiza...
- 6 - el hijo de ella?
no lo recuerdo
uno pequeño, con una cabezota así
anormal?
sí, no habla ni nada....
- 7 - con la boca abierta?
como si cazara moscas
- 8 - el pecado de...

⁸⁵ DJ., pp. 104 y 165.

⁸⁶ DJ., p. 165.

⁸⁷ DJ., pp. 168-170.

- 9 - pues se fue derecho a la criatura y se le meó encima...
- 10- Ellos estaban delante.....
lo vieron?
- 11- sí, chica, con el bicho fuera.
- 12- Toc, toc!
Quién hay?
Soy Caperucita Roja.....”⁸⁸.

1- En la p. 275 veremos unas palabras parecidas a las citadas al principio del diálogo: “un moro de complexión maciza, [...] bigote de mancuernadas guías”. Repite asimismo el adjetivo “grande” al citar las famosísimas exclamaciones de Caperucita: “abuelita, qué brazos tan grandes tienes!, qué piernas tan grandes tienes!, qué orejas, ojos”, etc. La única variación es la de: “qué bicha más grande tienes!, es para penetrarte mejor, so imbécil”⁸⁹.

2- Es bien sabido que Franco se valió de los moros para la guerra civil, pero he entendido que aquí se refiere a la primera conquista de España y al mismo tiempo a la guerra que emprenderá el segundo Julián en la cuarta parte.

3- Aquí establece un parecido entre el moro y la serpiente. Esta frase aparece en la página 168

4- Aquí veremos claramente el *motif* del látigo, una de las armas de Julián o el encantador de serpientes, esta vez empleado contra la mujer no el niño, pero siempre reflejando la fiereza que le caracteriza desde el principio de la novela. Este *motif* nos remite a la clave de: CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO.

5- De nuevo la serpiente. En más de un lugar hablará de la hipnotización a parte de esta. La primera alusión a esta hipnotización es cuando el protagonista pregunta al niño quía por qué va a ver al encantador si éste le pega. La respuesta del niño es: “no lo sé”⁹⁰, como si estuviera hechizado. En la escena de la sodomización, cuando el encantador “magnetizador”⁹¹, hechiza al niño del

⁸⁸ DJ., pp. 168-169.

⁸⁹ DJ., p. 275.

⁹⁰ DJ., p. 144.

⁹¹ DJ., p. 284.

pasado: “la cobra [...] erguida [...] hacia el niño, paralizado, mudo, que no puede ni siquiera apartar de ti la vista”⁹².

6- El *motif* del niño mongólico aparece repetidamente: cuando el guardián de armas se mea encima de él⁹³, cuando el protagonista hace lo mismo en el urinario⁹⁴, cuando el niño del pasado lo repite⁹⁵ al lado de la choza del guardián de obras y cuando el encantador de serpientes lo hace sobre el niño del pasado en la escena de la sodomización⁹⁶.

7- Otra clave muy importante es la de los insectos, antes comentada.

8- Con esta clave alude al sermón del cura que comentaremos en el apartado siguiente.

9- El *motif* de mearse encima del niño mongólico lo comentamos anteriormente⁹⁷.

10- Podemos percibir en esta frase y en la siguiente el *motif* del *voyeurismo*⁹⁸.

11- Goytisolo yuxtapone la conversación de las vecinas a la fábula de Caperucita Roja, ambas compartiendo el esquema verdugo-víctima, para pasar de este segundo nivel de realidad a la tercera dimensión y realizar su aventura dentro de la vagina de la vendedora de flores. La curiosidad del niño despertada por la conversación le condujo a la choza del guardián de obras.

En este diálogo distinguiremos la alternancia de dos niveles espaciales, en cuanto al lugar: Uno dentro de *la casa*, donde están el niño y la criada y otro *la calle*, de donde se oye la conversación de las vecinas.

El sermón del cura⁹⁹

La inserción de este sermón es una crítica de todos los textos religiosos de esa época que presentaban la religión católica con claro tono aterrador. Este sermón confirma sus palabras, pronunciadas en el primer capítulo de SI: “la ansiedad y tormento causados por la palabra”¹⁰⁰.

Esta escena comienza con la huida de Alvarito, tras cometer sus dos primeros pecados: orinar sobre el niño mongólico y viajar por la vagina de la vendedora de flores. Aquí es cuando se identifican claramente el niño del pasado con el protagonista. En la escena anterior, cuando orina

⁹² DJ., p. 185.

⁹³ DJ., p. 169.

⁹⁴ DJ., p. 133.

⁹⁵ DJ., p. 170.

⁹⁶ DJ., p. 288.

⁹⁷ Véase p. 385 de este mismo capítulo.

⁹⁸ Véase, *Enfermedades sexuales*, p. 240 del capítulo II, de la 3ª parte “Imaginación, método y eje”.

⁹⁹ DJ., pp. 174-178.

¹⁰⁰ DJ., p. 174.

sobre el niño mongólico, se repiten las mismas palabras del urinario y así empieza la identificación. En la escena anterior al sermón, el niño, recorre el mismo “dédalo”¹⁰¹ de calles de Tánger, se encuentra con el mendigo que se dirige a él tendiéndole la mano como hizo con el protagonista. El niño consigue escaparse de él como aquel. La cita del mendigo aviva la tensión experimentada más de una vez en la primera parte.

En esa escena, empieza la infección del niño. Infección causada por el *voyeurismo*. Su primer acto impuro sería orinar encima del niño mongólico y lo realiza tras observar el acto sexual entre la vendedora de flores y el guardián de obras. ¿descarga de emociones?.

“Las tablas” tienen mucho que ver con la infección del niño, pero también con el pecado-infección del joven, citado en el sermón. El niño, mediante ellas, vio el pecado. De igual modo, le han servido de puente para pasar a realizarlo en la choza del encantador. Igual que el joven jinete del sermón, cuando las pisó cayó al Averno.

Este sermón incluye las tres fases del esquema de destrucción de la novela. Las diferentes clases de infección las cita el cura: el agua encantada del pantano, la copa de vino envenenada, la caja de Pandora, la lasciva mujer, la serpiente, la planta carnívora, la araña, etc. La declinación la detalla en la página 175, utilizando los síntomas de la sífilis para describir el pecado. Las muertes están, así mismo, representadas en cada secuencia de las citadas en la etapa de la infección.

Esta combinación entre las violentas escenas expuestas por el cura, frente a la dulce tentación de cada una de ellas y las claves internas aparecidas entre paréntesis, que reflejan la vida tangerina, nos ofrecen dos visiones opuestas de la violencia y sensualidad¹⁰².

Existe una relación entre el sermón, la violencia y el esquema verdugo y víctima. El narrador se vale de las imágenes del sermón para crear este episodio, para dar un final drástico al niño del pasado y para concluir la fábula de Perrault.

Se sirve del sermón para crear un paralelismo entre las metáforas del cura y la vida tangerina. Por ejemplo entre la caja de Pandora que difundió en el mundo la enfermedad y el dolor y la escena del dispensario, tomándose el tratamiento de la sífilis. El protagonista, más adelante, *invierte el valor* de la enfermedad y la considera el tratamiento ideal para curar a los españoles de sus enfermedades.

¹⁰¹ DJ., p. 173.

¹⁰² Véase nota 143, p. 178 de DJ.

Otro paralelismo sería el creado entre los lobos sanguíneos escondidos en el fondo de la naturaleza humana y el perro hambriento que persigue al gallo y lame su sangre. Entre el castigo de Prometeo, arrancándole un águila el hígado diariamente por haber robado el fuego del Olimpo y los mendigos que le torturan a diario con sus súplicas y amenazas. Entre la lasciva mujer y, la figura de Putifar y la bailarina, mezclando violencia y sensualidad. Entre la hipnotización de la serpiente africana al pájaro y la serpiente tangerina a Putifar. Y el doble paralelismo entre la planta carnívora que succiona al insecto (Alvarito), la escena de la clase de Ciencias Naturales del niño del pasado (Alvarito), obligado a presenciar la escena de la muerte del saltamontes (identificado como Alvarito) por el escorpión y la araña que tortura y devora a su víctima. Las metáforas del cura, supuestamente humanas, se trasladan a un nivel grotesco y cruel.

El sermón, situado en la segunda parte, sirve de puente entre la primera y la tercera parte, con efectos culminados en la cuarta parte; vincula la fuente exterior (el sermón es un texto de Monseñor Tihámer Tóth, lectura obligatoria de los colegios religiosos de los años cuarenta) y las claves internas. Así mismo, vincula unas claves con otras; enlaza el pasado con el presente, y las imágenes del narrador adulto con las del ego infantil; y justifica e interpreta diversas escenas. Como por ejemplo la relación entre el desarrollo de la enfermedad y la escena del dispensario, por una parte y por la otra, el desarrollo de la enfermedad y la decadencia del niño. Podemos considerarlo como una explicación de la enfermedad que sufre el narrador (motivo sexual); la misma que padecerá el niño en la cuarta parte como consecuencia de sus pecados (la relación sexual entre el niño y el encantador).

La relación entre el sermón del cura y su efecto aterrador es similar a la tortura impuesta por la Inquisición. El niño: “culpable, culpable!”¹⁰³, después de haber explorado la vagina de la vendedora de flores, se merece este castigo: “con sambenito, corozca, mordaza, haces de leña sobre la cabeza, corona de llamas, escapulario blanco”¹⁰⁴. Relaciona los penitentes de Semana Santa, por una parte, con la culpabilidad del niño y las víctimas de la Inquisición por otra.

¹⁰³ DJ., p. 178.

¹⁰⁴ DJ., p. 179.

Dice el cura: “viajeros que vuelven de África del Sur hablan de una clase peculiar de serpientes que, con la mirada, hechizan los pájaros”¹⁰⁵. Esta frase es un prefacio de lo que hará nuestra, *serpiente-encantador*, en cuestión con Alvarito. Y es una explicación del por qué fue hechizada la vendedora de flores, madre del anormal en el diálogo de las vecinas. Al final del segundo capítulo dice Julián-serpiente: “el niño fascinado por el áspid y tú Julián, avanzando hacia él sigiloso y nocturno”¹⁰⁶. Al final de la novela dice: “paralizado, mudo, que no puede ni quiere apartar de ti la vista”¹⁰⁷.

Masturbación y violación de Isabel la Católica¹⁰⁸

Isabel la Católica es un símbolo de la España Cristiana que el Julián decide destruir. Ha sido el símbolo de la Reconquista. De ahí que Julián decida acabar con él para empezar su Reconquista invertida. Esta escena, como otras muchas de la novela, representa el esquema de destrucción de la novela.

La infección está representada por la música de los Rolling Stones. Mientras que la “monjita”, Isabel la Católica, hija de don Álvaro Peranzules, el caballero cristiano, está rezando piadosamente sus oraciones “un hit-parade de los Rolling Stones TIME IS ON MY SIDE, acaso IT’S ALL OVER NOW” irrumpe en sus aposentos. Ella “se incorpora con un suspiro y, volviendo la espalada al respetable, descorre la mórbida cremallera de su hábito”¹⁰⁹. La monja intenta combatir la tentación: “estoy enferma de amor pero, no quiero curarme jamás! : femenina voz ardiente y pura, cristalina y exacta que dulcemente increpa a la imaginación incómoda y en equilibrio precario, al parecer sin éxito alguno : ofreciéndole el cuerpo y el alma, la fortuna, la vida”¹¹⁰. Cuando aumenta el ritmo de los Rolling Stones “distraídamente las manos inocentes marcan el voluble compás del ritmo”¹¹¹.

La decadencia sigue cuando la muchacha se desnuda gradualmente y empieza a bailar siguiendo “la cadencia histérica de la música”¹¹². El sexo, acompañante de la música, la invade. Abre las piernas en compás “en tanto que índice y pulgar indagan liberaciones próximas y ya

¹⁰⁵ DJ., p. 177.

¹⁰⁶ DJ., p. 197.

¹⁰⁷ DJ., p. 285.

¹⁰⁸ DJ., pp. 233-236.

¹⁰⁹ DJ., p. 234.

¹¹⁰ DJ., p. 234.

¹¹¹ DJ., p. 234.

¹¹² DJ., p. 234.

presentadas y el fondo sonoro modifica sus efectos conforme al juego espectral de la luz”¹¹³. La constante yuxtaposición de “rezos, jaculatorias, plegarias, confesión sacramental, exclamaciones piadosas”, etc., a la escena de la masturbación aumenta el abismo existente entre la falsedad de la España religiosa de Isabel la Católica y la veracidad de la España sensual de Julián. El RD, representa esta esquizofrénica situación de la España tradicional: religiosidad - sexualidad.

La masturbación empieza con índice y pulgar y termina en autoflagelación: “humillándose, recoge un estuche en forma alargada y extrae de él el látigo con que diariamente se castiga”¹¹⁴. La humillación, el masoquismo practicado por ella y el sadismo practicado por Julián, aumentan esta decadencia. Así como la identificación de la Reina con la bailarina brasileña, repitiendo el mismo pasaje que la película de Bond.

Esta escena se culmina con la visita turística al Antro de Isabel la Católica, convertido en museo. Con esta culminación de la sexualidad femenina, parodiada en pequeñas dosis en los capítulos anteriores, el narrador llega a su meta de destruir el mito del honor y la virginidad española. Secuencia comenzada en las páginas 121-123, presentando al grupo, su guía, y los vendedores. Seguida en las páginas 138-142, asesinando a Putifar y profanando su cuerpo. Finalizada en el “coño” de la Reina Isabel la Católica¹¹⁵.

Contemplemos el paralelismo entre la visita de este grupo turístico al Zoco Grande en Tánger y la misma visita a la Gruta Sagrada. Los elementos son los mismos: el guía, los que componen el grupo, el autocar “insonorizado, climatizado, musicalizado”¹¹⁶, los vendedores ambulantes, la gruta es “Hercules’ Cave”, etc. Ambos son lugares sagrados para el narrador. La única diferencia es que: Por el segundo muere la España Sagrada y en el primero nacerá la España Maldita.

Las intensivas imágenes y personajes mitológicos que describe dentro de la vagina de la Reina, parodian la mitológica protección a la que fue sometida durante siglos. Así como las expresiones: “Baluarte estratégico y militar”, “resistir con tenacidad y sangre fría”, “su toledano alcázar”, “duro cantil de su indomable heroísmo”¹¹⁷, etc. La destrucción se cristaliza con la puesta en escena del “coño” de la Reina. Julián viola a la reina y con esa violación llega al Paraíso, al “coño”, donde destruye el mito del honor y la venganza se consuma.

¹¹³ DJ., p. 234.

¹¹⁴ DJ., p. 235.

¹¹⁵ DJ., 236-243.

¹¹⁶ DJ., pp. 121 y 237.

¹¹⁷ DJ., p. 236.

Julián, nada más abusar de la Reina, da señal a las huestes de Tariq para seguir su ejemplo y desvirgar a las doncellas españolas. Por ese Paraíso “coño” entrarán las sierpes árabes, abierto ya el Bastión. Los forcejeos no dan fruto y al final Isabel la Católica se somete a las “cobras tenaces”¹¹⁸.

Veinte páginas después, el narrador, establece un paralelismo entre esta escena anterior y la siguiente: “la africana hueste voladora se cierne ahora sobre el refugio ficticio y los primeros exploradores aterrizan con los impacientes mastines : la busca y el hallazgo de la pista se operará sin ninguna dificultad [...] el desenlace se aproxima [...] los jinetes han desenvainado sus corvos alfanjes y aguardan tus órdenes agazapados, silentes, felinos”¹¹⁹. En la primera escena Julián y los moros violan la Gruta Sagrada de la Reina, aquí, hacen lo mismo en la “altamirana gruta”, matando esta vez al carpeto y a la capra.

La música acompaña a este grupo de turistas y desde la vagina: “los altavoces difunden música sacra”¹²⁰. El descubrimiento del Paraíso está acompañado de la violines y “Marcha Nunpcial” de Mendelssohn.

La muerte del “caballero cristiano”¹²¹

En la segunda parte y en el segundo programa de televisión, dedicado a Séneca, explica el narrador cómo “Alvarito se fabrica cuidadosamente una figura impermeable y hermética : de estructura dermato-esquelética, articulada como una coraza : simultáneamente su rostro adquiere una dureza granítica ...”, “su máscara” se convierte en “un centro de peregrinación popular”¹²². Es un fósil medieval de “armadura ósea”¹²³. En él “las esencias hispánicas son evidentes, el alma carpetovetónica ha encontrado su símbolo : Alvarito es ya don Álvaro Peranzules Junior y el pequeño Séneca es Séneca el Grande, el ínclito e inmortal Figurón”¹²⁴. Observemos cómo se convierte el niño en hombre.

En este pasaje resume las características del alma y cuerpo del español y de sus esencias: estatua petrificada y ósea.

¹¹⁸ DJ., p. 241.

¹¹⁹ DJ., p. 259.

¹²⁰ DJ., p. 238.

¹²¹ DJ., pp. 230-233 y 243-250.

¹²² DJ., p. 187.

¹²³ DJ., p. 187.

¹²⁴ Op. cit., p. 187.

En la tercera parte, y después de que el narrador haya descrito a don Álvaro Peranzules como un “fósil medieval”, ahora, con sarcasmo, nos muestra la otra cara de Alvarito-Séneca. Su vivienda: una decrepita casa de piedra “con el zaguán oxidado de orines”¹²⁵. Su aspecto: “su rostro, severo y enjuto [...] su corazón rocoso”¹²⁶. Su origen: “su casta [...] clara ascendencia visigótica [...] cristiano viejo. Su carácter: “genio y figura hasta la sepultura [...] su Figura impermeable y hermética [...] figura no, máscara [...] máscara ejemplar : máscara por excelencia [...] máscara no, mascarón de proa forjado por lentos siglos de rictus estereotipado, inmóvil : gran mascarón”¹²⁷.

Con el tiempo ha ido convirtiendo “sus petrificados rasgos de estatua” en este cuerpo: “su cabeza, casco : su frente, visera : su pecho, coraza : sus ante brazos, manoplas : su cintura, escarcela : sus pies escarpes”¹²⁸. Es una “mezcla híbrida de mamífero y guerrero medieval”¹²⁹. Ahora la voz, los versos e incluso el idioma: “recita con voz pedregosa un soneto crustáceo, de morfología ósea y sintaxis calcárea, extraído de algún florilegio de fósiles, alineado en los estantes de la biblioteca del bulevar”¹³⁰. Y finalmente: “a cada frase la tiesura de la coraza acrecienta, y el tamaño e inflexibilidad de sus rasgos [...] y he aquí que la máscara crece y se transforma en un desmesurado mascarón”¹³¹, “y crece y crece, adquiere proporciones monstruosas, se extiende y acartona [...] la textura de sus miembros [alcanza] los últimos peldaños de dureza de la escala de Mohs”¹³². Es increíble como es caricaturizado Figurón: “el rostro de don Álvaro crece aún, se alarga, se extiende, se prolonga, se amplifica, se hincha, se hincha”¹³³.

Cuando el caballero cristiano llega a su máxima “dilatación”, el narrador le combate con los insectos que depositó en los libros de la biblioteca, en la primera parte. Don Álvaro, el caballero cristiano, coge las grandes obras españolas, una tras otra; y a medida que va descubriendo insectos, va disminuyendo en tamaño “su máscara disminuye y se achica del tamaño de un puño de bastón”¹³⁴. La muerte de Peranzules es inevitable. Articulando, difícilmente varias palabras

¹²⁵ DJ., p. 228.

¹²⁶ DJ., p. 230.

¹²⁷ DJ., p. 230.

¹²⁸ DJ., p. 231.

¹²⁹ DJ., p. 231.

¹³⁰ DJ., p. 231.

¹³¹ DJ., p. 244.

¹³² DJ., p. 245.

¹³³ DJ., p. 247.

¹³⁴ DJ., p. 249.

empezadas con “c” como si estuviera el diccionario de la lengua española agonizándose como él.¹³⁵
“El caballero emite gorgoritos de vicetiple, se retuerce, pone los ojos en blanco”¹³⁶.

En esta destrucción el narrador interpone una descripción detallada de los dípteros, que le enseñaron de pequeño en la clase de Ciencias Naturales y que perduró en su mente hasta hacerse mayor. Enlazando, de este modo, los temas constantes siguientes: la clase de Ciencias Naturales y la clave interna de dípteros e insectos con el “caballero cristiano”, sugiriendo la reciprocidad entre uno y otro: el caballero cristiano es la otra cara de la víbora. Esta inserción, en la destrucción del caballero cristiano, es un efecto de *comic relief*¹³⁷.

Así vemos claramente cómo el narrador venció a su enemigo. El acto insólito de espachurrar insectos en las grandes obras españolas tenía un fin, un fin que se adelantó en las páginas 112 -114 y explicó en las páginas 247-250. Los insectos son el arma y el vehículo de la aniquilación. En un lado está el narrador, sus insectos y su harka, y en el otro el caballero cristiano y sus valores:
“hidalguía : honra : misticismo : sed de impresas :
genio y figura : máscara: cambio
moscas : moscas : abejas : tábanos : veneno mortal”¹³⁸.

Esta escena resume el esquema de destrucción:

Infección: Colocando los insectos en las grandes obras de la literatura española, mancillándolas: insectos que “devoran el papel, corrompen el estilo, infectan las ideas”¹³⁹. Estas obras son el espíritu del caballero cristiano.

Declinación: mediante la continua aparición de insectos en las célebres obras españolas. El efecto sobre el “hinchado” caballero es devastador: “las articulaciones dermato-esqueléticas de su coraza crujen [...] su coraza se agrieta y algunas escamas caen : el tamaño se reduce también : los rasgos abultan menos, las extremidades articuladas se achican”¹⁴⁰.

¹³⁵ Véase DJ., p. 250.

¹³⁶ DJ., p. 250.

¹³⁷ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 211.

¹³⁸ DJ., p. 246.

¹³⁹ DJ., p. 249.

¹⁴⁰ DJ., p. 247.

El efecto empeora a medida que va descubriendo insectos: “sudor frío, temblores, angustia, palpitaciones [...] carraspea con fuerza [...] la costa granítica se desprende, la violenta erosión se acelera : la masa rocosa se disgrega, se desmenuza, se desconcha”¹⁴¹.

Muerte: El final del caballero cristiano es ya obvio: “la resistencia obstinada que opone precipita todavía el galopante proceso de demolición : montículos de polvillo fino que escurre como un reloj de arena simultáneamente a la prodigiosa reducción craneana [...] la desconfianza en sus propios valores le gana y se extiende como una gangrena”¹⁴². El resultado es: la locura. Los insectos acaban con las obras españolas: “las moscas chupan unas tras otras las sílabas de los catorce versos [...] están con los pobres versos acabando”¹⁴³. Con este final de los versos españoles muere el “caballero cristiano”: “el serrín escurre por la coraza destripada de don Álvaro y su máscara disminuya y se achica del tamaño de un puño de bastón”¹⁴⁴. Cuando las moscas son declaradas “dueñas y señoras del lugar : el caballero emito gorgoritos de vicetiple, se retuerce, pone los ojos en blanco : el guardián de la biblioteca le toma el pulso y augura el fatal desenlace [...] el caballero ha muerto”¹⁴⁵. El epitafio final insiste en el carácter patriótico, guerrero y legionario del “caballero cristiano”.

Todos los versos citados en esta escena de la muerte del caballero cristiano son del soliloquio del duque de Ferrara, de la obra del Fénix, *El castigo sin venganza*. Esta repetición tiene como propósito resaltar la monotonía de los temas del honor en la literatura española.

La muerte de Alvarito-pájaro-insecto-joven¹⁴⁶

Esta escena es una clave interna que sirve de enlace entre la primera vez que aparecen los pájaros, pp. 145-146 y la muerte del niño.

En la primera parte, los relaciona con la película de Hitchcock. Los transforma en rapaces, con picos y garras curvos y acerados, aterrorizando a una ciudad entera. Su papel aquí es como verdugos.

En la cuarta parte, insiste sobre este mismo papel: “brincarán ágilmente / hundirán las garras / hincarán los dientes / en cu cuerpo cuitado [...] un águila dibuja en lo alto porfiados y agoreros

¹⁴¹ DJ., p. 248.

¹⁴² DJ., p. 248.

¹⁴³ DJ., p. 249.

¹⁴⁴ DJ., p. 249.

¹⁴⁵ DJ., p. 250.

¹⁴⁶ DJ., pp. 275-279.

círculos [...] y le devora el hígado”¹⁴⁷. En la frase siguiente, Alvarito-pájaro estrangulado por la serpiente, es la víctima. Marcando de nuevo el esquema víctima-verdugo.

La gigantización de los pajaritos en el primer caso responde a una de las estructuras del RD.

Alvarito-insecto: “queda atrapado como una mosca en la superficie untuosa del mosquero [...] la planta lo ha capsulado ya / succiona sus hormonas y tiroides / su médula dorsal / su arteria aorta / sus ganglios / sus mucosas / su cerebro”¹⁴⁸. Obsérvese el parecido entre esta escena y la de la araña hundiendo sus quelíceros en el cuerpo del insecto¹⁴⁹, o cuando la planta carnívora lo devora¹⁵⁰.

Alvarito-joven cae al precipicio mientras atraviesa la tabla: “abajo le aguarda el abismo con las fauces abiertas morirá”¹⁵¹. Esta escena es la repetición de la escena citada por el cura en la segunda parte¹⁵².

Todas estas muertes han sido anticipadas en la segunda parte mediante el sermón del cura. Es aquí, en esta cuarta parte, donde se actualiza y sirve de augurio de lo que pasará pasadas unas cuántas páginas.

La sodomización y muerte del niño¹⁵³

Esta secuencia forma la última sección de la novela. Es la escena más importante de la novela y equivaldría en el Romancero al arrepentimiento y penitencia del niño. No es de extrañar que la empiece con las famosas palabras del Quijote: “ciudad de cuyo nombre no quieres acordarte”¹⁵⁴.

El narrador ha emprendido un camino muy largo hasta llegar a esta secuencia. Ha ido sembrando, gradualmente, claves, o fuentes externas por todo este camino (el transcurso de la novela) hasta llegar al final, y recoger su fruto con este episodio. Es la parte más interiorizada. El narrador manipula su imaginación para crear un plan de autodestrucción: un suicidio perfecto para su torturador ego infantil. Esta parte es como un resumen de toda la novela, todo lo que el narrador-escritor ha querido decir. Aquí se ordenan todas las ideas y el rompecabezas se completa.

¹⁴⁷ DJ., p. 276.

¹⁴⁸ DJ., p. 277.

¹⁴⁹ Véase p. 137 de DJ.

¹⁵⁰ Véase el sermón del cura, p. 177, de DJ.

¹⁵¹ DJ., p. 278.

¹⁵² Véase p. 176.

¹⁵³ DJ., pp. 279-295.

¹⁵⁴ DJ., p. 279.

La primera clave sembrada, como mencionamos anteriormente, aparece en la p. 85. “Érase una vez un precioso niño, el más exquisito que la mente humana pueda imaginar : Caperucito Rojo y el lobo feroz, nueva versión sicoanalítica con mutilaciones, fetichismo, sangre”. El mismo Goytisolo nos revela la naturaleza de su novela una “versión” teñida de sensualismo y sangre, sexo y violencia, evocada por la película de Bond (bailarina y revolver). Estableciendo, por medio de la fábula homosexual de Caperucito rojo el esquema víctima-verdugo; augurando la infección de los carpetos españoles por medio de la inyección de sífilis y el aguijón del escorpión e instigando al pecado mediante la evocación de Putifar y la serpiente. Una vez consumado el pecado: el derrumbe de la religión (La Virgen y el Niño), las tradiciones (Séneca y el Caballero cristiano) de España, y la muerte de su símbolo: el niño del pasado.

La cuarta parte es la más inverosímil que va cobrando cada vez más y más terreno a medida que vamos avanzando en la novela. Pertenece a este último plano la escena de la sodomización. Y así, como los epígrafes anticipan la muerte del pecador, el asesinato de Caperucito Rojo anuncia la muerte del niño del pasado. Pero antes, hace un breve resumen de todas las muertes representadas en la obra, vinculando cada una de ellas a Alvarito y enlazando, de ese modo, sus claves relacionadas con la muerte: Alvarito-pájaro, Alvarito-insecto y Alvarito-joven.

El niño del pasado no era tan inocente como parecía, sino: “presa grácil, ansiada, de demonios e íncubos”¹⁵⁵. Estas palabras explican la actitud del niño, en la segunda parte, cuando espía al guardián y a la vendedora de flores, cuando se mea encima del niño mongólico y cuando explora la vagina de la mujer. También explican su caída en el pecado.

La descripción de la choza del guardián evoca la imagen del joven pecador que se cae al abismo, o al “Averno”: “frente a la cabaña hecha de tablas donde vives tú, el hosco guardián de las obras”¹⁵⁶ y “una improvisada pasadera de tablas conduce al depósito de agua y a los retretes”¹⁵⁷. Imagen aparecida en la segunda parte, en el sermón del cura¹⁵⁸, repetida en la página 278 de la cuarta parte y finalizada en este apartado.

“El zapato de tacón de una Cenicienta que compartió lecho contigo”¹⁵⁹ nos recuerda:

¹⁵⁵ DJ., p. 280.

¹⁵⁶ DJ., p. 280.

¹⁵⁷ Op. cit., p. 281.

¹⁵⁸ Op. cit., p. 176.

¹⁵⁹ Op. cit., p. 281.

- 1- La fábula de la inocente Cenicienta contrastada con la mujer que compartiría cama con el guardián.
- 2- La escena que espió el niño, en la segunda parte, cuando la vendedora y el guardián practicaban el sexo.

“Rota, desgredada, llorosa maldiciendo su pasajero extravío y jurando no reincidir en él” y “Huyó de él a carrera abierta”¹⁶⁰. Este retrato de aquella *Cenicienta*, abandonando la choza de ese modo, puede ser alusión al sadismo practicado por el guardián y un anticipo de lo que podría encontrar el niño allí. Lo confirman las frases siguientes: “infinidad de historias corren sobre ti y la suntuosa dimensión de la culebra : [...] una mano furtiva y católica se santigua : Dios nos guarde de él y de sus atributos feroces : no le miréis : dicen que con sus ojos hipnotiza”¹⁶¹. Aquí se realiza la identificación del guardián con el encantador de serpientes y las cualidades de la serpiente empiezan a aparecer. El abismo entre el *satánico* encantador y los *santos* vecinos crece mediante el contraste.

Volviendo a la hipnotización, veremos cómo ha servido para identificar, en la primera parte, al encantador con la serpiente¹⁶² y, en la segunda, al guardián de obras con la misma. Finalmente, aquí, en la cuarta parte, todas estas identidades resultan ser la misma: el verdugo. La “palabra” de Julián, igualmente, lleva el sello hipnotizador¹⁶³.

En el bando de los hipnotizados está: la víctima, identificada con los españoles y tangerinos del café tangerino, en la página 195 de la segunda parte. Identificada de igual modo con el niño del pasado, en la página 284 de la cuarta parte.

El gato ahorcado cerca de la choza es la explicación de esta clave interna, signo de violencia y de falta de caridad, citada por primera vez en página 91, de la primera parte. Aquí insiste en este tema y atribuye este acto a Julián: “su cuerpo rígido se ha columpiado varios días a merced del viento sin que alma caritativa lo descuelgue [...] el rumor público te imputa la fechoría”¹⁶⁴.

El encantador espera al niño a su paso por la choza: “Aguardarás como otras veces la esbelta silueta del niño [...] darás cabalmente con él [...] su corazón late más rápido y la sangre abandona su

¹⁶⁰ DJ., p. 281.

¹⁶¹ DJ., p. 281.

¹⁶² DJ., p. 144.

¹⁶³ Véase p. 196 de DJ.

¹⁶⁴ DJ., p. 282.

rostro”¹⁶⁵. Observemos cómo utiliza el narrador la tercera persona para distanciar el protagonista del niño (narrador y ego).

En esta secuencia identifica al niño: “el niño? : qué niño? : tu mismo un cuarto de siglo atrás”, hasta ahora referido al niño guía, con el otro niño “vastos ojos, piel blanca, etc”¹⁶⁶, niño del pasado (protagonista-narrador). Aquí enlaza a ambos y explica ambas claves internas.

El niño presiente un peligro y “topando con la escueta y horizontal cerrazón de las tablas y escapando de pronto”¹⁶⁷. Notemos cómo aparece la tabla, pero sin que el niño llegue a pisarla, se fuga. El encantador sabe que el niño no se resistirá a la tentación: “presintiendo [...] el recio vínculo que os unirá más tarde : [...] simple tregua tal vez, destinada a realizar la magnitud del encuentro : del pacto mudo que, temprano o tarde, sellará vuestra suerte recíproca”¹⁶⁸.

Las tres fases del esquema de la destrucción se resumen en este episodio:

1- “El proceso destructivo no ha comenzado : estáis en el preámbulo de la historia”¹⁶⁹. El niño “se colará por la solitaria barrera, seguirá la pasadera de tablas, se detendrá ante el umbral de tu choza : el escarpín de Cenicienta se destaca con nitidez en el fango”¹⁷⁰. Se actualiza aquí una parte del sermón del cura, explicando el cuadro de la lasciva mujer: “el jinete pisa la tabla : avanza, avanza aún : un momento más y ya cae, ya se precipita”¹⁷¹.

La fábula de Cenicienta aparece de nuevo en versión homosexual. Su escarpín destaca porque el niño aún no está infectado, clave interna antes mencionada.

Observemos el juego que propone el autor entre estas tablas que conducen al pecado y las tablas de la choza del encantador: “irresistiblemente atraído por el misterio que celan las tablas”¹⁷². Mediante estas establece un paralelismo entre el joven pecador del sermón y el niño del pasado. El *voyeurisme* está presente en esta escena de las tablas.

El papel de la música, como anticipamos, es crucial en la fase de la infección: “la música, el niño parece oírla pues oscila y oscila siguiendo los movimientos invisibles del magnetizador : de ti,

¹⁶⁵ DJ., p. 282.

¹⁶⁶ Op. cit., p. 280.

¹⁶⁷ Op. cit., p. 282.

¹⁶⁸ Op. cit., p. 282.

¹⁶⁹ Op. cit., p. 285.

¹⁷⁰ Op. cit., p. 284.

¹⁷¹ Op. cit., p. 176.

¹⁷² Op. cit., p. 284.

de Julián, que espera con paciencia en la cabaña el momento de herirle e inyectar tu ponzoña”¹⁷³. Aquí identifica al encantador de serpientes con Julián, por una parte, y con la misma serpiente, por la otra. En el momento de la sodomización aparece de nuevo la música: “y, al fondo, la suave melodía de la flauta que diestramente tañes tú, el encantador”¹⁷⁴. En los dos casos es la música de la flauta.

Recordemos que la música está ligada a la técnica circular y ésta al RN. Ayuda a la armonización de los contrarios y, como comentamos anteriormente, simboliza “el alma separada de su Manantial divino y que quiere retornar a él”¹⁷⁵. Por esa razón acompaña las tres fases de la destrucción y finalmente la resurrección.

En el momento en que el niño pisa las tablas y llama a la puerta del encantador, el narrador nos pone en la duda entre la realidad y la ficción: “Luego (realidad, sueño?) los golpes suenan”¹⁷⁶. Se mezclan el primer y segundo nivel de realidad (marco externo y memoria). Al primero pertenece el niño guía y al segundo el niño del pasado. Pero como ambos se identifican recíprocamente, la barrera del tiempo desaparece: “el tiempo parece suspendido”¹⁷⁷.

Los ecos del Romance de “Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había”¹⁷⁸, aparece cuando dice Julián al niño: “un hada antipática [...] me encerró en lóbrega y cruel sepultura sin otra compañía que una culebra hambrienta”¹⁷⁹. Igualmente la redención: “si aceptas sufrir por mí”¹⁸⁰. Así como la fábula del Príncipe rana.

El encantador, para la sodomización, cita dos versiones: una con halagos: “el abismo social que nos separa me impedía declararte mi pasión, pero tu amor consentido puede todavía regenerarme [...] quisiera rajar mi corazón con un cuchillo, meterte en él y, luego, volver a cerrar mi pecho”¹⁸¹. Y otra “sin máscara ya o sonrisa o veneno : impulsando la sierpe con movimientos bruscos e impetuosos : te guste o no te guste, me da igual, la conocerás toda : y él (mejor así), dale

¹⁷³ DJ., p. 284.

¹⁷⁴ Op. Cit., p. 286.

¹⁷⁵ Jean Chevaliér, *Diccionario de los símbolos*, p. 499.

¹⁷⁶ DJ., p. 284.

¹⁷⁷ Op. cit., p. 287.

¹⁷⁸ DJ., p. 270.

¹⁷⁹ Op. cit., p. 285.

¹⁸⁰ Op. cit., p. 285.

¹⁸¹ DJ., p. 285.

con gritar : y *tú* a sonar : chilla, chilla, le dices, que aquí nadie te oye : [...] y *él* a gritar aún (mejor así), y *tú* a oscilar : no, si te cansarás antes *tú*, te enteras?”¹⁸². Pero elige la más feroz, inclinándose hacia la violencia: “definitivamente la segunda versión : más viva y ágil, y también más directa”¹⁸³.

El ritual empezará a partir de ahora, el encantador comienza a iniciarle: “mañana te espero, chiquito : mañana empezaremos otra vez”¹⁸⁴. El encantador, mediante el falo-arma, símbolo del RD, pretende su purificación. Purificación hacia el Pecado, es decir, en sentido inverso: RN. Esta purificación es utilizada como contra arma a las oraciones del niño: “postrándose de hinojos ante el sagrario y repitiendo entre lágrimas el Yo Pecador”¹⁸⁵.

Las primeras demostraciones de la infección están en: “... intentando zafarse de la telaraña que le envuelve, de la liga untosa en que se envisca”¹⁸⁶. Contemplemos los símbolos de la esclavitud (telaraña y liga). Aquí se explica la clave de la araña y los niños esclavos. Otra demostración sería que sus pasos le encaminan “inexorablemente”¹⁸⁷ hacia la choza del encantador. “Resignado a la autoridad de la serpiente y al magnetismo de su encantador”¹⁸⁸ es otra demostración. El narrador traspasa la infección a la sociedad española de los años cuarenta: “mezquina sociedad de los años cuarenta para siempre malditos”¹⁸⁹.

2- La fase de la declinación empieza con el acercamiento entre *él* y *tú*. Observemos cómo, en la etapa de infección, están distanciados los pronombres *él* y *tú*. Mientras que cuando el niño cae en el pecado esta distancia disminuye, acercando el niño al ego del protagonista, mediante el paréntesis: *él (tú)*¹⁹⁰.

Los síntomas de la degradación comienzan a aparecer causadas por el veneno del encantador (sus palabras): “palabras taimadas [...] que le privarán de apetito y de sueño y le inducirán a

¹⁸² DJ., p. 286.

¹⁸³ Op. cit., p. 286.

¹⁸⁴ Op. cit., p. 286.

¹⁸⁵ DJ., p. 287.

¹⁸⁶ Op. cit., p. 286.

¹⁸⁷ Op. cit., p. 286.

¹⁸⁸ Op. cit., p. 287.

¹⁸⁹ Op. cit., p. 287.

¹⁹⁰ DJ., p. 287.

robar”¹⁹¹. Degradación simbolizada por el mismo narrador: “como el gusano el corazón de la fruta”¹⁹².

Es una costumbre del narrador adelantar el resultado de una causa durante el curso de la exposición de la misma: en esta etapa de degradación adelante este resultado, perteneciente a la etapa siguiente: “el piquete justiciero lo demolerá pronto”. “las rosas marchitas”¹⁹³ simbolizan ese resultado.

Cuando el niño “desciende un nuevo escalón”¹⁹⁴ en el pecado se acerca más al verdugo: “hay que denunciar a la criada, la vieja y abnegada fámula que, desde siempre, *le sirve (te sirvió)* con fidelidad y devoción”¹⁹⁵. Pasando así de ser un masoquista a causar daño a personas ajenas, perdiendo la caridad, incluso cuando la mujer “deniega, gime, suplica, llora”¹⁹⁶.

Aquí se utiliza indistintamente la tercera y la segunda persona. Ésta es explicativa. En este acto perverso el niño se identifica con el verdugo. El indefinido identifica al niño del pasado con el protagonista “25 años atrás”.

Cuando el narrador dice: “en adelante su destino está escrito y *él* lo sabe, naufragio *suyo*”¹⁹⁷. Podremos observar cómo de nuevo se aleja el narrador del ego infantil y es porque su muerte está cerca y allí es cuando se despega de él definitivamente. Sus heridas “supuran”, “su sangre es negra” y su corazón se convierte en “un endurecido trozo de lava”¹⁹⁸. Esta imagen está citada en el sermón del cura. Esta actitud resume otro grado en la decadencia. Pero su cara aún permanece intacta.

El narrador vuelve a insistir sobre el tema de la traición: “con fingida piedad, lo atraerás junto a ti y enjugarás suavemente sus lágrimas : olvídale, chiquito [...] palabras taimadas, insidiosas”¹⁹⁹.

Cuando el niño intenta esquivarle, por el mal estado en que se encuentra, “las pústulas cubren su cuerpo, los huesos sufren un tremendo dolor, la jaqueca no le dejará ni un minuto de descanso, la piel, los párpados y los intestinos se afectan”²⁰⁰ Julián sale en su busca. Esta vez le pega en su

¹⁹¹ DJ., p. 289.

¹⁹² DJ., p. 289.

¹⁹³ DJ., p. 289.

¹⁹⁴ DJ., p. 290.

¹⁹⁵ DJ., p. 291.

¹⁹⁶ DJ., p. 291.

¹⁹⁷ Op. cit., p. 291.

¹⁹⁸ DJ., p. 291.

¹⁹⁹ DJ., p. 289.

²⁰⁰ DJ., p. 291.

rostro que “está cubierto de contusiones y hematomas”²⁰¹. Todo el mundo lo sabe excepto la madre, absorta en sus oraciones.

La flauta aparece de nuevo en manos del dios Pan, símbolo de la astucia bestial: “Está al acoso de las ninfas y de los jovencitos, que asalta sin miramientos”²⁰². La insinuación homosexual no falta. Repite el narrador: “obedeciendo a la música del encantador, el áspid se yergue hacia él”²⁰³ y “lento oscilar de la culebra, música aguda de su encantador”²⁰⁴.

De nuevo, y después del acto sexual con el niño, vuelve a ponernos en la duda; si es imaginación o realidad: “alucinación herbívora, imagen real?”²⁰⁵.

En esta etapa el niño asumirá el pecado: “El niño no llorará esta vez y aceptará calladamente tu trato”²⁰⁶. Una vez domado por el encantador, éste empieza a constreñirle y estrujarle, primero pidiéndole dinero, después pegándole con el látigo y humillándole al pedir que, desnudo “implore el perdón de la culebra”²⁰⁷, luego le soltará el “rubio desdén” encima. tres páginas más adelante: “le acecharás en una esquina y le empujarás brutalmente a la choza”²⁰⁸. Con sus manos le estrangula y “le golpea la faz”²⁰⁹.

Unas líneas más adelante cambia el tono rudo a otro sutil, pidiéndole de nuevo dinero e induciéndole a robar a su madre. Aquí se explican tres claves mencionadas anteriormente: la de CON LOS NIÑOS..., la del “rubio desdén fluido” y la de los latigazos marcados en la espalda del niño guía. La primera se cristaliza en esta secuencia y por fin entendemos a lo que aludía. La segunda asocia estas palabras con el veneno de la serpiente “rubio desdén fluido de la sierpe”²¹⁰. Por lo tanto nos explica la relación existente entre dichas palabras y el látigo. La tercera nos explica cómo se produjeron los latigazos del niño guía, identificándole con el niño del pasado.

Observemos cómo contrasta el narrador la “pura” imagen de la madre con la “pecadora” imagen del niño: “reclinatorio gótico”, “doña Isabel la Católica”²¹¹, “ceguera de amor”, “santa madre”,

²⁰¹ DJ., p. 292.

²⁰² J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 798.

²⁰³ DJ., p. 288.

²⁰⁴ DJ., p. 290.

²⁰⁵ DJ., p. 287.

²⁰⁶ DJ., p. 287.

²⁰⁷ Op. cit., p. 288.

²⁰⁸ DJ., p. 291.

²⁰⁹ DJ., p. 292.

²¹⁰ Op. cit., p. 290.

²¹¹ DJ., p. 289.

“piadosa madre”, “absorta en sus devociones”, “inocente madre”²¹² con la del niño, que sufre “indolencia y disipación”: “con astucia, simulando plegarias y estudios”, “aprovechar, aprovecha y aprovechará”, “besos de Judas”²¹³, “hurto compendioso”, visitas culpables”. Estos contrastes nos devuelven al RD.

Resultado de este contraste es el desdoblamiento: “interiormente dividido en dos : por un lado la cáscara y por otro la pulpa : el niño que frecuenta colegio e iglesia y el que busca y acata la serpiente en las obras : ángel mentido y real demonio : y el mundo, igualmente, partido en dos : a un lado, casa y aula, piedad y holgura, Sagrada Mesa y mesa bien surtida : al otro lado cabaña y fango, vergajo y lecho”²¹⁴.

Las primeras muestras de la degradación están en: “como el gusano en el corazón de la fruta”²¹⁵. Más adelante: “en el espejo observa el niño los agoreros estigmas y cubre horrorizado su cuerpo [...] el veneno que la serpiente inyecta empieza a minar su salud : valentía, magnanimidad, amor propio, piedad filial, orgullo noble, caballerosidad, heroísmo ceden el paso a la indolencia y la disipación”. Todas las cualidades del español castizo van cambiando en esta fase: “árbol joven, en plena primavera, ve mustiarse sus hojas [...] perdiendo gota a gota la savia vital”²¹⁶.

Su estado empeora: “el paladar se agujerea [...] se pudre el hueso nasal y el rostro del enfermo queda desfigurado[...] las articulaciones se vuelven muy frágiles”²¹⁷. El último grado de la declinación es cuando dentro y fuera, alma y cuerpo reflejan la enfermedad.

En este episodio se actualiza el sermón del cura y el efecto del pecado que coincide con los síntomas de la sífilis. Estas palabras, con muy pocas variantes, las vimos en boca del cura, en la página 175. Son otra clave interna que presagia la muerte del niño, en la segunda parte, y aquí, en la cuarta, se hace efectiva.

La influencia de la iniciación no falta aquí: cuando el niño va empeorando, la madre no lo advierte: “y el ritual continúa”²¹⁸. También cuando el encantador de serpientes le ordena al niño que traiga a su madre: “yo la sentaré acá, como hice contigo, y la “iniciaré” en las ceremonias del culto :

²¹² DJ., p. 292.

²¹³ DJ., p. 291.

²¹⁴ DJ., p. 290.

²¹⁵ DJ., p. 289.

²¹⁶ DJ., p. 290.

²¹⁷ DJ., p. 292.

²¹⁸ DJ., p. 291.

la entrega, el líquido desdén, los latigazos”, “el verdajo sangriento aguarda”, “se ensaña tiránicamente en él”²¹⁹. El sadismo es el rito de la iniciación de Julián.

3- Con esta escena se anuncia la muerte del niño: “mortalmente herido en el tronco, perdiendo gota a gota la savia vital”, “es el fondo del túnel, la copa está vacía : y, despiadadamente, asistirás a los sobresaltos y estertores de su voluntad agonizante, al sutil y anticipado proemio de su muerte aguda”, “la parálisis le gana : el desenlace es fatal”, “su apariencia es la de un espectro”²²⁰.

El niño sigue nutriéndose del veneno de la serpiente: “se arrastra como puede al refugio nutricio”. Pero la serpiente “se retraerá de él : adicta al silencioso tañer de la invisible flauta volverás a su guarida hispida no sin derramar antes (burla suprema) el rubio, fluido desdén”²²¹.

Los pronombre se vuelven a alejar, anunciando la separación final: “los ojos *del niño* fijos en los *tuyos* [...], *tus* manos macizas clavadas en *su* cuello [...], *él* se palpa las hinchadas mejillas y se enjuga lastimosamente la sangre, [...] *tu* rigor es extremo, tomarás *tus* disposiciones severas, [...] *el niño* regresa puntual con las joyas, [...] nada que venga de *él* puede satisfacerte”²²².

La música, como en las dos partes anteriores, surge de nuevo: “adicta al invisible tañer de la invisible flauta” y “oscilando al burilado son de la música que insinúas tú”²²³. Recordemos que la flauta simboliza la separación entre cuerpo y alma y el deseo de retornar a ella.

En las páginas que siguen le tortura al niño aún más, ordenándole que invite a su madre a unirse con ellos en sus orgías. Si el niño no acepta tendrá que suicidarse antes de ir él y contarle todo a la madre. El niño accede al suicidio, exculpando al encantador por medio de una carta: “redactarás antes una carta explicando el por qué : soy extranjero aquí y no quiero líos con la policía”²²⁴. Con esta última frase vuelve a recordarnos el enfrentamiento cristiano-musulmán, España-la otra España.

²¹⁹ DJ., p. 292.

²²⁰ DJ., p. 292.

²²¹ DJ., pp. 292-293.

²²² DJ., p. 292.

²²³ DJ., p. 294.

²²⁴ DJ., p. 294.

El encantador afirma: “Ah, y, sobre todo no esperes que yo te ayude : *tú* solo, con tu indigna mano”²²⁵. El narrador explica la razón por la cual el niño no puede “arrepentirse”: “le falta la fe”²²⁶. Esta frase demuestra hasta qué punto ha conseguido la serpiente darle un vuelco a todo aquello que le inculcó la Iglesia. El niño no ha perdido únicamente esta vida, sino la otra también suicidándose. El encantador deja esta sentencia bien clara al lector: no hay sombra de duda de que haya sido asesinato sino *suicidio*.

El encantador (protagonista-narrador) está ansioso de deshacerse del niño (ego): “es el final [...] y espera como *tú* la guillotina : la cortante caída del telón”²²⁷. Esta última frase anuncia el cierre del círculo que encierra al ego infantil con el protagonista-narrador, la primera fase de la destrucción doble aparecida en el esquema principal:

Ego infantil → destrucción → protagonista-narrador.

El narrador afirma que ambos, el niño y el encantador esperan la muerte: “impugnando la muerte que os cierne”²²⁸. El niño la eligió para librarse del yugo del encantador, pero el encantador espera triunfar a través de ella: “*tú* mismo al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida”²²⁹. Por fin Julián se ha deshecho del *otro*. Ha triunfado la maldad. Las aves nocturnas, símbolo de lo negativo, recitarán la carta de despedida que escribió el niño. “La muerte del niño es una manifestación del dolor íntimo del autor, unión compleja del odio y del amor”²³⁰.

En el momento de la muerte del niño, el encantador vuelve a abrazarse a él: “apuras la brevedad del milagro abrazándote a *él*”²³¹. El abrazo de Julián al niño ahorcado es símbolo de recuperarse a sí mismo: la niñez y la madurez.

En esta escena vemos la primera estructura del Régimen Nocturno: Armonización de los contrarios. La inversión de valores tampoco falta: desde la óptica del RD, con la muerte del niño finaliza la vida, pero desde la óptica del RN, con esta muerte se anuncia la nueva vida para el protagonista-narrador.

²²⁵ DJ., p. 294.

²²⁶ DJ., p. 294.

²²⁷ DJ., p. 294.

²²⁸ Op. cit., p. 295.

²²⁹ Op. cit., p. 295.

²³⁰ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 237.

²³¹ Op. cit., p. 294.

La cuerda con la que se suicida nos recuerda la araña y la mujer fatal, símbolos del RD, que agudizan la caída. La muerte con una cuerda tiene su interpretación: en la Odisea, la cuerda es símbolo del destino humano. Pero al mismo tiempo es el que reúne las dos partes, es símbolo de continuidad y de la vuelta a empezar. Está sometida a la técnica circular e induce a fundir los contrarios cósmicos, exactamente igual que la serpiente. La cuerda mata al niño, la serpiente se abraza a él y se regenera. Empieza la vida de nuevo, cumpliendo con el carácter cíclico y fundiendo los dos Regímenes de la Imagen.

Obsérvese el parecido con la escena de la muerte de Alvarito-pájaro: “mientras la sierpe lo envuelve en sus anillos con voluptuosidad lánguida y suave / muy suavemente / (como quien abraza a un niño) / lo estrangula”²³².

Por otro lado, la presencia de la serpiente evoca el mito del Pecado Original, incitando al niño al pecado. Éste ejerce el papel de Eva y Adán a la vez. Quizá la homosexualidad del niño responde al deseo del autor de reunir en él los dos géneros humanos. Pero su gran pecado no fue la seducción y el acto sexual en sí, sino la capacidad de la serpiente en separar su alma de su cuerpo. Causarle esa escisión entre su vida en la sociedad y su vida privada. Esa escisión que impide llegar al Paraíso de uno mismo y a superar la muerte.

Casi todas las claves internas y temas esparcidos en el curso de la novela aparecen en esta escena: El *voyeurismo* vuelve a aparecer de nuevo: “La he visto varias veces con el misal, cuando vuelve de la iglesia”, “Tú estarás delante y mirarás”, “te gustaría verlo? : dime te gustaría? : y aullando de súbito : pues lo verás, maricón, lo verás”²³³.

El lobo está presente: “aullando” y “ojos feroces”²³⁴, clave interna sugerida, por primera vez, en la página 85 y concluida aquí.

“y atrapado en el dilema (omnívora flor) decretarás tú”²³⁵. Esta frase actualiza la escena de la muerte de Alvarito insecto²³⁶.

En este episodio podemos ver la alternancia en los niveles espaciales de lugar. La escena empieza en el barrio español y acaba en la choza del encantador de serpientes en Tánger. Reúne

²³² DJ., p. 276.

²³³ DJ., p. 293.

²³⁴ DJ., p. 294.

²³⁵ DJ., pp. 293-294.

²³⁶ DJ., pp. 276-277.

las cualidades de la víbora, cobra, sierpe, serpiente dispersas a lo largo de la novela²³⁷. La caja de Pandora²³⁸, citada numerosas veces se entiende aquí.

Apreciamos, así mismo, el choque lingüístico que nos produce añadir palabras medievales en el curso de la narración: el tronco de la serpiente es “crescido grant e desmesurado”²³⁹. Sigue estas palabras la descripción de la cobra que aparece en la clase de Ciencias Naturales, explicando esa clave interna, repetida numerosas veces desde el comienzo de la obra. Esta aclaración está en la primera página de la escena de la muerte del niño, página 279. Ahora entendemos la relación entre la serpiente y el niño.

En este último episodio se pueden ver las influencias del Marqués de Sade. En la introducción a esta escena declara: “has sido testigo y parte de la historia (de amor no, de sangre y crimen) cruel y fascinante”²⁴⁰.

Las torturas que ejerció el encantador sobre el niño llevan su sello. El niño del pasado es un claro ejemplo de lo que dijo Sade en *Justine*: “es en el seno de la madre donde se fabrican los órganos que deben sensibilizarnos a tal o cual fantasía. La educación, por más que haga, no cambia nada, y aquel que debe ser un malvado lo será con toda seguridad, por buena que sea la educación que le hayan dado”²⁴¹.

Veremos así mismo la influencia del Conde de Lautréamont:

1- Ambos glorifican el minotauro, símbolo de los deseos monstruosos escondidos en el hombre.

2- Ambos han renegado todo: madre, creencias, lenguaje, historia, paisajes, familia, para pensar sólo en sí mismos.

3- Ambos torturan a un niño “que no tiene vello sobre el labio superior”²⁴². Goytisoló tortura a un niño “cuyo bozo no asombra aún”²⁴³.

²³⁷ DJ., p. 284-285.

²³⁸ DJ., p. 291.

²³⁹ DJ., p. 280.

²⁴⁰ DJ., p. 279.

²⁴¹ Noelle Châtelet, *Sade, Sistema de la agresión*, p. 16.

²⁴² Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror* (trad., Aldo Pellegrini), Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 85.

²⁴³ DJ., p. 294.

El derrumbe de la Iglesia y la muerte del Niño Jesús

Esta fase cierra el círculo que encierra la destrucción de la España sagrada. Es la segunda fase de la destrucción doble propuesta por el protagonista-narrador en el esquema principal.

España sagrada → destrucción → nada.

Desde la primera parte, el narrador se ensaña en la Iglesia y sus jerarquías. En las primeras páginas de la novela, el narrador, recuerda su Madrastra inmunda recitando un “negro ensalmo”²⁴⁴. Critica las sociedades religiosas en tiempos de Franco, como el Opus Dei: “gracias al tacto y competencia de vuestros esclarecidos tecnócratas”²⁴⁵.

El autor ha relacionado siempre la Iglesia con la violencia. “Encomienda el espíritu a la divinidad improvisada y dudosa, para alzar luego, en concentrada simultaneidad, los cimbreantes fustes y descargarlos con furia sobre un arborescente matojo”²⁴⁶.

La Iglesia, desde la primera parte de la obra está presentada, como opresora. El narrador crea un triángulo: Iglesia-sexo-urinario para dotar el relato de nuevas dimensiones.

El narrador establece una semejanza entre el urinario y la vagina por un lado y la Iglesia por otro: “plegarias [...] al dios desconocido que invocara san Pablo durante el célebre sermón de Atenas[...] en esos imprescindibles *templos* tan propicios al recogimiento y la meditación”²⁴⁷.

El paralelismo creado entre el grupo racista Ku-Klux-Klan y los penitentes de la Semana Santa inicia el círculo de crítica a ésta. Le siguen las descripciones eróticas utilizando la terminología religiosa para crear un vínculo entre la escena de la bailarina brasileña y el Carnaval y, la Semana Santa²⁴⁸.

Sus objetivos podrían ser los siguientes:

- 1- Seguir su línea de erotizar la Iglesia Católica, marcando similitudes entre la “negrísima gruta” y “los templos”.
- 2- Rebajar la Iglesia hasta el lugar considerado por ella como más profano al ligarlo a un prostíbulo: templos donde busca “mujer temperamental de a diez por noche....”²⁴⁹, etc.
- 3- Añadir otra dimensión a su parodia sobre la Iglesia.

²⁴⁴ DJ., p. 88.

²⁴⁵ DJ., p. 99.

²⁴⁶ DJ., p. 91.

²⁴⁷ DJ., p. 133.

²⁴⁸ DJ., pp. 147-151.

²⁴⁹ DJ., p. 133.

- 4- Ligar la Iglesia a la violencia mediante la clave interna escrita en el urinario: CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO.
- 5- Polucionar el plan literario ideal, utilizando terminología religiosa para describir realidades escatológicas como el urinario.

En la segunda parte, incluye la crítica de la Iglesia y lo religioso, dentro de los programas de televisión: recordando “lecturas piadosas”²⁵⁰ y “La devota sirvienta”²⁵¹. Hasta culminar su crítica con el sermón del cura²⁵². Allí es donde resalta el papel aterrador de la Iglesia en los años cuarenta, creando numerosos paralelismos entre el sermón, la vida tangerina y la clase de ciencias naturales.

Terminado el sermón, sigue su ataque a las tradiciones y costumbres religiosas de la época, culminadas en la Semana Santa. Acto seguido, prosigue la crítica a la Iglesia, profanando las máximas imágenes de la misma: El Niño y la Virgen. Lo ejecuta mediante la sátira y la parodia describiéndoles del siguiente modo: “el Hijo, un muñeco de pelo rubio natural peinado a lo Shirley Temple, empuña una espada de juguete”. En cuanto a la Virgen: “un maniquí de madera articulado, vestido con un manto azul y oro y con el corazón atravesado de alfileres, como el acerico de una costurera”²⁵³. Ironía complementada con las oraciones del niño, expiando sus pecados: “Madre mía amantísima / Acueducto de las divinas gracias / [...] Abogada y refugio de pecadores / Inmaculada hija de Joaquín y Ana”²⁵⁴.

En la tercera parte, anticipa su destrucción despreciando al Dios de los españoles al declarar que “espantado de la fiereza de tus harkis, el Señor se guardará muy bien de intervenir y preferirá ocultar su informe cabezota tras el velo de algodón de una nube”²⁵⁵.

Sigue su sátira menospreciando la Anunciación, “símbolo del primer mensaje registrado en los anales de la historia”²⁵⁶ y asimilando a la paloma con un anuncio de Avecrem. Confirma esta idea creando un paralelismo entre el Ministerio de Información franquista y el dogma religioso²⁵⁷, a partir del mural de la Virgen María, colgado en el Ministerio y describiendo al Niño de ser “rubio, rollizo y

²⁵⁰ DJ., p. 166.

²⁵¹ DJ., p. 169.

²⁵² Véase pp. 395-358 de este mismo capítulo.

²⁵³ DJ., p. 179 y 296.

²⁵⁴ DJ., pp. 179-180.

²⁵⁵ DJ., p. 258.

²⁵⁶ DJ., p. 271.

²⁵⁷ Véase nota 254, p. 271 de DJ.

salutífero” y a la madre “ruborizada”²⁵⁸. Sigue su parodia sobre la Virgen, cuando Caperucito Rojo la llama: “Acueducto de las divinas gracias, Abogada y refugio de los pecadores : Inmaculada hija de Joaquín y Ana”²⁵⁹. Observemos el paralelismo creado entre los rezos de Alvarito-Caperucito Rojo y el niño del pasado, mediante la reiteración de esta devoción irónica a la Virgen.

La destrucción final de la Iglesia, la Virgen y el Niño está reservada para la cuarta parte. En las últimas páginas de la novela, vuelve al tema de los primeros capítulos: la Iglesia = violencia y terror: “desde el coro de la casa del miedo.....”, el cura “ensalza la virtud, fustiga los vicios”.

El oráculo es una “máscara” y “predice la derrota de Julián”, pero éste ha conseguido infiltrarse: “oculto en el interior del confesionario”. El tema de la traición vuelve a surgir, pero esta vez desde el interior de la iglesia, donde Julián incita a las penitentes “al libertinaje y al crimen”. Y donde los harkis, se despojan del turbante y lo cambian por “decrépitassotanas”, debajo de las cuales “disimulan sus armas”. Sus “robustas culebras abultan”²⁶⁰ bajo el hábito. La combinación: Iglesia, violencia y sexo brota de nuevo.

Anticipando la caída de la Virgen y el Niño, Julián arremete contra las beatas. El esquema de destrucción aparece latente:

- 1- La infección tiene lugar cuando los harkis infectan la harina de las obleas con polvos de hachich. El resultado es: un “súbito ramalazo de fiebre sexual”.
- 2- La decadencia se hace evidente cuando “las beatas rasgan sus vestidos, se revuelcan por el suelo, escupen, babean, empiezan a masturbarse : levantando sus faldas, tratan de copular unas con otras sin hacer caso de las confusas protestas del augur”. Los harkis “se reparten el sacro botín, embisten y clavan los venenosos agujijones : las escenas de orgía se multiplican, los gemidos de terror y de éxtasis de las doncellas penetradas por las sierpes de los árabes”.
- 3- La muerte llega cuando “la sangre corre sin saciar su furor, la lógica de la muerte se impone”²⁶¹. Julián admira la escena desde la iglesia.

Con esta erotización de las beatas, se cierra este círculo de sensualización de la religión católica, antes comentado.

²⁵⁸ DJ., p. 271.

²⁵⁹ DJ., p. 273.

²⁶⁰ DJ., p. 295.

²⁶¹ DJ., p. 296.

La inversión de valores se deja ver al trucar “el oráculo” por “el faquín”, con el objetivo de desacralizar al primero e instalar al oráculo musulmán en lugar del católico.

La destrucción final de la Virgen y el Niño, comienza con la imagen ya vista del corazón atravesado de alfileres, como una muñeca de magia negra. Julián trepa al pie de la estatua y la despoja de sus joyas. La sátira se inicia cuando el narrador da vida a la Muñeca y entabla con ella una conversación. Ésta habla con él cariñosamente y él le castiga con violencia: le arranca los aretes de un tirón y le secciona los dedos para llevarse las esmeraldas. El contraste entre la actitud de uno y otra, dan paso al esquema: víctima-verdugo. El techo de la iglesia comienza a tambalearse, la Muñeca intenta contenerse, pero el Nene, enfurecido le pincha el corazón y ambos caen simultáneamente.

La desacralización de la Iglesia se refleja en el hecho de “fornicar” en ella. En cuanto a la Virgen, en el insulto que dirige a Julián: “canalla”. La del Niño en su actitud: “el Nene da muestras crecientes de irritación e, inopinadamente, con ademán maligno, le pincha el cuitado y doloroso corazón”²⁶².

El narrador combina en esta escena varios temas mencionados anteriormente como: la crueldad excesiva de Julián; el esquema víctima-verdugo; las enfermedades sexuales como el *sadismo* y el *voyuerisme* (Julián observando la orgía, la fornicación y “la sangre [que] corre sin saciar su furor”²⁶³); el tema del matricidio (el asesinato de la Virgen por su Hijo); la muerte de Putifar, al recordar con su muerte “el fabuloso happening”; la identificación de los personajes (Putifar, Virgen); el terror suscitado por la Iglesia: “delirante escenografía de efectos pánicos”²⁶⁴; la combinación Iglesia-sexo-violencia: “entre la sangre, el sudor y el semen, fornican y jadean”²⁶⁵, etc.

Existe un paralelismo entre el niño del pasado y el Niño Jesús. Ambos aparentan inocencia y al final dan a la madre un pinchazo en el corazón. Ambos son rubios y de piel blanca. Ambos han tenido una santa madre. Ambos han viven en el “Paraíso”. La constante repetición: “Nene” y “el Niño”, al referirse a Jesús, le vincula a nuestro protagonista.

La resurrección

²⁶² DJ., p. 297.

²⁶³ DJ., p. 296.

²⁶⁴ DJ., p. 297.

²⁶⁵ DJ., p. 297.

Esta escena es la cuarta fase del esquema de destrucción de la novela. Comentamos en el cuarto capítulo, que, el ego infantil y la España sagrada, coinciden en las tres primeras fases del esquema, pero la resurrección está reservada para la España Sagrada²⁶⁶. La eliminación del ego infantil basta para darle la vida al protagonista, pero la eliminación de la España Sagrada requiere un renacer.

Esta escena tiene lugar en el mercado tangerino: “reino absoluto de lo improbable”²⁶⁷. Es allí donde se desafían todas “las burguesas, arbitrarias leyes de la verosimilitud”²⁶⁸. Este lugar funciona como punto de partida para volver a la realidad cerrando el círculo iniciado en el mismo mercado tangerino al principio de la obra.

Las descripciones que hace el narrador del mercado tangerino son bruscamente reales. Allí aparecen las víctimas reales: el mendigo cojo, “aviesas mancas tullidas cojas ciegas”²⁶⁹, “enano giboso”, “mujeres acuclilladas frente a su mercancía, los hombres flacos y sonámbulos con actitudes “hieráticas y mirando sin ver”²⁷⁰, los niños “pedigüeños”, etc. Estas víctimas son los marroquíes musulmanes, que más adelante se convertirán en verdugos, confirmando la idea de que “víctimas de hoy, verdugos de mañana”. En este mismo mercado: “abstractos *perros* buscan en vano alimento en los desperdicios del arroyo y nubes de *moscas* revolotean”²⁷¹. De allí salen los verdugos empezando por las *moscas* y finalizando con el Mesías Musulmán: “el agua que mana por el arroyo lo arrastra con los residuos e inmundicias del Zoco Grande”²⁷².

Es completamente lógico que el anticristo musulmán naciera en ese mercado, ya que el protagonista-narrador lo expone como símbolo opuesto a la civilización moderna. El cadáver mutilado del muñeco está tomado del cuento de María de Zayas, *La inocencia castigada*²⁷³. Goytisolo describe al muñeco: “brazos y piernas mutilados, órbitas oculares vacías, corazón atravesado por un alfiler grande, dorado, que en lugar de cabeza, ostenta un curioso penacho de plumas de metal”²⁷⁴.

²⁶⁶ Véase pp. 213, del capítulo I, de la 3ª parte “Vida, obra y estilo de Goytisolo”.

²⁶⁷ DJ., p. 298.

²⁶⁸ DJ., p. 298.

²⁶⁹ DJ., p. 298.

²⁷⁰ DJ., p. 118.

²⁷¹ DJ., p. 120.

²⁷² DJ., p. 300.

²⁷³ Véase página 3371 del capítulo IV, de la 3ª parte, “Temas constantes”.

²⁷⁴ DJ., p. 300.

Percibiremos el paralelismo entre estos tangerinos mutilados y su Dios, el mutilado Mesías Musulmán, ambos imperfectos (pecadores-Tierra). Contrastados a los perfectos españoles y su Dios “rubio y de piel blanca” (sagrados-Paraíso). Dios, que más adelante, sufre junto a su Madre, la misma mutilación, convirtiéndose ambos, de este modo, en imperfectos. Rebajándoles e igualándoles a los tangerinos. Cumpliendo uno de los principios de Goytisolo hacia la España Sagrada: la desacralización.

“El muñeco reposa ahora en un tosco pesebre y un nigromántico moro y los niños brujos de la mezquita Aisauas acuden a su encuentro y le rinden adoración [...] los adoradores se disponen en fila india y, con el muñeco en andas, emprenden ágilmente la procesión [...] mahometana devoción que la noche recata [...] albornoces, velos, tocas de gasa [...] he aquí que el muñeco resucita y recobra súbitamente la vista y uso e integridad de sus miembros : vestido con blanca chilaba, ceñido de níveo turbante invoca en árabe puro el nombre de Alá, manifiesta su vivo deseo de ser musulmán”²⁷⁵.

La figura que se nos presenta aquí nos hace recordar al Niño en el pesebre y a los Reyes Magos. El narrador crea un paralelismo entre el nacimiento del Mesías Cristiano y el Mesías Musulmán, por un lado, y, por otro, entre los Reyes Magos y el moro-mago. El autor hace una mezcla entre la religión cristiana, la musulmana y la magia.

El narrador vuelve a crear otro paralelismo entre la procesión cristiana y la musulmana. La primera vez que describe la primera, la erotiza y evoca la imagen de una bailarina. Esta vez invierte la procesión y la convierte en musulmana, tanto que el Mesías se convierte en musulmán y habla en árabe. Esta vez la procesión está dirigida por el “muchachito europeo con un sombrero tejano y con dos revólveres plateados al cinto”²⁷⁶, lo cual evoca la figura de James Bond. El factor común entre una y otra procesión es la película de Bond. De nuevo podemos percibir la enorme capacidad del autor para enlazar todas sus claves, tanto las interiores, como las exteriores.

La aparición del perro, inmediatamente antes de la resurrección, olfateando el cadáver del muñeco, no es casualidad. Se debe a:

²⁷⁵ DJ. pp. 301-302.

²⁷⁶ DJ., p. 301.

- 1- Su carácter iniciático (acompañante del muerto en su viaje final, guardián de las puertas del *más allá*, acompañante de brujos y magos, símbolo de la purificación, al mismo tiempo impureza, etc.).
- 2- Su carácter psicoanalítico (sexual y vengativo).
- 3- Su carácter diurno (por su relación con el héroe, su interpretación como guerrero y como falo).
- 4- Finalmente, su carácter nocturno (símbolo de la caída y la muerte, su carácter cíclico y resurreccional).

Recordemos que el mercado tangerino es considerado por el protagonista como un lugar sagrado, invirtiendo sus valores. El protagonista -dentro del autobús que atraviesa el mercado- tiene la sensación de estar en un "hammam"²⁷⁷, utilizado anteriormente por él mismo como centro sagrado de donde comienza su viaje iniciático, al final del primer capítulo.

Es obvia la huella iniciática en esta última escena. Hemos comentado que los rituales reviven el gesto de la creación. Y esto es lo que hizo el protagonista con ese ritual (la procesión). Por otro lado, no es casualidad que la imaginación del protagonista llegue a su fin en el RN, *invirtiendo los valores* cristianos y cambiándoles por los musulmanes. Este régimen es el que enseña a combatir la muerte y a superar el miedo que provoca. Lo que prepara al neófito para entrar en el tiempo sagrado. Nuestro neófito está ya preparado pero aún no puede entrar en el Tiempo Sagrado. Su entrada está condicionada con conseguir su Paraíso terrenal: España Profana.

Como mencionamos anteriormente, estas actividades son un tratamiento para conseguir curarse de su enfermedad: la esquizofrenia, cuyo síntoma es la carencia de identidad. Esta esquizofrenia parece habersele curado: "tú mismo al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida"²⁷⁸. Pero el final de la obra determina que el protagonista no está del todo rehabilitado, todavía la terapia "exorcista-iniciática" no ha conseguido su fruto, la "cicatriz" sigue allí. Pero la esperanza de obtenerla algún día está presente: "lo sabes, lo sabes : mañana será otro día, la invasión recomenzará"²⁷⁹. La cicatriz corresponde a ese Paraíso perdido.

Con la muerte del niño del pasado, el derrumbe de la Iglesia, la mutilación de la Virgen, la muerte del Niño y la creación del Mesías musulmán, el protagonista ha conseguido la mayor parte de sus propósitos: Asesinar y profanar a su ego infantil, destruir la España sagrada y crear otra

²⁷⁷ Baños árabes, DJ., p. 299.

²⁷⁸ Op. cit., p. 295.

²⁷⁹ Op. cit., p. 304.

profana. Invertiendo el valor de la profana por sagrada mediante la epifanía final. El protagonista vuelve a su casa, a su habitación, su caverna, su gruta, símbolo de interiorización, cerca del mercado tangerino, adoptando esta nueva tierra musulmana y este nuevo Mesías musulmán. Este “retorno es instrumento de conocimiento y liberación”²⁸⁰, pero sigue sin conseguir su Paraíso soñado, de ahí, ese final abierto hacia la continuidad del rito.

Y como comentamos anteriormente, la primera fase del segundo esquema principal se ha cumplido, pero esta segunda aún no:

España sagrada → destrucción → nada.

La música occidental, que anteriormente acompañaba a las víctimas sagradas, en esta escena acompaña a las víctimas tangerinas, como la música de fondo de “El puente sobre el río Kwai” y “Las sílfides” de Chopin. Lo mismo ocurre con la “sífilis de xopén cuando el narrador estrangula al sablista-insecto: “el fondo musical ahoga el gemido agrio”²⁸¹. Pero cuando el musulmán se convierte en verdugo, la música de la flauta se impone. Ésta convoca a la gente a seguir la procesión con su “tañido”. Hay que señalar que la flauta se relaciona con el Dios Pan, dios de la irracionalidad. Lo que justifica toda esta escena.

Este círculo cíclico de la música llega a su fin en esta escena. La flauta del afilador de cuchillos aparece en la página 90 y finaliza en la 301, con el mismo vendedor. Esta vez “resuena a lo lejos delicadamente irreal : grávida de sugerencias, invitaciones, promesas : escueta, ligera, sutil : suasoria”²⁸².

En la página 302 nace y muere un círculo musical protagonizado por la flauta: el “tañido imantaré” a mendigos y soldados. El nigromántico trujamán dispensa “clarinetes y saxos, violines y oboes, atabales y bajos, mandolines, rabeles”. Al final, “la sifonía, se extinguirá suavemente en un melancólico solo de la flauta”.

En estas últimas páginas de la novela se reúnen todas las claves y temas esparcidos en la novela: música “La sílfides” de Chopin y “La sífilis” de Xopén, el albo (dioscórico), los vendedores ambulantes, el baño árabe, el sablista, los insectos espachurrados, los niños brujos, la flauta, etc.....

²⁸⁰ José Ortega, *Alienación y agresión en.....*, p. 128.

²⁸¹ DJ., p. 300.

²⁸² DJ., p. 301.

Por ejemplo, en un solo párrafo de la página 300, reúne tres temas antes citados: “tus manos se han aferrado tenazmente a su cuello y el fondo musical ahoga el gemido agrio : globo que se deshinch, serrín que escurre, aplastado abdomen que expulsa líquida masa abdominal”²⁸³. El estrangulamiento de Alvarito-insecto, la música y la masa abdominal que deshonra la literatura española.

El gato, que fue asesinado en las primeras páginas, será enterrado: “saltarán (los niños músicos) la tapia del vecino solar y enterrarán el cadáver del gato”²⁸⁴. Los cabos sueltos se atan y la novela se cierra.

El final de la obra termina con la misma descripción de la habitación vista al principio de la novela: las sillas, el armario empotrado, la mesita de noche, la estufa, el mapa, el grabado de hojas de árboles, etc. Indicando de este modo el cierre del ciclo temporal y espacial de la novela.

El final de la obra viene preparado, como comentamos anteriormente, por dos claves externas:

- 1- La composición musical de Hayden: “Los Adioses”.
- 2- El cuento de María de Zayas: “La inocencia castigada”.

Estas dos claves funcionan como presagio de la vuelta del narrador al mundo real. En este último párrafo se reconfirma el carácter cíclico de la novela: “como ayer, como mañana, como todos los días [...] cumplido el ritual”²⁸⁵. Termina como ha empezado, efectuando el narrador las mismas actividades descritas al principio de la obra.

Este desenlace es, como afirma L. G. Levine, “una variación novelística de la serpiente que se muerde la cola, paradigma de la unidad del principio y el final”²⁸⁶.

Finalmente, reiteramos nuestra admiración por el estilo del autor. La ambigüedad que domina su narración, la polisemia que caracteriza sus alusiones, símbolos y significaciones, su peculiar visión de la estética y su excepcional perspectiva de la función inventiva del lenguaje crea una nueva novela cuyo tema y argumento es la “palabra escrita”. Con este género nuevo ha logrado combatir el mito de la España sagrada.

²⁸³ DJ, p. 300.

²⁸⁴ Op. cit., p. 303.

²⁸⁵ Op. cit., p. 303.

²⁸⁶ Op. cit., nota, 290, p. 304.

Goytisolo alaba a Gonzalo Arias por ser el “único autor español que ha conseguido convertir la calle en papel y el papel en calle”²⁸⁷. Yo creo que él ha conseguido lo mismo.

²⁸⁷ J. Goytisolo, “La novela española contemporánea”, contemporánea”, *Libre*, vol. II, (Diciembre-febrero, 1971-1972), p. 36.

CAPÍTULO VI

LOS PERSONAJES

2º NIVEL DE DESTRUCCIÓN

4- DESTRUCCIÓN DE LA FORMA

Los personajes

Goytisolo insiste en que: “El escritor debería liberarse de todo aquello que le identifica y le define, le da una etiqueta y le fabrica una máscara”¹. Pero, la realidad es que la creación de personajes de nuestro literato es una mezcla de: vivencias personales + perspectiva ficcional y se sirve tanto del género ensayístico como del relato ficcional para presentar “distintas visiones del mismo concepto”² o personaje.

El escritor ficcionaliza las experiencias autobiográficas. En el cuarto relato de *Fin de fiesta* cuenta el episodio -calcando los datos externos- de la detención de su hermano Luis en 1960. Explica Linda Gould Levine, “la obra de non-fiction sirve como comentario y explicación de los relatos ficcionales”³. De modo que el autor va quitándose sus etiquetas y máscaras y aplicándolas a sus personajes.

En cuanto al lenguaje, “Los vocablos [...], cobran nueva vida y valor al servicio de una autenticidad subjetiva, mezcla de realidad y fantasía, indagación creadora y experiencia vital”⁴.

Los personajes de la novela de Goytisolo son: “meras figuras proteicas que entran en el discurso según las exigencias satíricas del texto y luego salen, para reaparecer en un contexto distinto bajo otra identidad”⁵.

Comentamos anteriormente que podríamos agrupar todos los personajes de la novela en dos bandos: el de los fuertes y el de los débiles. Al primero pertenecen: Autor-protagonista-narrador, Julián, encantador y guardián de obras. Al segundo pertenecen: el niño del pasado, el niño guía, Figurón, Álvaro Peranzules, Isabel la Católica, Putifar, los carpetos, Séneca, las grandes figuras españolas y la madre del niño.

Cada personaje de cada grupo se identifica con los demás, del mismo grupo. El autor, en las primeras páginas, nos presenta una clave muy significativa para poder entender estas identificaciones. Dice el narrador: “dueño proteico de tu destino, sí, y, lo que es mejor, fuera del

¹ J. Goytisolo, “Presentación crítica de José María Blanco White”, p. 121.

² L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 36.

³ Op. cit., p. 32.

⁴ J. Goytisolo, “Sobre literatura y vida literaria”, *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987., p. 192.

⁵ DJ., p. 56, L. G. Levine, “Introducción” a la edición de DJ., Madrid, Cátedra, 1995.

devenir histórico”⁶. Con esta referencia a Proteo, figura mitológica que cambia constantemente de identidad, anticipa su juego con los personajes, especialmente si los sitúa fuera del tiempo histórico, como explicamos en capítulos anteriores: en su imaginación.

Así que, la característica principal de todos y cada uno de los personajes es: la metamorfosis.

Primer bando, verdugo

1- El protagonista-narrador

Hasta bien entrada la primera parte no sabemos nada acerca del protagonista, que resulta ser el narrador. Sólo a través de Figurón cuando intenta entablar con él una conversación: “no es usted reportero?”⁷. El protagonista lo reconoce: “reportero, sí : y sin arte alguno”⁸. En las líneas siguientes critica a sus compatriotas y a él con ellos: “nuevo libre y nuevo rico [...] todas las moscas de Tánger no bastarían a emborrionarlos y a ti con ellos, su cronista, su relator, su fotógrafo”⁹.

Éste pertenece al bando de los fuertes. Es el que ejecuta el primer acto positivo-destrutivo de la novela. Nos referimos a la escena de asesinar las letras españolas y profanarlas por medio de los insectos¹⁰, en las primeras páginas de la segunda parte.

“precipitándose al dispensario más próximo [...] con las gafas ahumadas y un bigote postizo : savia rica, espesa, bienhechora : embotellada, distribuida, inyectada : movimientos ondulatorios....”¹¹. Con estas descripciones, el protagonista-narrador afirma su papel como vehículo de la infección-destrucción.

Pasadas las descripciones físicas (disfrazado), las tres primeras descripciones invocan la imagen de los insectos; las últimas: la serpiente y; las intermedias: el modo de destrucción. Dos líneas más arriba aparece la clave interna de *DONNEZ VOTRE SANG*, reuniendo y mezclando en sí varios elementos de infección. Conocemos otro dato en la página siguiente: padece sífilis.

Se descubre, por medio de las identificaciones, que el protagonista es Álvaro, quien fue Alvarito de niño. Es autista. “El autista: usa los pronombres personales como si fueran nombres propios; [...]el autista no puede realizar el rol de interlocutor; [...] una de las características autistas

⁶ DJ., p. 99.

⁷ DJ., p. 131.

⁸ DJ., p. 132.

⁹ DJ., p. 132.

¹⁰ DJ., p. 112.

¹¹ Op. it., p. 102.

es la propensión a la ritualidad; Álvaro realiza, de forma mecánica, todos los días las mismas acciones [...] Álvaro, autista, reconoce en sí mismo un desdoblamiento de personalidad”¹².

El estado psíquico e iniciático del protagonista

El estado psíquico del protagonista de DJ es una continuación de la crisis psicosocial de Álvaro Mendiola. Como comentamos anteriormente, aquél es una prolongación de éste. A Mendiola le es imposible recuperar su conciencia y pierde todo tipo de comunicación con el exterior. Recordemos sus palabras: “SALIDA / SORTIE / EXIT / AUSGANG”¹³, motivo por el cual le conduce a “refugiarse fuera de la historia, estadio que corresponde a Don Julián”¹⁴.

Álvaro, el protagonista, intenta en DJ encontrar su “mismidad” mediante la creación de un nuevo orden para “realizarse objetivamente”¹⁵. Escudriña sus raíces, encuentra que el personaje más odiado por los suyos es Julián, se identifica con él, y se alía a Tariq. Esta unión es un intento del protagonista de salvar su yo y encontrar su identidad en el mundo de la fantasía. Como el yo del protagonista no se identifica con su *otro*, aquél busca esa encarnación o unión en *otro* u *otros*, como ya hemos visto.

Es un personaje vago, del que se puede prescindir. Su único papel es ponernos, indirectamente, en contacto con la realidad de España desde el punto de vista del novelista mediante sus sueños, fantasías y recuerdos. Así mismo nos refleja el estado psíquico del autor. En esto discrepo con José Ortega quien piensa que “no hay propiamente personaje psicológico, sino lingüístico”¹⁶.

Precisamente por tener esa vaga personalidad se reduplican versiones diferentes de la misma: Tarik, Julián, Ulyan, Urbano, el encantador de serpientes, etc. Y, además, encarnaciones: el lobo, la serpiente, la extraña criatura aplastada por el protagonista, etc. Su *otro* también goza de distintas personalidades y encarnaciones: Alvarito, Séneca, Álvaro Peranzules, Franco, Tonelete, El Ubicuo, Figurón y doctor Sagredo. Así como Caperucito, pájaro, insecto, etc.

En la primera parte aparece el nombre de Julián que está vinculado a Rodrigo y la Cava, recreando el mito del Pecado Original, declarando que viene otro “nuevo conde don Julián”¹⁷. Más

¹² J. M. Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada...*, p. 241.

¹³ J. Goytisolo, *Señas de identidad*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984, p. 484.

¹⁴ José Ortega, *Alienación y agresión...*, p. 65.

¹⁵ Op. cit., p. 78.

¹⁶ José Ortega, *Alienación y agresión...*, p. 151.

¹⁷ DJ., p. 89.

adelante aparece Julián como: “árabe, árabe puro : amigo y cómplice del robusto Tariq : Ulyan, Urbano o Julián”¹⁸.

El protagonista-narrador se divorcia de la realidad, -sin despegarse del todo de ella-, de la propia historia y crea la suya propia, mitológica y fantástica. Rechaza el presente y destruye el pasado. Crea un nuevo pasado, lo rectifica, para poder entrar de nuevo en la historia. Mediante el mito, Goytisoló piensa combatir la alienación ya que “el mito, como género, es sublimación de las limitaciones de la polis española”¹⁹. Dice el narrador: “Galopa, sí, hacia el brumoso mito de donde inoportunamente surgiste”²⁰.

El protagonista, con su creación, -del Mesías musulmán-, repetida a diario, está imitando la acción divina de creación. El protagonista lo crea por medio del verbo. El poder que se adjudica el protagonista es parecido al que poseían los sacerdotes del antiguo Egipto que mediante el rito y el verbo imitaban la hazaña primordial del dios Thot, que había creado el mundo por la fuerza de su Verbo. Los ritos que sigue el protagonista, más su creación por medio del verbo, le otorgan cierta deidad.

Su vuelta a casa para descansar se parece al reposo de Dios después de la creación “reposó de todas las obras que había hecho”²¹.

El protagonista es un esquizofrénico, que pretende -mediante la agresión a la ley católica- crear su propia religión. Para ello combina rituales y ceremonias con los ataques a los símbolos cristianos. La represión a la que fue sometido el autor y reflejada en su protagonista, es la causa de la explosión psíquica de éste. El protagonista tiende a la “formación de pretextos conscientes para la ejecución de actos cuya motivación depende, en su mayor parte, de lo reprimido”²². Esta represión conduce a un estado de “neurosis obsesiva”. A dicho estado pertenecen “Las personas que realizan actos obsesivos o desarrollan un ceremonial [...] el “ceremonial neurótico” consiste en pequeños manejos, adiciones, restricciones y arreglos puestos en práctica, siempre en la misma forma o con modificaciones regulares, en la ejecución de determinados de la vida cotidiana”²³.

¹⁸ DJ., p. 117.

¹⁹ José Ortega, *Alienación y agresión...*, p. 82.

²⁰ DJ., p. 215.

²¹ *Génesis*, II, 2.

²² S. Freud, “El delirio y los sueños en la “Gradiva”, de W. Jensen”, p. 1312.

²³ S. Freud, “Los actos obsesivos y las prácticas religiosas”, p. 1337.

Freud relaciona ese estado con los actos sagrados del rito religioso: “La angustia producida por suspender su ejecución y la minuciosidad en la misma le dan un carácter de “acto sagrado””²⁴.

La diferencia existente entre el ceremonial neurótico y el acto religioso reside en que el segundo “tiene un sentido y un simbolismo” que le falta al primero. El ceremonial neurótico presenta unos actos “insensatos y absurdos”. “La neurosis obsesiva representa en este punto una caricatura, a medias cómica y triste a medias, de una religión privada”²⁵. Estos actos, al estudiarlos mediante el psicoanálisis, revelan su sentido y deben interpretarse “históricamente” si son directos y “simbólicamente” si son simbólicos.

“El acto obsesivo sirve de expresión a motivos y representaciones inconscientes”. El devoto, al igual que el enfermo, efectúa estas ceremonias religiosas sin saber su significado “en tanto que el sacerdote y el investigador sí conocen, desde luego, el sentido simbólico del rito”²⁶. El enfermo es consciente de que si no realiza tal empresa le sucederá una desgracia. La ocasión que le produce esa sensación desaparece pero la angustia de no cumplir la empresa queda inconsciente, bajo el concepto de culpabilidad que conduce al castigo en el caso de no llevarla a cabo. De ahí que el ceremonial cobre una función defensora o protectora.

Al devoto le ocurre más o menos lo mismo: esta culpabilidad “corresponde [a] la convicción de los hombres piadosos de ser, no obstante la piedad, grandes pecadores”. Para salir de esa angustia recurren a los rezos u obras de caridad que les proporciona el efecto de protección y defensa.

2- El encantador: Ulyan, Julián, Bulián

Podríamos considerar al encantador, si se me permite la expresión, el brazo armado del protagonista-narrador. De ahí que su primera aparición, sea en las pp. 138-141, en la escena de la muerte de Putifar. Este es el primer acto destructivo de la novela hacia un personaje de la misma.

Este nombre, Julián, aparece desde las primeras páginas de la novela y se multiplica en las últimas veinticinco páginas de la misma. Los distintos nombres de Julián y su descripción, los toma

²⁴ Op. cit., p. 1338.

²⁵ Op. cit., p. 1338.

²⁶ Op. cit., p. 1340.

prestados el escritor de la *Historia de España. De los orígenes a la baja Edad Media*. De Luis G. De Valdeavellano²⁷.

Freud afirma: “Es sabido que el mejor medio para despertar a un sonámbulo, o simplemente a una persona dormida, es llamarle por su nombre”²⁸. Quizá esta sea la explicación de la insistencia en denominar así al *otro* del protagonista-narrador, incitándole hacia otro despertar fuerte y positivo, al que finalmente llega. O hacia un despertar de conciencia, en términos iniciáticos.

Julián es Dios. Tras terminar de asesinar el paisaje, la vieja y el burro, declara el narrador: “recreador del mundo, dios fatigado, el séptimo día descansarás”²⁹.

Julián es el traidor por excelencia de la literatura española: Pero para el autor es mucho más, lo confiesa en su novela: “ley del embudo que la hispánica grey acata y sólo el traidor desdeña”³⁰.

Julián es español y de dentro de España sale la traición que acaba con los españoles. Ese mismo papel lo aplica el autor a su protagonista-narrador. Julián es la otra cara de Alvarito, que forma parte del arquetipo nacional, del español ideal. Alvarito es Álvaro, el protagonista. De ese modo se integra el protagonista dentro de ese arquetipo nacional, pero necesita desdoblarse en Julián para destruir a los suyos.

La invasión y la reivindicación del conde don Julián, sólo ha podido realizarse gracias a la anulación de su opuesto. Una vez realizada su misión Álvaro se reencuentra consigo mismo, “tú mismo al fin”³¹.

El arma de Julián es la serpiente: “cauteloso, sagaz, escurre y serpentea por la piedra, culebra astuta, arma poderosa de Julián”. Así que Julián es el encantador. Con esta declaración de ser encantador y serpiente a la vez, Julián personifica el ciclo. La serpiente sustituye al lobo en el cuento de Caperucito Rojo, el lobo a Tariq³², Tariq a Julián, y de nuevo, Julián a la serpiente que estrangula a Álvaro del pasado.

Julián es igualmente araña. La araña es símbolo del destino humano y de la continuidad. El lazo es la potencia mágica y nefasta de la araña. En el esquema de “continuidad” entran los tejidos. El tejido es el que “reúne dos partes separadas” y es de carácter lunar, es decir, pertenece al RN.

²⁷ Luis G. Valdeavellano, *Historia de España. De los orígenes a la Baja Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1952, pp. 345-346.

²⁸ S. Freud, “El delirio y los sueños en la “Gradiva”, de W. Jensen”, p. 1297.

²⁹ DJ., p. 218.

³⁰ DJ., p. 234.

³¹ DJ., p. 295.

³² Véase DJ., p. 161.

3- Putifar

Es la lasciva mujer que intenta seducir a José³³. Existe una asociación entre Putifar y la sexualidad, implícita en su nombre. Aparece claramente cuando “los gnomos orientales [...] levantan [su] falda y se arriman a orinar a la gruta”³⁴. Su falda aparece de nuevo unas páginas más adelante, cuando el niño guía, huyendo del encantador de serpientes, se ampara debajo de ella³⁵. Una tercera vez, la vendedora de flores obliga al niño del pasado, levantando su falda, a introducir su cabeza en su “virgiliano antro”³⁶. Esa falda que podría parecer un lugar seguro para amparar al niño fue el lugar donde éste cometió su primer pecado.

En la página 171 identifica la vendedora de flores con la turista norteamericana, Putifar, al atribuirle sus cualidades: “tocada con un fez rojo rematado en borla : la boca embadurnada de rouge : el escote.... [hasta] zapatones con suela de corcho y abiertos por delante : Putifar, Putifar!”.

En la página 176, en el sermón del cura, después de haber hablado sobre el cuadro de la mujer lasciva que representa la Muerte y que seduce al joven, pasa a hablar de la bailarina seductora de la película de Bond dándole el nombre de Putifar. Seguidamente habla de una clase de serpientes africanas seductoras y pasa a hablar de nuevo de Putifar y su caída, en este caso víctima de la seducción del encantador de serpientes. Con esto pasa a identificar cada uno de estos personajes con los demás: la lasciva, Putifar, la bailarina y la serpiente. Todos como objeto de seducción.

Por último tendríamos que señalar que Putifar oscila entre víctima y verdugo. Cuando se identifica con la madre del niño, con la turista norteamericana o con Isabel la Católica es víctima. Cuando se identifica con la lasciva Putifar de la Biblia, con la bailarina o con la vendedora de flores pasa a ser verdugo. Únicamente la hemos incluido en el bando de los verdugos por la sugerencia del nombre.

Segundo bando, víctima

1- El niño

El narrador, en la primera parte, introduce los personajes principales de la violación: el niño y Julián, los dos polos del esquema víctima-verdugo. El ego infantil resulta ser la cara opuesta del

³³ Génesis, XXXIX, 1-20.

³⁴ DJ., p. 141. Véase Pere Gimferrer para un comentario sobre la relación entre Putifar mordida por el ofidio y el inocente muchacho mordido por “la lasciva”. (“El nuevo Juan Goytisolo”, *Revista de Occidente*, num. 137, (Agosto, 1974), p. 32.

³⁵ DJ., p. 144.

³⁶ DJ., p. 172.

narrador en la primera parte, pero en la segunda va cobrando más autonomía hasta desprenderse de éste. Este alter ego, de este protagonista esquizofrénico, a su vez, tiene dos personalidades, es decir, dos caras. Una que tiende hacia el mal representada por el niño del pasado y otra fraguada según las normas castellanas castizas que naturalmente representa el bien: Alvarito Peranzules.

En la segunda parte se multiplican las identidades del niño, a través de los tres programas de televisión, a través de los cuales va alejándose del café tangerino y adentrándose en la imaginación:

En el primero completa el tema de la clase de Ciencias Naturales, aparecido por primera vez en el dispensario, inserta al niño en el barrio español y lo identifica con el niño guía mediante las descripciones: “delgado, y frágil : de vastos ojos, piel blanca, el bozo no asombra aún, ni profana la mórbida calidad de las mejillas : repasando la diaria lección de ciencias Naturales o abismado en la abstrusa solución de un problema”³⁷. “Rejuvenecido quizás, el niño”³⁸ sirve para evocar la imagen del niño del pasado.

En la segunda parte, el niño realiza “pequeños pecados”, los cuales expía en la Iglesia. Podríamos considerar esta etapa pre-pecadora, ya que la etapa pecadora está reservada para la cuarta parte cuando el niño mantiene relaciones sexuales con el encantador.

El narrador, en esta primera etapa, describe al niño del siguiente modo: “explorador indigno del antro de Putifar : verdugo en cierne del inocentísimo niño idiota : agravando con tus delitos el dolor de su alma afligida : hundiendo nuevos y aguzados alfileres en su materno corazón cuitado”³⁹.

El segundo programa funciona para recrear el alter ego del joven: pasando de Séneca Junior a Alvarito, después a Álvaro Peranzules Junior. El pequeño Séneca se convierte en Séneca el Grande o Figurón.

Al principio de la IV parte identifica al niño-Caperucito con Séneca-Junior–Alvarito, repitiendo los mismos actos caritativos que aquél realiza.

El tercer programa sirve para confirmar la deidad de Séneca-alter ego del niño. Esta sátira sobre el Referéndum de 1966 coloca a ambos en el centro de lo Sagrado, el blanco de los ataques de Julián.

³⁷ DJ., p. 144 y 166.

³⁸ DJ., p. 166.

³⁹ DJ., p. 179.

Tendríamos que resaltar, pues, que en la obra aparecen tres niños:

- 1- Uno real, el del pasado, que pertenece al primer plano: la realidad. Este niño a su vez está dividido en dos: Alvarito bueno (buen estudiante e hijo, que va a la Iglesia y cumple sus mandamientos), y Alvarito malo⁴⁰ (se mea encima del niño mongólico y observa al encantador con la vendedora de flores).
- 2- El segundo, es el niño guía. Se encuentra con el protagonista a la salida del urinario (marco externo, realidad, 1ª parte), cuando el protagonista recuerda su infancia. Al principio nos hace creer que es de Tánger “saludando cortésmente en su idioma cada vez que se cruza con un adulto”⁴¹. Pero el narrador termina identificándole con su ego infantil en las últimas páginas de la novela: “el niño? : qué niño? : tu mismo un cuarto de siglo atrás” -palabras hasta ahora referidas al niño guía- y enlazadas con: “vastos ojos, piel blanca, etc”⁴², dirigidas al otro niño, el del pasado (protagonista-narrador-niño sodomizado, imaginación, 4ª parte). Este niño empieza en el primer plano y acaba en el segundo. Desaparece en el plano o nivel de la realidad y vuelve a aparecer en la imaginación por su vaga personalidad.
- 3- En este segundo plano, la imaginación, aparece otro niño, que es el niño torturado, sodomizado y obligado a suicidarse por el encantador de serpientes. Representa los deseos ocultos y reprimidos del protagonista – narrador (Alvarito malo).

Este primer niño es Alvarito Peranzules que sigue la línea dibujada por la religión católica y los valores castellanos. No se sale nunca de la raya, se comporta tal y como se espera de él: “deposita una oruga en la vera del camino evitando su probable aplastamiento bajo las suelas de algún peatón distraído : endereza el tallo de una flor agobiada por los calores veraniegos : siembra migajas de pan para los pájaros desnutridos : fustiga suave pero firmemente la escandalosa impudicia de dos moscas vinculadas ex cómodo en fulmínea y sonora copulación : reza jaculatorias en latín [...]

⁴⁰ El narrador nunca se refiere al alter ego malo del niño con *Alvarito*, siempre con *el niño*. Alvarito está reservado para el bien.

⁴¹ DJ., p. 136.

⁴² Op. cit., p. 280.

consecuencia : quince almas del purgatorio aliviadas de sus penas [...] el posible rescate del limbo de algún niño mongólico o subnormal”⁴³.

Este primer niño es también el que se escapa de la casa mientras la sirvienta le lee el cuento de Caperucita Roja; está atento al cotilleo de las vecinas; se mea encima del niño mongólico; y explora el sexo de la vendedora de flores pero al final para expiar sus pecados se refugia en una iglesia. Este niño es Alvarito malo y a pesar de ser de buena familia, bien criado y con una madre casi santa cae en el pecado. Puede considerarse Mr. Hyde y el primero como Dr. Jekyll.

El segundo niño: el niño guía, empieza siendo Alvarito bueno (vastos ojos: piel blanca, “vengo del colegio”⁴⁴) y termina siendo el niño sodomizado (con la espalda llena de latigazos).

El tercer niño es el amante del guardián de obras que le corrompe hasta empujarle al suicidio, el mayor pecado de la fe cristiana. Con este niño se identifica el niño guía, que a pesar de su inocencia tiene tendencias hacia el mal: mantiene relaciones sexuales con el encantador de serpientes, quien le pega con el látigo. Éste le dice al protagonista cuando se lo encontró en el café: “no me he apartado ni un segundo de usted”⁴⁵. A los dos se les refiere con “delgado y frágil”. Más adelante hablaremos sobre la identificación de los personajes.

El tercer niño desempeña un papel de enorme importancia en la novela. Es una de las claves del escritor. A través del cual nos retrata a los tres niños: el del pasado “delgado y frágil : vastos ojos : piel blanca : el bozo no asombra aún, ni profana la mórbida calidad de sus mejillas”⁴⁶. El niño guía y el niño sodomizado. Esta es la descripción física de nuestro niño-protagonista. El autor irá repitiendo esta descripción a lo largo de la obra⁴⁷.

Tras la infección del niño, y en su etapa de decadencia, el narrador insiste en el desdoblamiento del niño: “interiormente dividido en dos : por un lado la cáscara y por otro la pulpa : el niño que frecuenta colegio e iglesia y el que busca y acata la serpiente en las obras”⁴⁸. El niño posee dos partes: una sagrada y otra profana. La lucha entre las dos partes resalta la esquizofrenia y el contraste entre los dos regímenes de la imaginación.

⁴³ DJ., p. 185.

⁴⁴ DJ., p. 144.

⁴⁵ DJ., p. 144.

⁴⁶ DJ., pp. 144, 166 y 290.

⁴⁷ DJ., pp. 144., 197, 280, 282, 284, 290 y 294

⁴⁸ DJ., p. 290.

La sodomización de este niño se convierte en un placer para el protagonista ya que “la caída convertida en descenso se transforma en placer”⁴⁹, según el RN. Las huellas del sadismo y sdomasquismo trazan esta escena. La escena de la sodomización y muerte del niño imaginario está anticipada por las diferentes muertes de Alvarito.

2- Séneca

Obsérvense las distintas muertes del niño, incluido Séneca infectado, degradado y muerto humillado: aplastado por la babucha de un moro. Séneca pasa por el mismo esquema de destrucción:

Infección: impregnándole de esencias hispánicas (tauromaquia, catolicismo, caballerosidad, honra, etc.) y falangistas (disciplina, purga, sangría, etc.).

Declinación: presentándole defecando y actuando de alcahuete y señalando que sus mejores obras han sido gestadas durante el acto de defecar.

Muerte: chafado por la babucha del moro en el café tangerino: “el alcahuete sale despedido de golpe y aterrizo en el suelo del tangerino café junto a un montón de colillas”⁵⁰.

Se menciona continuamente en la novela, pero donde cobra más importancia es cuando es nombrado por Álvaro Peranzules, el defensor de la España castiza. Se identifica con éste y con el caballero cristiano. Al mismo tiempo desempeña el papel del alter ego del niño, a través del programa de televisión. Sus actos son “un antítesis de los del joven”⁵¹.

La parodia hacia Séneca se centra en la teoría mantenida por algunos escritores -defensores de la esencia hispánica- del “hispanismo” de Séneca. “Hispanismo” demostrado por su filosofía impregnada de tauromaquia: “de esa estirpe de pensadores ilustres que va del estoicismo Lagartijo al pitagórico Manolete : Lagartijo diseminó en su pecho la simiente, en él inmarcesible, del estoicismo : Manolete provocó en su inteligencia la adhesión a unos valores supremos, absolutos, incondicionales”⁵².

Para aniquilar la figura de Séneca - el estoico, el austero-, el narrador pone en su boca palabras de un personaje opuesto a él, el protector de prostitutas, “hebreo?/ marroquina? / petite

⁴⁹ GD, p. 193.

⁵⁰ DJ., p. 226.

⁵¹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 219.

⁵² DJ., p. 183.

filles? / fraulein to fuck? / allora ragazzino innocente?”⁵³. Después, en dos ocasiones, le aplica las palabras del loco del café Central: “sus movimientos secos, tajantes parecen obedecer a una doble y opuesta iniciación: sobriedad, esquematismo y, simultáneamente, gesticulación, despilfarro”⁵⁴.

Séneca cae de los bigotes de Tariq y queda chafado por la babucha de un árabe⁵⁵. Pero este no es su fin ya que vuelve a aparecer más adelante, encarnado en el caballero cristiano y en el niño del pasado. Esta cualidad de matar y volver a nacer responde a la estructura circular de la obra y a la vez, del RN. De este modo puede volver a re-matar y a empezar de nuevo.

El autor, hace una exposición minuciosa de los padres de Séneca: “su padre, don Álvaro Peranzules Senior, era hombre de mediana estatura, de frente muy despejada [...] metódico, austero y piadoso [...] hacía una vida inalterable : los sábados, iba a la iglesia de San Millán y se preparaba fervorosamente para la comunión dominical : al anochecer, se recogía a su adusto hogar [...] para rezar colectivamente el santo Rosario / la madre poseía esa hermosura suave y transparente que es gala y casi patrimonio de las bellezas castellanas [...] dueña de sí misma, animada de intensa vida espiritual, asistía a las conmociones que le deparaba la existencia con una serenidad y entereza que serían estoicas si no quedaran más exactamente definidas con decir que son hispanas”⁵⁶.

Todas estas descripciones de Séneca son parte de la gran sátira del autor dirigida a Franco. En la página 107 aparece por primera vez relacionado con el “Ubicuo”. Su figura aparece caricaturizada continuamente, utilizando para ello las grandes figuras de la “hispanidad”, como por ejemplo Tonelete⁵⁷ que satiriza su baja estatura.

Séneca, a pesar de su continuo papel de víctima, invierte su valor en algún momento de la novela. Cuando preside a los españoles en la “anual purga mística”⁵⁸ se transforma en Julián y llaga a la calle del Moro. Cambia la piadosa procesión de los cristianos por una carnavalesca orgía dirigida por los musulmanes. Esta transformación es un augurio del cambio que consigue Julián imponer en la España Sagrada.

3- Los carpetos

⁵³ Véase p. 225 de DJ.

⁵⁴ DJ., pp. 127 y 226.

⁵⁵ Véase p. 226 de DJ.

⁵⁶ Esta descripción de los padres de Séneca es una paráfrasis de una descripción de los padres de Franco, incluida en la biografía de el “caudillo” de Joaquín Arrarás. Véase nota 154 de DJ., p. 184.

⁵⁷ DJ., p. 99.

⁵⁸ José Ortega, *Alienación y agresión....*, p. 98.

Sus paisanos son: “guardianes”, “sus ojos que lo ven todo”, “malsines que todo lo saben”⁵⁹.

El uso de la palabra “carpeto” es una abreviación de “**carpetovetónica**”, referente a las montañas que incluyen la región de Gredos, Somosierra y la parte central de Castilla. Goytisolo la utiliza por primera vez en *Señas de identidad*⁶⁰.

El carpeto, aparece en DJ, por primera vez, en la página 101. Este es uno de los dos polos que construyen la novela. La segunda vez que aparece es en la página 152, la pronuncia Figurón y con ella introduce al protagonista en el bando de los españoles. Él se refiere a ellos con otros muchos calificativos que escoge como sinónimos. Estos calificativos encierran todas sus cualidades y características, reflejadas en el decálogo del caballero cristiano.

El decálogo del caballero cristiano es el modelo del carpeto, escrito por García Morente en 1931; es su libro sagrado, citado en la página 220 y puesto en boca de Figurón en las páginas 151–153. El decálogo está contaminado con alusiones al senequismo y a algún texto falangista.

El autor cita alguna cualidad carpetovetónica del decálogo y le busca un equivalente contrario en el otro bando, el de los árabes. Por ejemplo; la “adustez”, pp. 184 y 197; el “ascetismo” y “estoicismo”, pp. 182 y 183; “la serenidad”, 184 y “sosiego”, p. 183; “la severidad”, p. 184 y “silencio”, p. 183; “las patillas peinadas “ y el “brillo capilar”, p. 181, etc., se contraponen al “júbilo”, p. 260; a la “impetuosidad”, p. 214; a la “risa desbordante”, p. 259; al “pelo crespo”, pp. 89 y 296 de los árabes.

Para la descripción de los españoles se extiende, el narrador, en el uso de los calificativos: fragilidad, suavidad, candor, docilidad, diligencia, etc.

4- Álvaro Peranzules: (Figurón)

El autor se inspira en un lema “predilecto”, que ha ido parodiando a lo largo de la novela: “genio y figura hasta la sepultura”⁶¹ y “cuanto más genio, más figura : cuanto más figura, más genio”⁶². Con esa figura, el narrador, crea un personaje con una máscara, la maximiza en tamaño y en persona y después la reduce y acto seguido la destruye⁶³.

Es el vehículo utilizado por el autor para imputarle todos los conceptos castellanos que desea satirizar. Aparece por primera vez en la primera parte, en el café tangerino. El protagonista le

⁵⁹ DJ., p. 88.

⁶⁰ Véase SI p. 250.

⁶¹ DJ., p. 110, 181 y 187.

⁶² DJ., p. 187.

⁶³ DJ., p. Véanse pp. 293, 295 y 398 del capítulo III, de la 3ª parte “Técnicas narrativas”.

asimila a un insecto: “abejorro, del género homínido”⁶⁴. Su aspecto físico evoca la figura de “Tonelete”, el jefe del Estado inmortalizado en las monedas: “bigotillo alfonsino, gabardina, gafas : quijada borbónica, manos regordetas....”⁶⁵.

Esta descripción es muy similar a la del carpeto despreciado por Mendiola en SI. Aquél presentaba las mismas descripciones citadas en nuestra novela: “quijada larga, nariz borbónica, bigotito perfectamente horizontal en forma de tildes de “eñe” : quinta esenciada encarnación de tu tribu y del efigiado Ubicuo por la Gracia de Dios”⁶⁶. En esta parte le denomina Figurón y le relaciona con el Ubicuo.

Lo describe como un “murciélago tosco : todo de negro hasta los pies vestido”⁶⁷. Le corta el paso y apunta con una “conminatoria reglilla”⁶⁸. Esta última descripción servirá como clave para identificarle, en la segunda parte, con el profesor de la clase de Ciencias naturales⁶⁹.

El recuerdo de Plutón concede al personaje un aire moribundo, pues, sus “articulaciones crujen dificultosamente, como las piezas más ajustadas de una armadura”⁷⁰. Su aspecto es de un fósil esquelético, reflejo de la vivencia hispana petrificada.

En el discurso de este personaje podemos notar el eco de las palabras de Unamuno, Ganivet, la Falange y la prensa española. La Biblia de Peranzules es el *Nacional sindicalismo* de Primo de Rivera, eso mismo señala Goytisolo en los archivos de la Universidad de Boston. El autor introduce las palabras y expresiones del libro, directamente, en el discurso del carpeto. El autor contrapone la espiritualidad parodiada de su paisano a las realidades prosaicas. La sátira llega a su cristalización cuando el carpeto recoge la cagarruta del suelo y la huele con arrebató. La secuencia está descrita con un estilo barroco que une los dos conceptos: “don Álvaro se inclina a coger una cagarra y, llevándosela a las caudalosas narices, aspira el aroma con éxtasis es una capra hispánica, dice: ten, huele!”⁷¹.

El autor relaciona a Unamuno con Gredos, debido a las cuantiosas y emotivas páginas que escribió éste sobre dicha Sierra. Goytisolo se valió de sus palabras para forjar esta parodia: “la visión entera de Gredos”, “la mística alma castellana”, la “materia oscura”. Especialmente su célebre

⁶⁴ DJ., pp. 129-130.

⁶⁵ DJ., p. 130.

⁶⁶ DJ., p. 151.

⁶⁷ DJ., p. 151.

⁶⁸ DJ., p. 151.

⁶⁹ DJ., p. 163.

⁷⁰ DJ., p. 151.

⁷¹ DJ., p. 154.

lema “ah, me duele España”, que destaca numerosas veces. “Efluvios éticos! [...] esencias metafísicas! : Gredos, Gredos! [...] las entrañas de Gredos son como las entrañas de la Castilla heroica y mística! [...] la capra encarna nuestras más puras esencias, no lo sabías?”⁷².

El autor, siguiendo su método de añadir nuevas dimensiones, vuelve a recurrir a este personaje en el segundo capítulo. Esta vez mediante los tres programas de televisión. En cada uno de manera distinta. En la tercera parte ensanchará aún más el tema de estos tres programas.

- 1- Programa sobre “semifinales del concurso Interescolar”.
- 2- Programa sobre “españoles ilustres de ayer y de hoy : Lucio Anneo Séneca”.
- 3- “Reportaje especial sobre la ratificación de la Ley Orgánica del Estado”.

En el primer programa, su papel es minúsculo, ya que el narrador proponía recrear su niñez. No obstante Figurón está presente “siempre de negro hasta los pies vestido y en vez de cetro real, la conminatoria reglilla”⁷³. Es el temerario profesor que le obliga a ver cómo el escorpión mata al saltamontes clavándole “el agujón venenoso”⁷⁴, en un acto sádico “la inefable sonrisa del hombre que, con placidez seráfica, asiste a los esfuerzos desesperados e inútiles del insecto y le agarra [...] del cuello para obligarle a mirar”⁷⁵. La crueldad del personaje aparece reflejada mediante el contraste “seráfica”.

A través del segundo programa de televisión, el narrador dirige un alargado ataque contra Séneca, mezclándolo con diferentes textos literarios. Hace una fusión de dos temas, la filosofía y la tauromaquia. Por una parte “Séneca”, esencialmente español y por otra, “la tauromaquia”, también esencialmente española. Critica y satiriza el uso de términos filosóficos y geométricos para describir la tauromaquia, labor realizada por Ortega y Gasset en su obra *Ortega y la caza*, Dice Goytisolo en DJ: “del famoso lagartijo solía afirmarse que hablaba como un Séneca y Nietzsche denominó a Séneca el toreador de la virtud : en cuanto a Manolete, su vida y su arte, su gesto entero, esa

⁷² DJ., p. 154.

⁷³ DJ., p. 163.

⁷⁴ DJ., p. 165.

⁷⁵ DJ., p. 165.

filosofía suya resumida elocuentemente en aquello de genio y figura hasta la sepultura, beben sus fuentes en las más puras esencias senequistas : la línea genealógica del senequismo ...”⁷⁶.

En este programa nos explica detalladamente cómo ha llegado Alvarito a ser esta “figura”. Este aspecto no lo ha adquirido fácilmente sino después de esforzarse en hacer incontables obras de caridad con “la oruga depositándola en la vera del camino evitando su probable aplastamiento bajo las suelas de algún peatón distraído”⁷⁷. Lo mismo hace con “el tallo de la flor, las moscas, las migas para los pájaros, las jaculatorias, etc”⁷⁸.

Así pasa el examen moral, le sigue el científico: Este también lo pasa satisfactoriamente “muy bien : magnífico : diez sobre diez : en un tiempo record”⁷⁹. Así que “se traslada a la universidad taurina de Salamanca”⁸⁰. De este modo Alvarito logra su figura, dermato-esquelética, su lema es “genio y figura hasta la sepultura”⁸¹. Esa figura “adquiere una dureza granítica”, su máscara se convierte en un “centro popular de peregrinación”, “el alma carprtovetónica ha encontrado su símbolo : Alvarito ya es don Álvaro Peranzules Junior y el pequeño Séneca es Séneca el Grande, el ínclito e inmortal Figurón”⁸².

Crea una parodia, cuyos ingredientes son la mezcla de las palabras de los siguientes escritores: Menéndez Pelayo, Ganivet, Primo de Rivera, Menéndez Pidal, el periódico *Estafeta*, Pérez de Ayala, Manuel García Morente, etc. Todos ellos por defender el tema de “Séneca español”. Se burla así mismo de la mitificación del paisaje castellano para la generación del 98. De Unamuno por su teoría de la “intrahistoria”. De Ganivet por decir en su *Idearium español* que “a nacer más tarde (Séneca), en la Edad Media, quizá no naciera en Andalucía, sino en Castilla”⁸³. De Isabel la Católica, encarnada en el cuerpo de la madre de Franco (Séneca). Del padre de Franco (Séneca) con sus costumbres religiosas. Del drama de honor del Siglo de Oro, etc.

⁷⁶ DJ., p. 181.

⁷⁷ DJ., p. 185.

⁷⁸ DJ., p. 185.

⁷⁹ DJ., p. 186.

⁸⁰ DJ., p. 186.

⁸¹ DJ., p. 186.

⁸² DJ., p. 187.

⁸³ Ángel Ganivet, *Idearium español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 10.

En el tercer programa satiriza la hipocresía y ceguera del pueblo mediante los comentarios hechos con motivo de la ratificación de la Ley Orgánica del Estado. Satiriza el Referéndum de 1966, que ofreció a los españoles de votar “sí”, o “no” por Franco.

En este programa aumenta la figura de Figurón hasta llegar a ser jefe del Estado Español. Figurón llena ojos, oídos y espíritu de los españoles. Estos parecen sonámbulos por el efecto de Figurón: “los hipnotizados clientes del café parpadean soñadoramente y se frotan los ojos”⁸⁴.

Deberíamos señalar que cuando Álvaro Peranzules se identifica con Séneca o con el caballero cristiano ejerce el papel de víctima, mientras que, cuando se identifica con Figurón o el encantador, su papel es de verdugo.

Goytisolo, a través de su narrador, quiere demostrar que el “artefacto” juega un papel importantísimo en la difusión “de un mito cultural que él mismo destruirá con la palabra escrita”⁸⁵.

En el Primer coloquio internacional⁸⁶, dice Castellet: “Frente a las opiniones pesimistas” sobre el negativo efecto de la TV en los lectores de la novela, Castellet y Juan Goytisolo, entre otros opinan que “el interés por la novela no sólo no decrece, sino que aumenta, [...] la difusión del cine, radio y televisión no tiende a eliminar la novela, sino, en todo caso, a influir en la evolución de su concepto. [...] esos medios [...] crean una mayor densidad cultural”.

5- Isabel la Católica

Aparece tres veces en la novela:

- 1- Como madre de Séneca-don Álvaro-“Tonelete” en la segunda parte.
- 2- Como hija de don Álvaro-caballero cristiano en la tercera.
- 3- Como madre del niño en la cuarta.

Estas tres personalidades son, prácticamente, iguales: católicas, beatas, honradas, inocentes, etc. La descripción física y espiritual de las tres personalidades está sacada de una descripción de la madre de Franco⁸⁷.

Así la califica el narrador: “es generosa, expansiva, justiciera, alegre : busca los principios superiores de la vida en los libros, en la conversación con los doctos : oye misa diariamente, cumple con las horas canónicas : aprende latín para orar y lo domina como un consumado humanista : su

⁸⁴ DJ., p. 195.

⁸⁵ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 156.

⁸⁶ José María Castellet, “El primer coloquio internacional sobre novela”, p. 32.

⁸⁷ Véase nota 154, p. 184 de DJ.

padre le ha enseñado el amor a Dios : a tener honor y ser esclava de la palabra : a amparar al desvalido : a ser grave y veraz, casta, continente : a rezar el Ángelus tres veces al día y a venerar a san Millán y Santiago”⁸⁸.

En la escena de la masturbación la describe con las mismas palabras que, anteriormente, describió a la bailarina de la película de Bond. Eso la pone en la misma categoría de erotismo. En las dos escenas pone como música de fondo una canción de los Rolling Stones utilizando insinuaciones similares y claramente sexuales para describir a ambas.

La descripción de cómo cumple con sus obligaciones religiosas refuerza el choque, con el que, palabras después, describe cómo se masturba dejando a parte todo lo que obedece a los valores de la España oficial. La yuxtaposición de esta escena a los valores oficiales, descritos unas líneas antes, destruyen la figura de Isabel la Católica y también a la madre del “Ubicuo”.

El novelista utiliza, en esta escena, tres estructuras externas para conseguir su objetivo:

- 1- Estructura literaria: la *Eneida* y el “Polifemo”.
- 2- Estructura cinematográfica: la película de “Operación Trueno” de James Bond.
- 3- Estructura musical: los Rolling Stones.

Según Linda Gould Levine, en su obra *Juan Goytisolo: destrucción creadora*: El uso de fuentes externas tiene tres efectos inmediatos en la obra:

- 1- Intensifica la identidad de *Don Julián* como una novela que es autorrepresentación de sí misma y no de la realidad.
- 2- Proporciona otro ejemplo del concepto de la intertextualidad y la relación fundamental entre *Don Julián* y la literatura española.
- 3- Señala una de las contradicciones y dualidades de la obra⁸⁹.

6- El caballero cristiano

Es la encarnación de los valores cristianos e hispanos de la Edad Media. Es el fósil, en el que se ha convertido la Falange inspirada en su ideología. El autor intenta crear un paralelo entre esta Edad Media y la época de Franco.

⁸⁸ DJ., p. 233.

⁸⁹ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 194.

La escena de la muerte de este caballero es la culminación de la venganza de Julián. Tanto él como su hija, Isabel la Católica, se merecen la máxima traición. El narrador deshonra a ambos. La muerte del caballero cristiano es una de las escenas mejor parodiadas de la obra.

Identificación de personajes

La meta principal de Goytisolo, utilizando esta técnica narrativa de identificar cada personaje con otro, es darle a su obra un carácter circular e indefinido, resaltando esta característica principal del RN.

Dice en la Presentación crítica de José María Blanco White, pp. 120-121: “Si algún impulso de solidaridad siento no es jamás con la imagen del país que emerge a partir del reinado de los Reyes Católicos, sino con sus víctimas: judíos, musulmanes, cristianos nuevos, luteranos, enciclopedistas, liberales, anarquistas, marxistas. [...] En puridad, ¿puede darse el nombre de patriotismo a la mera reivindicación de posibilidades fallidas, de tentativas aplastadas, de empresas condenadas inevitablemente al fracaso? Llamémosle mejor fraternidad de *outsiders*, parias y marginales ...”⁹⁰. Es obvio que el autor transmite este *motif* a sus personajes como resultado de esta identificación y lo intensifica.

Al principio de la segunda parte, donde empieza a tener lugar la ejecución de la traición, el protagonista señala esta característica principal de la novela: cada personaje tendrá su reflejo inmediato en otro “como en la galería de espejos de una feria”⁹¹. Incluso pasando de un bando a otro. Cada personaje en la novela, le es asignado “multiplicidad de funciones”⁹².

Esta identificación se realiza mediante la aplicación de calificativos, cualidades y descripciones físicas similares a todos los personajes. En otras ocasiones éstos repiten palabras similares.

El narrador identifica al protagonista con Álvaro Mendiola, a través de “fotógrafo”⁹³. El mismo narrador se identifica con el niño del pasado: “universo desolado y caduco que tú has recorrido y él recorre y recorrerá”⁹⁴. El niño guía con el protagonista: “no me he apartado un segundo de usted”⁹⁵. El niño con el protagonista narrador. Los dos se mean sobre el niño mongólico: el narrador en la p.

⁹⁰ L. G. Levine, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, p. 106.

⁹¹ Véase DJ., nota, 134, p. 161.

⁹² José Ortega, *Alienación y agresión en.....*, p. 124.

⁹³ DJ., p. 132.

⁹⁴ DJ., p. 286.

⁹⁵ DJ., p. 144.

133, y el niño del pasado en la p. 171. El narrador identifica al niño sodomizado con el protagonista en la página 291, antes de la sodomización, al hablar de la criada “le sirve (te sirvió)”⁹⁶.

La música incluso sirve como elemento de identificación: la occidental con la víctima y la oriental con el verdugo.

Observemos cómo la serpiente y el lobo se identifican: La serpiente sustituye al lobo en el cuento de Caperucito Rojo. Ambos animales son empleados como instrumento de la identificación.

Tariq es el compañero y, a la vez, el *yo ideal* del protagonista narrador. Al mismo tiempo, Tariq se identifica con el lobo: En p. 161: “los felinos ojos brillantes sobre las guías de los mostachos en punta”. En la p. 285 Julián se identifica con la serpiente y el lobo a la vez, siendo aquella la continuación del lobo hasta el punto de “encovar la culebra con exactitud enérgica y sofocar el grito de terror de una *zarpada*”.

En p. 293 el encantador de serpientes se identifica con el lobo: “y aullando de súbito”. Mientras que Julián se identifica con la serpiente: “Tú y tu fuerte compañera, la culebra : prolongación indispensable de tu mismo y de tu modo de ser”⁹⁷.

La serpiente con Julián y éste con el guardián: cuando el niño fue por primera vez a la choza: “no es nada, chiquito, no es nada : soy Bulián [...] pobrecito guardián de infaustas, avarientas obras”⁹⁸.

Examinemos la palabra “desdén” para ver cómo es utilizada en la identificación. En la página 285, el narrador explica cómo el ovario recoge “el desdén de las sierpes”⁹⁹, identificando ese desdén con el semen. En varias ocasiones “desdén” ha sido manejado para describir la orina del narrador: “fluido desdén rubio”¹⁰⁰

El caballero cristiano, don Álvaro Peranzules, con el profesor de Ciencias Naturales “una reglilla en la mano”¹⁰¹, en la tercera parte. El caballero cristiano es “un maniquí de madera”¹⁰² igual que El Niño Jesús en la cuarta parte. Por otro lado, el niño del pasado se identifica con el Niño Jesús. Esta identificación está creada a base de tres escenas:

⁹⁶ DJ., p. 291.

⁹⁷ DJ., p. 279.

⁹⁸ Op. cit., p. 285.

⁹⁹ DJ., p. 239.

¹⁰⁰ DJ., pp. 133, 288 y 293.

¹⁰¹ DJ., p. 232.

¹⁰² DJ., p. 231.

- 1- En la página 179, ofrece la imagen de la Virgen como: “un maniquí de madera [...] con el corazón atravesado de alfileres”.
- 2- En la misma página y refiriéndose al niño mongólico, describe al niño del pasado: “hundiendo nuevos y aguzados alfileres en su materno corazón cuitado”¹⁰³.
- 3- En la página 297, de la cuarta parte, declara: “el Nene [...] le pincha [a la Virgen] el cuitado y doloroso corazón con la punta de su florete”¹⁰⁴.

El resultado es el siguiente: el corazón cuitado de la Madre ha sido pinchado por ambos niños: el niño del pasado y el Niño Jesús.

Alvarito con Séneca : “había en Gredos un colegio de educadores humildes, abnegados y buenos y en dicho colegio cursó Séneca sus primeras letras : Alvarito era, entonces, fino y delgado...”¹⁰⁵. Ambos imparten las mismas acciones piadosas: “endereza el tallo de una flor agostada por los calores veraniegos: siembra migajas de pan para los pájaros desnutridos: fustiga suave pero firmemente la escandalosa impudicia de dos moscas”¹⁰⁶. Esta repetición sirve para identificar ambos personajes, pero intercalando a estas descripciones unos rezos a la Virgen, confirma otra tercera identificación: el niño del pasado con Séneca y Alvarito. Pero la diferencia entre los dos es que, siendo los dos el ego infantil del protagonista, Alvarito presenta la inclinación hacia el bien: sus rezos rescatan “del limbo a algún niño mongólico o subnormal”¹⁰⁷, mientras que el niño del pasado se inclina hacia el mal, orinando sobre el niño mongólico.

Séneca es el protector de prostitutas¹⁰⁸. El Ubicuo se identifica con el alcahuete: “Para cuantas Melibeas engendre, produzca, consuma y exporte el celestinesco y celestial país”¹⁰⁹. Séneca y Franco son dos caras de la misma moneda. Séneca es también el loco del café central¹¹⁰.

A veces el relato mismo expresa la identificación: : “sí, don Álvaro Peranzules, más conocido ahora por su seudónimo de Séneca”¹¹¹. O: “Alvarito es ya Alvaro Peranzules Junior y el pequeño Séneca es Séneca el Grande, el ínclito e inmortal Figurón”¹¹². Será sucesivamente Unamuno “tras

¹⁰³ DJ., p. 179.

¹⁰⁴ DJ., p. 297.

¹⁰⁵ DJ., p. 185.

¹⁰⁶ DJ., pp. 185 y 273.

¹⁰⁷ DJ., p. 185.

¹⁰⁸ Véase pp. 225 y 226 de DJ.

¹⁰⁹ DJ., p. 242.

¹¹⁰ Véase pp. 127 y 226 de DJ.

¹¹¹ DJ., pp. 183-184.

¹¹² DJ., p. 187.

la mesa de rectoral despacho”¹¹³. En otra ocasión: La madre de Franco-Séneca, será Isabel la Católica: “la madre [...] ya de mayor, doña Isabel la Católica....”¹¹⁴. La vendedora de flores se identifica con Putifar: “La vendedora de flores? : tocada de un fez rojo rematado en borla [...] Putifar, Putifar!”¹¹⁵. En la p. 144 dice el niño guía: “el guardián de unas obras [...] es un encantador”. El protagonista le responde: “no es el que estaba hace un rato en la plaza?”. El niño replica: “el mismo”.

Con estas palabras del niño guía identificamos al guardián de obras con el encantador de serpientes. El niño guía, que anteriormente es identificado con el protagonista, se identifica con el niño torturado, (lleva la misma descripción física, a parte de los latigazos en la espalda), y mantiene una relación con el guardián de obras “no quería que me viera con usted, te dice : es muy celoso”¹¹⁶.

Al mismo tiempo se identifica con el niño del pasado: Dice el narrador del niño guía: “súbitamente, lo crees reconocer : un cuarto de siglo atrás : un barrio de calles recogidas y absortas, orilladas de umbrosos jardines y torres conventuales : verjas de hierro con rejas en forma de lanzas”¹¹⁷, etc.

Así que con las palabras del niño guía identificamos todos los niños aparecidos en la novela: el niño del pasado y Alvarito (inclinación hacia el bien) y el niño guía y el niño torturado (inclinación hacia el mal). Todos son el ego infantil del protagonista. Confirmado por las palabras del narrador después de la muerte del niño imaginado: “tú mismo al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida”¹¹⁸.

El periodista, Figurón, el maestro, Franco, Séneca, Alvarito, mediante la identificación consiguen eliminar las barreras que limitan un personaje con otro, y que encierran en sí las características de dichos personajes. Así basta mencionar uno de ellos para saber que recoge las características de todos; estoicismo, austeridad, honradez, caballerosidad, patriotismo, cristianismo, servidumbre, etc. De ese modo ya están listos para actuar en el sistema destructivo o como dice Martín Morán: “Una vez que han sufrido la transformación que les garantiza el cruce de la frontera entre la realidad y la fantasía, están preparados para participar, en calidad de víctimas, en la orgía desacralizadora”¹¹⁹.

¹¹³ DJ., p. 187.

¹¹⁴ DJ., p. 184.

¹¹⁵ DJ., pp. 171-172.

¹¹⁶ DJ., p. 144.

¹¹⁷ DJ., p. 145.

¹¹⁸ DJ., p. 295.

¹¹⁹ J. M. Martín Morán *Semiótica de una traición recuperada*, p.198.

Las mujeres en esta obra se identifican sucesivamente: La Virgen y Putifar, utilizando las mismas palabras para la caída de la Virgen y la caída de Putifar¹²⁰. Putifar y la vendedora de flores repitiendo en las páginas 171 y 172 las mismas descripciones de Putifar aparecidas en la primera parte en las páginas 122 y 123. Las dos con la madre del niño: “explorador indigno del antro de Putifar : verdugo en cieme del inocentísimo niño idiota : agravando con tus delitos el dolor de su alma afligida : hundiendo nuevos y aguzados alfileres en su materno corazón cuitado”¹²¹.

Como hemos contemplado, la identificación no sólo abarca personajes y animales, sino que así mismo incorpora a los insectos: en la primera parte explica cómo el niño se enreda en la telaraña de los maestros tejedores y en la segunda parte, con casi las mismas palabras, explica cómo se enreda el insecto en la telaraña del arácnido.

En otra ocasión el protagonista se identifica con un insecto, en el dispensario al ver el tarro de vidrio; es entonces cuando se imagina a sí mismo en la piel del saltamontes¹²².

Personajes secundarios

1- El sablista

Este personaje aparece tres veces en la novela. Hasta las últimas páginas de la novela no descubrimos que se identifica con el ego infantil, Alvarito-insecto. Pero en la p. 300 y cuando el protagonista lo estrangula, tras haberlo metamorfoseado en insecto, nos percatamos de esta identificación.

En este personaje se une el sufrimiento de los dos pueblos: español y marroquí. En principio pertenece a uno de los dos estratos más bajos de la sociedad tangerina: el mendigo y el sablista, tal y como señala Pere Gimferrer¹²³. Situado en el marco exterior, donde se desarrollan las actividades del protagonista. Esto lo confirman sus palabras, al pronunciar el español con acento árabe: “muy, piro que muy buenas : piro muy caras”, “setinta años”, “rizando y pinsando”¹²⁴, “unos kilos de harena”¹²⁵.

Pero, al mismo tiempo, el narrador le tiñe de rasgos de la vida hispánica: “con el tono oficioso de quien ha pasado media vida en las antesalas y despachos de la difunta administración hispana

¹²⁰ Véase p. 300 de DJ.

¹²¹ DJ., p. 179.

¹²² Véase p. 104 de DJ.

¹²³ Pere Gimferrer, “El nuevo Juan Goytisolo”, p. 20.

¹²⁴ DJ., p. 97.

¹²⁵ DJ., p. 98.

[...] contaminado del castizo y militar ambiente, del paternalismo familiar y bronco de los de fauna [...] esclavo a su vez del Reglamento y de los decretos del boletín oficial”¹²⁶.

Así que este sufrimiento hispano está reflejado en las palabras, pronunciadas al estilo modesto español: “regularcillo nomás”¹²⁷, “unas pastillas pa eso, pa el hígado”¹²⁸.

Por otro lado, no olvidemos que este personaje es el elemento principal para aumentar la tensión dentro del relato.

2- James Bond

La imagen de James Bond ha acompañado al protagonista narrador a lo largo de la novela, pero en especial en la primera parte. Esta figura que reúne dos conceptos: violencia y aventura, está representada por el revólver, el sombrero tejano y el anuncio de la película del mismo. Aparece en las primeras páginas de la primera parte¹²⁹; cuando observa el tangerino ambiente de la calle, cuando está sentado en el café, en las laberínticas calles tangerinas, etc.

Aparece así mismo su espíritu, aunque no esté mencionado el nombre, tantas veces repetido: “sales cautelosamente a la calle”, p. 93 y “nada a la derecha, nada a la izquierda libre totalmente en tus movimientos”, p. 112.

La película de Bond abarca las páginas: 146-150. En estas últimas páginas de la primera parte es cuando se revela el sentido de ese nombre tantas veces pronunciado. La película expone esa mezcla entre violencia, aventura y sexo insinuada constantemente en toda la obra. El protagonista va adoptando la personalidad de Bond hasta fundirse con él en la III parte: “cuando [...] tu jems-bondesco coraje flaquea establecerás contacto con los hombres de tu harka y solicitarás instrucciones”¹³⁰. En la cuarta parte ya no aparece, ya que forma parte íntegra de Julián.

3- Los niños brujos

Aparecen en tres momentos de la novela:

- 1- En la primera parte, cuando el protagonista mira por la ventana después de despertarse, estos niños golpean el cadáver del gato entre los arbustos. Aquí no les denomina brujos aún, pero explica que los niños vagabundos del barrio ejercen un

¹²⁶ DJ., p. 96.

¹²⁷ DJ., p. 96.

¹²⁸ DJ., p. 97.

¹²⁹ Ver pp. 90, 101, 115, 127, 146 y 155.

¹³⁰ DJ., p. 245.

“ceremonial críptico” guiados por un “ministro del culto” que “encomienda el espíritu a la divinidad improvisada y dudosa”, realizando de este modo una “nocturna y callada iniciación gnóstica”¹³¹.

- 2- En la primera parte, cuando el protagonista se pasea por la ciudad, estos niños brujos “oficiantes” hacen una “delicadísima aparición”¹³² siguiendo al gallo degollado, que pierde raudales de sangre. A continuación comenta el narrador: “la violencia, la violencia siempre”¹³³. En ambos casos el narrador hace hincapié en este tema constante de la novela, contrastándolo con la imagen supuestamente inocente de los niños y reflejando cómo se puede ensombrecer tal inocencia y convertirse en brutalidad a causa de esa vida marginal tangerina.
- 3- En la cuarta parte, cuando estos “niños brujos” de la mezquita de Aisauas acuden al encuentro del Mesías musulmán y le rinden adoración. Esta vez, con el Mesías “en andas”, emprenden una silenciosa procesión. Y aunque el cabecilla “europeo” camina con “dos revólveres plateados al cinto”¹³⁴, esta epifanía termina tranquilamente. Incluso los niños enterrarán el cadáver del gato, uno de los símbolos de violencia. El nacimiento del Mesías cambia la violencia por la serenidad. Reflejando, así mismo, el estado psíquico del protagonista narrador tras ese nacimiento.

4- Las mujeres en la novela

Las mujeres han sido utilizadas como diana del tema del honor, de la hipocresía religiosa y medio para sensualizar la novela.

Goytisolo critica esta utilización de la mujer como objeto sexual. Papel que ha sufrido la mujer a lo largo de la Edad Media y hasta unos años muy cercanos, recreando la imagen transmitida por la Biblia como responsable del Pecado Original. De ahí que, la función de todas las mujeres de la obra sea erótica o sexual, incluso las monjas.

¹³¹ DJ., pp. 90-91.

¹³² DJ., p. 125.

¹³³ DJ., p. 126.

¹³⁴ DJ., p. 301.

Cumpliendo este papel, la españolita que insinúa “el sancta sanctorum”¹³⁵ y va provocando a los carpetos, da lugar a una secuencia impregnada de erotismo¹³⁶. Sus movimientos son “helicoides”, característica común entre ésta, la bailarina brasileña e Isabel la Católica.

Pero el papel de esas mujeres es, de cierto modo, pasivo. Son instigadoras al Pecado pero no ejecutoras de él. Incluso existen mujeres que no tienen ninguna importancia en el transcurso de la novela y, aún así, están relacionadas, de cerca o de lejos con el sexo, exceptuando la vieja criada: como la rifeña con la que narrador hizo el amor, en un burdel acompañado de Tariq¹³⁷ o la prima donna¹³⁸ de la biblioteca, descrita con satíricas expresiones sexuales y que únicamente admira a Corín Tellado, símbolo de la defensa del honor.

En cuanto a la madre del niño, ha sido siempre ejemplo de la religiosidad y el honor: “piadosa madre”¹³⁹, “la he visto varias veces con el misal, cuando vuelve de la iglesia”¹⁴⁰. Pero aún así es identificada como Isabel la Católica, símbolo de catolicismo y erotismo: “doña Isabel la Católica no malicia”¹⁴¹.

La única mujer que ha tenido un papel verdaderamente activo en la novela es la vendedora de flores, cuando obliga al niño del pasado a penetrar en su vagina y cargarle de pecados, recreando el papel de la lasciva mujer, aparecida en el sermón del cura.

Este papel activo puede ser la respuesta y la venganza de la mujer contra el papel de instigadora del pecado, que ha ido cargando durante siglos. De este modo aumenta el grado del pecado: de instigadora a actora.

Pero el papel de esas mujeres es, de cierto modo, pasivo. Son instigadoras al Pecado pero no ejecutoras de él. Incluso existen mujeres que no tienen ninguna importancia en el transcurso de la novela y, aún así, están relacionadas, de cerca o de lejos con el sexo, exceptuando la vieja criada: como la rifeña con la que narrador hizo el amor, en un burdel acompañado de Tariq¹⁴² o la prima donna¹⁴³ de la biblioteca, descrita con satíricas expresiones sexuales y que únicamente admira a Corín Tellado, símbolo de la defensa del honor.

¹³⁵ DJ., p. 101.

¹³⁶ Véase p. 236 del capítulo II, de la 3ª parte “Imaginación, método y eje”.

¹³⁷ DJ., pp. 124-125.

¹³⁸ DJ., pp. 106 y 111.

¹³⁹ DJ., p. 291.

¹⁴⁰ DJ., p. 293.

¹⁴¹ DJ., p. 289.

¹⁴² DJ., pp. 124-125.

¹⁴³ DJ., pp. 106 y 111.

En cuanto a la madre del niño, ha sido siempre ejemplo de la religiosidad y el honor: “piadosa madre”¹⁴⁴, “la he visto varias veces con el misal, cuando vuelve de la iglesia”¹⁴⁵. Pero aún así es identificada como Isabel la Católica, símbolo de catolicismo y erotismo: “doña Isabel la Católica no malicia”¹⁴⁶.

La única mujer que ha tenido un papel verdaderamente activo en la novela es la vendedora de flores, cuando obliga al niño del pasado a penetrar en su vagina y cargarle de pecados, recreando el papel de la lasciva mujer, aparecida en el sermón del cura.

Este papel activo puede ser la respuesta y la venganza de la mujer contra el papel de instigadora del pecado, que ha ido cargando durante siglos. De este modo aumenta el grado del pecado: de instigadora a actora.

¹⁴⁴ DJ., p. 291.

¹⁴⁵ DJ., p. 293.

¹⁴⁶ DJ., p. 289.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Aguinis, Marcos, “Una magistral iluminación”, artículo aparecido en *En torno a Freud: “El poeta y los sueños diurnos”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 33-46.
- Almela, Margarita, “A vueltas con la historia: La saga de los Marx, de Juan Goytisolo”, artículo incluido en *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Huertas, 1996, pp. 127-134.
- Alvar, Manuel, *El Romancero Viejo y Tradicional*, México D. F, Editorial Porrúa, 1971.
- Alvar, Manuel, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.
- Aranguren, José Luis, “El último Juan Goytisolo”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 293-307.
- Armistead, Samuel G., “Bibliografía del romancero (1985-1987)”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989, pp. 749-789.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, París, Librairie de José Corti, 1974.
- Bachelard, Gaston, *Latréamont*, (trad. Angelina Martín del Campo), México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Barrio Alonso, María Begoña, “Pervivencia del romancero viejo en otros géneros”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989, pp. 243-278.
- Battesti Pelegrín, Jeanne, , Du nom de “La Cava”: ou comment l’habit fait le moine et le surnom la diablesse”, *Cahier d’Etudes des Romances*, 8, 1983a, pp. 7-16.
- Battesti Pelegrín, Jeanne, “La penitencia del rey Rodrigo: rituel chrétien, rituel iniciatique”, *Cahier d’Etudes des Romances*, 8, 1983b, pp. 17-40.
- Bénichou, Paul, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1969.
- Bernabé Pons, Luis F., Miguel de luna, *Historia verdadera del Rey don Rodrigo*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001.
- Bianchedi, Elizabeth T. de, “El creador literario y el trabajo-de-sueño-alfa”, en *En torno a Freud: “El poeta y los sueños diurnos”*, pp. 133-142.

- Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- Blum, Harold P., "El valor clínico de los sueños diurnos y una nota sobre su papel en el análisis del carácter", en *En torno a Freud: "El poeta y los sueños diurnos"*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 53-65.
- Bonin, Werner F., *Diccionario de los grandes psicólogos. De las ciencias del espíritu a las ciencias de la conducta*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Britton, Ronald, "Realidad e irrealidad en la fantasía y la ficción", aparecido en *En torno a Freud: "El poeta y los sueños diurnos"*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 95-118.
- Buckley, Ramón, *Problemas formales de la novela española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península, 1968.
- Burshatin, Israel, "Narratives of Reconquest: Rodrigo, Pelayo and la Saints", en *Saints and their Autors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Madison, Hispanic Seminar, 1990, pp. 13-26.
- Burt, John R., "A Partial Iconograph of Shoes (çapatas) in Medieval Iberian Literature", en Burt, John R., *Selected Themes and Icons from Medieval Spanish Literature: Of Beards, Shoes, Cucumbers and Leprosy*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 54-59.
- Burt, John R., "The Motif of the Fall of Man in the Romancero del Rey Rodrigo", en Burt, John R., en *Selected Themes and Icons from Medieval Spanish Literature: Of Beards, Shoes, Cucumbers and Leprosy*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 70-84.
- Cabrera Infante, Guillermo: "Las tierras de Juan", *El País*, núm. 27 (noviembre, 1995), pp. 15.
- Cabrera Infante, Guillermo: "Paisajes con Goytisolo al frente", *Quimera*, n.º 27, Barcelona, enero 1983, pp. 56-59.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño y El alcalde de Zalamea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- Carnero, Guillermo, *El Rodrigo*, de Pedro Montengón, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.
- Caro Baroja, Julio, *Las falsificaciones de la historia* (en relación con la de España), Barcelona, Seix Barral, 1992.
- Caro Baroja, Julio, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1974.
- Caso González, José, "Tradicionalidad e individualismo en la estructura de un romance", *Cuadernos Hispano-americanos*, núm. 238-240, 1969, pp. 217-226.

- Castellet, José María, "El primer coloquio internacional sobre novela", *Ínsula*, núm. 152-153, 1959, pp. 19 y 32.
- Castro, Américo, *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa, 1966.
- Catalán, Diego, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo "Romancero", en *El Romancero hoy: Poética, 2º Coloquio Internacional*, University of California, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 231-249.
- Catalán, Diego, "El campo del Romancero. Presente y futuro", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989, pp. 29-47.
- Catalán, Diego, *Cómo vive un romance: dos ensayos sobre tradición*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- Catalán, Diego, *El archivo del Romancero, patrimonio de la humanidad: historia documentada de un siglo de historia*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- Catalán, Diego, *El romancero en la tradición oral moderna, 1º Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1973.
- Catalán, Diego, *Siete siglos de Romancero*, Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- Catalán, Diego, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984.
- Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1969.
- Chasseguet-Smirgel, Janine, "El poeta y los sueños diurnos: un comentario", artículo aparecido en *En torno a Freud: "El poeta y los sueños diurnos"*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 119-132.
- Châtelet, Noelle, *Sade, Sistema de la agresión*, (trad. Rossend Arqués), Barcelona, Tusquets Editores, 1979.
- Chevaliér, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.
- Cirre, Juan Francisco: "Novela e ideología en Juan Goytisolo", *Ínsula*, núm. 230 (enero 1966), pp. 20-24.

- Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974.
- Collins, Roger, *La conquista árabe 710-797*, Barcelona, Editorial Crítica, 1991.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.
- Cortázar, Julio, *Último round*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1969.
- Cossío, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1998.
- Couffon, Claude, “Una reivindicación temeraria”, *Marcha* (19 de febrero, 1971), pp. 31 y 32.
- Débax, Michelle, “Cómo el rey Rodrigo entró en la Casa de Hércules (Análisis comparado de tres romances antiguos)”, en *Actas*, 1990b, volumen I, pp. 179-204.
- Débax, Michelle, *Romancero*, Madrid, Editorial Alhambra, 1982.
- Devoto, Daniel, “Mudo como un pescado”, en *Textos y contextos, estudios sobre la tradición*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 170-187.
- Devoto, Daniel, “Sobre el estudio folklórico del romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional”, *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, Féret & fils, Éditeurs, núm. 57, 1955, pp. 233-291.
- Deyermond, Alan D., “La sexualidad en la épica medieval española”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 36, 1988, pp. 767-786.
- Deyermond, Alan D., “The death and Ribirth of Visigothic Spain in the Estoria de España”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, 3 (primavera 1985), pp. 25-40.
- Di Stefano, Giuseppe, “Un exordio de romances” en *El Romancero hoy: poética: 2º Coloquio Internacional*, University of California, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 41-64.
- Di Stefano, Giuseppe, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993.
- Díaz de Ovando, Clementina, “Agua, viento, fuego y tierra en el romancero español”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas México*, UNAM, núm. 3, 1944, pp. 59-83.
- Díaz Mas, paloma, *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas, según antiguos documentos*, Madrid, Editora Nacional, 1973.
- Díaz Mas, paloma, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Díaz Roig, Mercedes, “Palabra y contexto en la creación del romancero tradicional”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 26, 1977, pp. 460-467.
- Díaz Roig, Mercedes, *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1976.

- Díaz Roig, Mercedes, *Estudios y notas sobre el romancero*, México, El Colegio de México, 1986.
- *Diccionario Akal de psicología*, Madrid, Ediciones Akal, 1998.
- *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 22ª edición, España, Rotapapel, 2001.
- *Diccionario de Mitología Universal*, Barcelona, Edicomunicación, 1991.
- *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- *Diccionario de Psicoanálisis*, París, Fayard, 2000.
- *Diccionario de Psicología*, Madrid, Ediciones Mileto, 2002.
- *Diccionario Espasa, Mitología Universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- Doblado, Gloria, *España en tres novelas de Juan Goytisolo*, Madrid, Playor, 1988.
- Durán, Manuel, "Reivindicación del conde don Julián: lenguaje y meta lenguaje", Norte, núm. 4-6, (julio-diciembre, 1972), pp. 129-132.
- Durán, Manuel: "Vindicación de Juan Goytisolo: Reivindicación del Conde don Julián", *Ínsula*, núm. 290 (enero 1971), pp. 1 y 4.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.
- Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983.
- Eliade, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1989.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1988.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991.
- Eliade, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Libro 88, 1991.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad, 1981.
- Embarek, Malika, "Todos nos llamamos Juan", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pp. 107-114.

- Emde, Robert N., “La fantasía y más allá de la fantasía. Una perspectiva evolutiva actual sobre el poeta y los sueños diurnos de Freud”, en *En torno a Freud: “El poeta y los sueños diurnos”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 143-172.
- Escudero Rodríguez, Javier, *Eros, mística y muerte en Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1994.
- Espronceda, José de, *El diablo mundo: El Pelayo. Poesías*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Estelle, Robert Francis, *Estudios de Folklore y Literatura*, México, El Colegio de México, 1992.
- Fernández-Santos, Francisco, “España, Europa y el Tercer Mundo”, *Tribuna Socialista* (Febrero, 1963), pp. 53-73.
- Fleming, John V., *The Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Fogelquist, James Donald, *Crónica del Rey don Rodrigo (Crónica Sarracina, Pedro de Corral)*, Madrid, Editorial Castalia, 2001.
- Forrest, Gene, “The Novelistic World of Juan Goytisolo”, Tesis doctoral, Vanderbilt University, 1969.
- Freud, Sigmund, “Autobiografía”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen III, pp. 2761-2800.
- Freud, Sigmund, “El delirio y los sueños en la “Gradiva”, de W. Jensen”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, pp. 1285-1336.
- Freud, Sigmund, “El Moisés de Miguel Ángel”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, pp. 1876-1891.
- Freud, Sigmund, “El poeta y los sueños diurnos”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, pp. 1343-1348.
- Freud, Sigmund, “Historia de una neurosis infantil: Caso de “El hombre de los lobos”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, pp. 1941-2009.
- Freud, Sigmund, “Introducción al narcisismo”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, pp. 2017-2033.
- Freud, Sigmund, “La interpretación de los sueños”, capítulo VI: “La elaboración onírica”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen I, pp. 516-655.

- Freud, Sigmund, “La interpretación de los sueños”, capítulo VII: “Psicología de los procesos oníricos”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen I, pp. 656-720.
- Freud, Sigmund, “Lecciones introductorias al psicoanálisis: Teoría general de las neurosis”, “Lección XXII: Puntos de vista del desarrollo y de regresión. Etiología”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, pp. 2334-2345.
- Freud, Sigmund, “Lecciones introductorias al psicoanálisis: Teoría general de la neurosis”, “Lección XXIII: Vías de formación de síntomas”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, pp. 2345-2357.
- Freud, Sigmund, “Los actos obsesivos y las prácticas religiosas”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, pp.1337-1342.
- Freud, Sigmund, “Los dos principios del funcionamiento mental”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen II, pp.1638-1642.
- Freud, Sigmund, “Tres ensayos para una teoría sexual”: “Las aberraciones sexuales”, pp. 1172-1194, “La sexualidad infantil”, pp. 1195-1215, “La metamorfosis de la pubertad”, pp. 1216-1229, en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996, volumen II.
- Freud, Sigmund, *El “Yo” y el “Ello”*, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, volumen III, pp. 2701-2721.
- Galmés de Fuentes, Álvaro, *Cómo vive un romance: dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- Galmés de Fuentes, Álvaro, *El Romancero hispánico*, Madrid, Everest, 1989.
- Galmés de Fuentes, Álvaro, *Romania Arabica: dos estudios de literatura comparada árabe y romance*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.
- Ganivet, Ángel, *Idearium español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- Garagorri, Paulino, “Disputaciones orteguianas”, *Ínsula*, núm. 152-153 (julio-agosto, 1959), p. 27.
- García de Enterría, M^a Cruz, *Romancero viejo, Antología*, Madrid, Castalia, 1987.
- García Morente, Manuel, *Idea de la hispanidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- García Valdecasas, Amelia, “La maurofilia como ideal caballeresco en la literatura cronística del XIV y XV”, *Epos: Revista de Filología*, núm. 5, 1989, pp. 115-140.
- Gimferrer, Pere, “El nuevo Juan Goytisolo”, *Revista de Occidente*, núm. 137 (Agosto, 1974), pp. 15-39.

- Gould Levine, Linda, *Juan Goytisolo: Destrucción creadora*, México D. F., Joaquín Motriz, 1976.
- Goytisolo, Juan, "Anecdótico iniciático" capítulo 1, *El País*, (5 marzo 1996), p. 46.
- Goytisolo, Juan, "Cervantes, España y El Islam", *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987, pp. 192-195.
- Goytisolo, Juan, "El árbol de la literatura", *Quimera*, núm. 73 (junio, 1988), pp. 41-44.
- Goytisolo, Juan, "En el reino de las excepciones geniales", *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987, pp. 197-201.
- Goytisolo, Juan, "Entrevista con Juan Goytisolo", en *Letras Hispánicas* (Departamento de Lenguas Romances, Ohio State University), Vol. V, (Invierno, 1971), pp. 43-53.
- Goytisolo, Juan, "España y Europa", *Tribuna Socialista*, (Febrero, 1963), pp. 38-52.
- Goytisolo, Juan, "Europa, en menos y más", *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987, pp. 179-183.
- Goytisolo, Juan, "Juan Goytisolo en Cuba: "Esta es una revolución maravillosa"", *Bohemia* (31 de diciembre, 1961).
- Goytisolo, Juan, "La novela española contemporánea", *Libre*, vol. II, (Diciembre-febrero, 1971-1972), pp. 33-40.
- Goytisolo, Juan, "Literatura Compacta y Petrificada", *El País*, (16 agosto 1997), pp. 10-11.
- Goytisolo, Juan, "Nuevo orden o caja de Pandora", *El País* (26 Abril 1991), p. 15.
- Goytisolo, Juan, "Para una literatura nacional popular", *Ínsula*, núm. 146 (15 enero, 1959), pp. 6 y 11.
- Goytisolo, Juan, "Presentación crítica de José María Blanco White", *Ruedo Ibérico*, núm. 33-35 (Octubre-marzo, 1971-1972), pp. 73-121.
- Goytisolo, Juan, "Sobre literatura y vida literaria", *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987, pp. 184-192.
- Goytisolo, Juan, "Supervivencias tribales en el medio intelectual español", en *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Madrid, Taurus Ediciones, 1971, pp. 143-156.
- Goytisolo, Juan, "Volver al sur", *Catálogo Juan Goytisolo*, Almería, Vocalía de Publicaciones del Instituto de Estudios Almerienses, 1987, pp. 203-206.
- Goytisolo, Juan, *Crónicas sarracinas*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Goytisolo, Juan, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

- Goytisolo, Juan, *Don Julián*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, 2001.
- Goytisolo, Juan, *El furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico, 1967.
- Goytisolo, Juan, *Escritos sobre Juan Goytisolo*, Actas del 1º Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988.
- Goytisolo, Juan, *España y los españoles*, Barcelona, Lumen, 1979.
- Goytisolo, Juan, *Paisajes después de la batalla*, Barcelona, Montesinos, 1985.
- Goytisolo, Juan, *Para vivir aquí*, Buenos Aires, Sur, 1960.
- Goytisolo, Juan, *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Goytisolo, Juan, *Pueblo en marcha*, París, Librería Española, 1963.
- Goytisolo, Juan, *Reivindicación del Conde don Julián*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- Goytisolo, Juan, *Señas de identidad*, 3ª edición, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984.
- *Gran diccionario de psicología*, Madrid, Ediciones del Prado, 1996.
- Gullón, Germán, “Cómo se lee una novela de la última generación (Apartado X)”, *Ínsula*, núm. 589 y 590, (Enero-febrero, 1996), p. 31.
- Gullón, Germán, “El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)”, en *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Huertas, 1996, pp. 63-73.
- Gullón, Ricardo, “La novela española del siglo XX”, *Ínsula*, núm. 396-397 (Noviembre-diciembre, 1979), p. 28.
- Goytisolo, Juan, *Coto Vedado*, Seix Barral, Barcelona, 1985.
- Ibn Hazma, *El collar de la paloma*, (traducción de Emilio García Gómez), Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Infantes, José A., “Algunas reflexiones acerca de la fantasía y la creatividad”, en *En torno a Freud: “El poeta y los sueños diurnos”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 67-77.
- Julián del Castillo, *Historia de los reyes godos*, Burgos, Philippe de Iunta, 1582.
- Jung, C. G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt, 1997.
- Jung, C. G., *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris, Montaigne, 1932.
- Jung, C. G., *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Kristeva, J., *Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.
- Lacan, Jacques, *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis* (traducción por Anthony Wilden), Baltimore, Hopkins Press, 1968.

- Laing, D. R., *The Divided Self (An Existential Study in Sanity and Madness)*, Baltimore, Penguin Books, 1970.
- Lastra, Pedro, "La nueva época literaria de España. Goytisolo", *La cultura*, México, (Abril 1976).
- Latréamont, Comte, *Los cantos de Maldoror y otros textos* (trad., Aldo Pelegrini), Barcelona, Barral Editores, 1970.
- Lemlij, Moisés, "El poeta y la fantasía: una perspectiva parroquial", en *En torno a Freud: El poeta y los sueños diurnos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp.173-191.
- León, Luis de, *Poesías*, "Profecía del Tajo", Zaragoza, Editorial Ebro, 1961.
- Llyod, Alan, *The Spanish Centuries*, Nueva York, Doubleday & Company, 1968.
- Ludwing Eidelberg, M. D., *Enciclopedia del psicoanálisis*, Barcelona, Editorial Espaxs, 1971.
- Luna, Miguel de, *Historia verdadera del Rey don Rodrigo*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001.
- Machado A., Oswaldo, "Los nombres del llamado conde Julián", en *Cuadernos de Historia de España*, III, 1945, pp. 106-116.
- Mariscal de Rhett, Beatriz, "The Modern European Ballard and Myth: A Semiotec Approach", en *El Romancero hoy: poética: 2º Coloquio Internacional*, University of California, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 275-284.
- Martín Morán, José Manuel, "La palabra creadora. Estructura comunicativa de Reivindicación del conde don Julián", Apéndice de "Reivindicación del Conde don Julián" de Juan Goytisolo, Madrid, Cátedra, 1995.
- Martín Morán, José Manuel, *Semiótica de una traición recuperada: génesis poética de "Reivindicación del conde don Julián"*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- Martínez Cachero, José María, "Diez años de novela española (1976-1985) por sus pasos contados", *Ínsula*, núm. 464-465, (Julio-agosto, 1985), pp. 3 y 4.
- Martínez Cachero, José María, "El novelista Juan Goytisolo", *Papeles de Son Armadans* (Febrero, 1964), pp. 143-148.
- Martín-Santos, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona: Seix-Barral, 1966.
- Meitín, Susana: "Disidencia: La destrucción de una identidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 342 (Diciembre, 1978), pp. 665-673.

- Menéndez Pidal, Juan, "Leyendas del último rey godo", *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 1906.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios sobre el Romancero*, en *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, volumen XI.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Floresta de leyendas heroicas españolas*, volumen I, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Floresta de leyendas históricas españolas*, volumen II, Madrid, Ediciones de "La lectura", 1926.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe, volumen IV, (España musulmana) y volumen VI (Los comienzos de la Reconquista), 1990.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos, 1979.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (hispano portugués, americano y sefardí), Teoría e Historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- Menéndez Pidal, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-potugués-catalán-sefardí)*, Madrid, Gredos, 1957.
- Milá y Fontanals, Manuel, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959.
- Miñambres, Nicolás, *El Romancero*, Tarragona, Ediciones Tàrraco, 1988.
- Navajas, Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.
- *Nueva Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981.
- Olmos García, Francisco, "La novela y los novelistas españoles de hoy", *Cuadernos Americanos*, (Julio-agosto, 1963), pp. 211-237.
- Ortega y Gasset, José, *España invertebrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- Ortega, José, *Juan Goytisolo-Alienación y agresión en "Señas de identidad" y "Reivindicación del conde don Julián"*, Nueva York, Eliseo Torres & sons, 1972.
- Ortega, Julio, "Entrevista con Juan Goytisolo", en *Convergencias, divergencias e incidencias*, Barcelona, Tusquets Editor, 1973, pp. 37 - 42.
- Ortega, Julio, "Entrevista con Juan Goytisolo", *Triunfo*, núm. 592, (Febrero, 1944), pp. 35-37.
- Paz, Octavio, *In mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

- Pérez Bowie, José Antonio, “¿La inviabilidad de la novela histórica? La saga de los Marx, de Juan Goytisolo”, *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Huertas, 1996, p. 337-349.
- Pérez de Guzmán, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- Pérez Silvestre, J.C., *La trayectoria novelística de Juan Goytisolo (el autor y sus obras)*, Barcelona, Oroel, 1984.
- Pérez-Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.
- Person Spector, Ethel, introducción a *En torno a Freud: “El poeta y los sueños diurnos”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 9-21.
- Ramos, Alicia, “Texto y contexto en “*Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo”, *Ínsula*, núm. 396-397 (Noviembre-diciembre 1979), p. 19.
- Ramos, Alicia, *Unidad formal y análisis crítico en “Reivindicación del Conde don Julián”*, Michigan, Ann Arbor, 1993.
- Ramos, Alicia: “La polifacética figura de Isabel la Católica en *Reivindicación del Conde don Julián*”, *Ínsula* (Julio-agosto, 1985), p. 20.
- Rey, Alfonso, “Estructura y tiempo reducido en la novela”, *Ínsula*, núm. 392-393 (Julio-agosto, 1979), p. 19.
- Rico, Francisco, “Las raíces del Romancero”, [Introducción a] Modesta Lozano, *Romancero*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, pp. 9-23.
- Riera, Miguel, “Entrevista con Juan Goytisolo: Regreso al origen”, *Quimera*, núm. 73 (Junio 1988), pp. 36-40.
- Ríos, Julián, Entrevista con Juan Goytisolo: “Desde Juan sin tierra”, en *La casa de la ficción*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1977.
- Ripoll, Gisela y Velázquez, Isabel, *Historia de España: La Hispania visigoda del rey Ataúlfo a Don Rodrigo*, Madrid, Información e Historia, volumen 16, 1995.
- Rodríguez Monegal, Emir, Entrevista con Juan Goytisolo: “Destrucción de la España sagrada”, *Mundo nuevo*, núm. 12 (Junio, 1967), pp. 44-60.
- Rodríguez Moñino, Antonio, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970.
- Rodríguez Moñino, Antonio, *La Silva de Romances de Barcelona, 1561, contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad, 1969.

- Rodríguez Pequeño, Javier, "A propósito de Ensayo sobre la novela histórica", *Ínsula*, núm. 599 (Noviembre, 1996), p. 19.
- Rogmann, Horst., "El contradictorio Juan Goytisolo", *Ínsula*, núm. 359, (octubre, 1976), pp. 1 y 12.
- Romero, Francisco, "Hacia una topología de los personajes del Romancero", en *El Romancero hoy: Poética, 2º Coloquio Internacional*, University of California, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 251-273.
- Ruiz de la puerta, Fernando, *La cueva de Hércules y el palacio encantado de Toledo*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- Ruiz Lagos, Manuel, *Expulsión de los moros de España*, de Gaspar Aguilar, Sevilla, Editorial Guadalmena, 1999.
- Ruiz Lagos, Manuel, *Juan Goytisolo*, Madrid, Cultura Hispánica, 1991.
- Ruiz Lagos, Manuel, *Los trabajos y los días: "confesiones" paródicas de Juan Goytisolo*, Sevilla, Grupo de Investigación, 1990.
- Ruiz Lagos, Manuel, *Moriscos. De los Romances del gozo al exilio*, Sevilla, Editorial Guadalmena, 2001.
- Ruiz Lagos, Manuel, y Manuel Ruiz Campos, Alberto, *Juan Goytisolo: El centro y el método*, Sevilla, Editorial Guadalmena, 1995.
- Saavedra Fajardo, Diego de, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1947.
- Sánchez Albornoz, Claudio, "Dónde y cuándo murió don Rodrigo, último rey de los godos", *Cuadernos de Historia de España*, III, 1945 o 49, pp. 5-105.
- Sánchez Albornoz, Claudio, *Adiciones al estudio de la Crónica del Moro Rasís*, Madrid, Moneda y Crédito, 1978.
- Sánchez Albornoz, Claudio, *Ensayos sobre la historia de España*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1980.
- Sánchez Albornoz, Claudio, *Estudios visigodos*, Roma, Instituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1971.
- Sánchez Albornoz, Claudio, *La España musulmana: según los autores islamistas y cristianos medievales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

- Sánchez Romeralo, Antonio, "Razón y sinrazón en la creación tradicional", en *El Romancero hoy: Poética, 2º Coloquio Internacional*, University of California, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 13-28.
- Sánchez Romeralo, Antonio, *Bibliografía del Romancero oral*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Sandler, Joseph y Sandler, Anne-Marie, "Fantasía inconsciente, identificación y proyección en el poeta", en *En torno a Freud: "El poeta y los sueños diurnos"*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 79-94.
- Sanz Villanueva, Santos, El realismo en la nueva novela española, *Ínsula*, núm. 464-465, (Julio-agosto, 1985), pp. 7 y 8.
- Schraibman, José, "La ruptura de "forma" y "lenguaje" en la novela española de posguerra", *Ínsula*, núm. 396-397 (Noviembre-diciembre, 1979), p. 11.
- Simón Díaz, José, *Manual de bibliografía de la literatura española*, Madrid, Editorial Gredos, 1980.
- Sobejano, Gonzalo, "La novela poemática y sus alrededores", *Ínsula* (Julio-agosto, 1985), p. 26.
- Spires, Robert: "El nuevo lenguaje de la 'nueva novela'", *Ínsula*, núm. 396-397 (Noviembre-diciembre, 1979), p. 6.
- Spitz, René, *El primer año de vida del niño*, 9ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, 3ª edición, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
- Trosman, Harry, "Una consideración moderna del poeta y los sueños diurnos de Freud", en *En torno a Freud: "El poeta y los sueños diurnos"*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999, pp. 47-52.
- Truxa, S., "El mito árabe en las últimas novelas de Juan Goytisolo", *Iberromania*, 11, 1980, pp. 96-112.
- Tyras, Georges, "Vitiza el contra-modelo: un relato trifuncional en la 'primera Crónica General'", en *Mitos, folklore y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1987.
- Tzvetan, Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.
- Unamuno, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*, 3ª edición, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.

- Valdeavellano, Luis G., *Historia de España. De los orígenes a la Baja Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1952.
- Vázquez Montalbán, Manuel: "El naufragio de la civilización: la aventura ecuatorial de Juan Goytisolo", *El País*, (Diciembre, 1993), p. 15.
- Vázquez Recio, Nieves, *Una "yerva enconada": sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz: Grupo de Investigación "María Goyri", 2000.
- Vega, Lope de, *Obras completas*, Volumen I, edición de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- Vegas González, Serafín: "La función terrorista del lenguaje", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 33-35, 1978, pp. 190-212.
- Victorio, Juan, *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid, Editorial Nacional, 1983.
- Villanueva, Darío, "Últimas aportaciones críticas a la novela española contemporánea", *Ínsula*, núm. 396-397 (Noviembre-diciembre, 1979), pp. 15 y 18.
- Villegas, Juan, "La brisa emotiva de un romance viejo: 'Aviso de la fortuna y derrota de don Rodrigo'", en *Hispania*, LVII, (1974), pp. 13-22.
- Villena, Miguel Ángel, "Juan Goytisolo dice...", *El País* (26 de julio 1997), p. 35.
- Virgilio, Publio, *Eneida*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 1959.
- Zayas, María de, *La inocencia castigada*,