



**HAL**  
open science

## Contra la España Sagrada : los mitos en el compromiso literario de Juan Goytisolo (1964-1970)

Marta Jordana Darder

► **To cite this version:**

Marta Jordana Darder. *Contra la España Sagrada : los mitos en el compromiso literario de Juan Goytisolo (1964-1970)*. Literature. Sorbonne Université; Universitat autònoma de Barcelona, 2024. Español. NNT: 2024SORUL010 . tel-04555862

**HAL Id: tel-04555862**

**<https://theses.hal.science/tel-04555862>**

Submitted on 23 Apr 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**SORBONNE UNIVERSITÉ**  
**UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA**

**ÉCOLE DOCTORALE 019**

**Laboratoire de recherche CRLC**

**Grupo de investigación GEXEL**

**T H È S E en COTUTELLE**

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ ET DE L'UNIVERSITAT  
AUTÒNOMA DE BARCELONA

Discipline : LITTÉRATURE COMPARÉE ET ESPAGNOLE

Présentée et soutenue par :

**Marta JORDANA DARDER**

le : 11 mars 2024

**Contra la España Sagrada: los mitos en el compromiso  
literario de Juan Goytisolo (1964-1970)**

**Sous la direction de :**

Mme Véronique GÉLY – Professeure, Sorbonne Université

M. José Ramón LÓPEZ GARCÍA – Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona

**Membres du jury :**

Mme Anne TEULADE (**présidente du jury**) – Professeure, Université Rennes 2

Mme Danielle PERROT-CORPET – Maîtresse de Conférences, Sorbonne Université

M. Fernando LARRAZ – Professeur, Universidad de Alcalá

Mme. Lucía COTARELO – Professeure, Universitat Autònoma de Barcelona

M. Max HIDALGO – Professeur, Universitat de Barcelona

M. Mario MARTÍN GIJÓN – Professeur, Universidad de Extremadura



Porque muchos, en efecto, dan válida la fe de los españoles en cuanto a poseer una "esencia" a prueba de milenios.

Américo Castro

Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.

Roland Barthes



## Resumen

Esta tesis estudia el cambio brusco del compromiso de Juan Goytisolo desde 1964 y desde una obediencia a los valores del compromiso más dogmático con la realidad hasta 1970, periodo que culmina la empresa formidable de destrucción y denuncia de los mitos, valores, esquemas, palabras y automatismo literarios en la novela *Don Julián* así como la sólida y consistente crítica a los mitos de la España sagrada que desarrolla en los ensayos de crítica histórica y literaria de este periodo. A partir del contraste continuo entre las palabras de Goytisolo y sus fuentes, hemos buscado situar al escritor en su contexto cultural, político y literario dividido entre la influencia de su expatriación en Francia, sus vínculos con América Latina y sus escritores más vanguardistas y peregrinos, y sus posiciones personales, políticas y dramáticas respecto a España. En el contexto mayor de las transformaciones y fluctuaciones que sufrirá tanto el "mito" como el "compromiso" en el siglo XX, Goytisolo escoge situar el "mito" y sus múltiples y ambivalentes definiciones en el centro de su nuevo compromiso literario y político.

## Abstract

This thesis examines the abrupt change in Juan Goytisolo's literary commitment from 1964 and his early dogmatism until 1970, when, in the novel *Don Julián*, he culminates the literary process of destruction and denunciation of myths, values, schemes, words and literary automatism, as well as the solid and consistent analysis of the sacred and nationalist myths of Spain that he develops in his historical and literary critical essays of that period. From the constant contrast between Goytisolo's words and his influences, we have tried to situate the writer in his cultural, political and literary context, divided between the influence of his expatriation in France, his links with Latin America and its most avant-garde and peripheral writers, and his personal, political and dramatic positions towards Spain. In the broader context of the transformations and fluctuations that both "myth" and "commitment" will undergo in the twentieth century, Goytisolo chooses to place "myth" and its multiple and ambivalent definitions at the centre of his new literary and political commitment.

## Índice de archivos consultados

JGCHGARC — Juan Goytisoló Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center (Boston University Libraries).

AACFXZ — Archivo Américo Castro, Fundación Xavier Zubiri (Madrid)

AVLLBV — Arxiu Vicente Llorens, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (Valencia)

FDJGDA — Fondo documental Juan Goytisoló, Diputación de Almería (Almería).

FLPU — Firestone Library, Princeton University

- CFP — Carlos Fuentes Papers
- MVLLP — Mario Vargas Llosa Papers
- GCIP — Guillermo Cabrera Infante Papers
- FWCSS — François Wahl Collection on Severo Sarduy
- JCLCOP — Jean Clarence Lambert Collection of Octavio Paz

# Índice

<b>Resumen</b> .....	<b>3</b>
<b>Índice de archivos consultados</b> .....	<b>4</b>
<b>Agradecimientos</b> .....	<b>9</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>11</b>
<b>1. Estado de la cuestión y nuestra problemática</b> .....	<b>12</b>
<b>2. Corpus y plan de tesis</b> .....	<b>15</b>
<b>3. El mito: definiciones teóricas</b> .....	<b>21</b>
El mito, la palabra con mil significados.....	21
Definiciones teóricas y problemáticas .....	24
El mito literario: mitocrítica y mitopoética.....	45
<b>4. El mito en España</b> .....	<b>48</b>
Américo Castro: "mitos y creencias" de España.....	48
Los mitos de España desde las Crónicas hasta el franquismo .....	59
El caso de Blanco White .....	71
<b>5. El compromiso: teoría y práctica</b> .....	<b>73</b>
Definiciones teóricas en Francia.....	75
Recepciones y adaptaciones del compromiso en España .....	86
Recepciones y crisis del compromiso en América Latina .....	91
<b>Parte I. Crisis del compromiso social y alternativas (1955-1967)</b> .....	<b>103</b>
<b>1.1 Compromisos de Juan Goytisolo. 1955-1964</b> .....	<b>103</b>
<b>1.1.1. POSICIÓN POLÍTICA y relación con España 1955-1964: de chef de file del medio siglo al exilio a aduanero</b> .....	<b>104</b>
<i>Goytisolo en España. Inicios del "chef de file"</i> .....	104
<i>Alejamiento. Llegada a París</i> .....	106
<i>Ruptura con la España oficial. Polémicas</i> .....	109
<i>Ruptura con la España de izquierdas. Goytisolo y el comunismo</i> .....	111
<b>1.1.2. POSICIÓN INTELECTUAL y debates sobre compromiso que integra. 1956-1967</b> .....	<b>119</b>
<i>Compromiso realista y nacionalista. Las influencias. Barcelona</i> .....	119
<i>Compromiso realista. La censura y la política. París</i> .....	123
<i>Más allá del realismo y del comunismo. Nuevas filiações.</i> .....	125
<b>1.1.3. POSICIÓN LITERARIA Y EDITORIAL</b> .....	<b>129</b>
<i>De William Faulkner y André Malraux a Cesare Pavese</i> .....	130
<i>Ediciones y traducciones</i> .....	133
<b>1.2 El furgón de cola (1960-1967). Un examen de conciencia: opciones y contradicciones del compromiso</b> .....	<b>137</b>
<b>1.2.1. EL COMPROMISO REALISTA (1960-1962)</b> .....	<b>140</b>
<i>Realismo: distancia crítica</i> .....	140
<i>El compromiso colectivo: Larra</i> .....	143
<i>Nueva lectura de la picaresca</i> .....	144
<b>1.2.2. EXAMEN DE CONCIENCIA. NUEVO COMPROMISO POLÍTICO. (1964-1965).</b> .....	<b>146</b>
<i>Crítica política: exigencias de un nuevo compromiso político en 1964</i> .....	146
<i>Crítica estética al compromiso</i> .....	148
<i>Alternativas: lidia y eutanasia</i> .....	152



<b>1.2.3. CRÍTICA AL LENGUAJE, A LA LITERATURA Y A LA "MITOLOGÍA": PRIMERA APARICIÓN DE MITOS, SANTOS, SANTONES Y DISCURSO COLECTIVO (1964-1967)</b> .....	<b>156</b>
<i>Atisbo de un nuevo compromiso: primera crítica al lenguaje</i> .....	156
<i>Primera aparición de los mitos y la historia</i> .....	160
<i>Luis Cernuda como ejemplo crítico</i> .....	163
<b>1.3. Señas de identidad (1966). Convivencia de compromisos</b> .....	<b>166</b>
<b>1.3.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES INTRODUCTORIAS</b> .....	<b>166</b>
<i>Trama y estructura</i> .....	166
<i>El compromiso en la novela y recepciones críticas</i> .....	168
<i>Nuestro análisis: convivencia de modelos</i> .....	170
<b>1.3.2. COMPROMISO COLECTIVO SARRIANO. VOCES.</b> .....	<b>171</b>
<i>"Tus señas de identidad son las de una generación". Recepción de Señas de identidad en España</i> .....	171
<i>La Historia en la historia de una persona. El papel de portavoz</i> .....	173
<i>Técnicas narrativas de un verdadero realismo</i> .....	176
<b>1.3.3. COMPROMISO Y CRÍTICA MITOLÓGICA DEL LENGUAJE</b> .....	<b>180</b>
<i>Crítica al lenguaje y a sus mitos</i> .....	180
<i>El mito de los XXV años de Paz</i> .....	184
<i>El mito del 36</i> .....	187
<b>1.3.4. "TU DESVÍO TE HONRA". COMPROMISO INDIVIDUAL Y EUTANASIA</b> ....	<b>189</b>
<i>"Tout entier". La lidia</i> .....	190
<i>La eutanasia</i> .....	193
<i>"A secas, sin señas de identidad". El exilio</i> .....	195
<b>Parte II. Mito y compromiso: definiciones teóricas (1968-1977)</b> .....	<b>201</b>
<b>2.1. Fuentes y contexto del mito</b> .....	<b>202</b>
<b>2.1.1. PARÍS: EL MITO, LA LITERATURA, EL LENGUAJE Y LA PERIFERIA</b> .....	<b>203</b>
<i>Antropología estructural</i> .....	204
<i>Teoría de la literatura</i> .....	206
<i>Teoría del lenguaje y mito</i> .....	210
<i>Tres figuras periféricas</i> .....	212
<b>2.1.2. HISTORIA DE ESPAÑA: AMÉRICO CASTRO, BLANCO WHITE Y GOYA</b> ...	<b>217</b>
<i>Maestro Américo Castro</i> .....	218
<i>José María Blanco White</i> .....	226
<i>Goya desde Malraux: la imposición del arte</i> .....	236
<b>2.1.3. AMÉRICA LATINA: "LA LENGUA COMÚN"</b> .....	<b>239</b>
<i>El compromiso y Libre</i> .....	240
<i>Nueva novela, realismo mágico, realismo "total" y mitos</i> .....	244
<i>La hispanidad en duda</i> .....	246
<b>2.2. Definiciones de mito de Juan Goytisolo</b> .....	<b>251</b>
<b>2.2.1. MITO COMO FALSIFICACIÓN HISTÓRICA</b> .....	<b>252</b>
<i>Mistificación de España y los españoles</i> .....	252
<i>1492: los mitos de la España sagrada</i> .....	254
<i>El mito como naturalización: componentes del mito</i> .....	256
<i>Ortodoxia y oposición: los anti-mitos</i> .....	259
<b>2.2.2. "LE MYTHE EST UNE PAROLE"</b> .....	<b>262</b>
<i>Mito, lenguaje e ideología</i> .....	263
<i>El mito como "langage volé" o idioma ocupado</i> .....	266
<i>El mito como ficción: ficciones históricas y "ficciones liberadoras, desmesuradas, magníficas"</i> .....	268
<i>El mito en los textos</i> .....	270
<b>2.2.3. MITO COMO DISCURSO ARRAIGADO EN LA COLECTIVIDAD</b> .....	<b>272</b>

<i>El mito como discurso colectivo afectivo y efectivo. Funcionamiento político-sociológico del mito. El mito fascista.</i> .....	272
<i>El mito como discurso subconsciente: mitoanálisis y psicoanálisis</i> .....	277
<i>El mito como discurso represor. Los agentes críticos y literarios del mito</i> .....	279
<b>2.3. Compromisos contra los mitos</b> .....	<b>286</b>
<b>2.3.1. CONSIDERACIONES GENERALES</b> .....	<b>287</b>
<i>Urgencia del compromiso en el presente franquista</i> .....	288
<i>El modelo de Cervantes: crítica y creación</i> .....	290
<b>2.3.2. COMPROMISO MITOCLASTA (PLANO HISTÓRICO)</b> .....	<b>292</b>
<i>El modelo de Américo Castro: rescatar la singularidad histórica y literaria</i> .....	293
<i>El nuevo canon de Goytisolo</i> .....	295
<i>Un ejemplo: los judeoconversos. El caso de La lozana andaluza</i> .....	296
<b>2.3.3. ALIANZA DE IMAGINACIÓN Y RAZÓN: LE RETOUR DU REFOULÉ (PLANO PSICOANALÍTICO)</b> .....	<b>299</b>
<i>Frente al compromiso "pedestre"</i> .....	299
<i>El modelo de Goya</i> .....	301
<i>El delirio: la imaginación histórica de Castro al extremo</i> .....	305
<i>La traición como modelo de anti-compromiso</i> .....	307
<b>2.3.4. LA ESCRITURA TOTALIZANTE (PLANO LITERARIO)</b> .....	<b>309</b>
<i>Desocupar el lenguaje robado por el mito</i> .....	310
<i>El modelo de Celestina. El "contagio" judaico</i> .....	312
<i>El modelo barroco y el compromiso del cuerpo</i> .....	315
<b>Parte III. Culminación del nuevo compromiso. Reivindicación del conde don Julián (1970): novela mitológica, mitopoética y mitoclasta</b> .....	<b>319</b>
<b>3.1. Introducción a Reivindicación del conde don Julián: nuevas literaturas, nuevos compromisos</b> .....	<b>320</b>
<b>3.1.1. LA NOVELA</b> .....	<b>321</b>
<i>El título</i> .....	321
<i>La anécdota</i> .....	322
<i>La estructura</i> .....	323
<i>El narrador: desde Álvaro Mendiola al conde don Julián</i> .....	325
<b>3.1.2. LA SITUACIÓN DE ESCRITURA. ESPAÑA, MARRUECOS Y AMÉRICA LATINA (1965-1975)</b> .....	<b>328</b>
<i>El exilio: situación de Don Julián respecto a España</i> .....	328
<i>Latinoamérica: situación de publicación, recepción y filiaciones peregrinas</i> .....	332
<i>Tánger: situación geográfica. Traición y homosexualidad</i> .....	335
<b>3.1.3. INTRODUCCIÓN AL MITO EN DON JULIÁN</b> .....	<b>339</b>
<i>Los mitos en sus fuentes</i> .....	339
<i>Características del "mito": persistencia, flexibilidad y ambivalencia</i> .....	341
<i>Los mitos en la novela: Eneas, la leyenda del rey Rodrigo, los figurones y la cabra</i> .....	344
<b>3.1.4. EL COMPROMISO CONTRA LOS MITOS EN DON JULIÁN</b> .....	<b>347</b>
<i>"Impugnar varios siglos de historia hostil": destrucción de la España sagrada, traición de la visión histórica</i> .....	348
<i>Militancia contra Franco "a otro nivel"</i> .....	349
<i>Soledades</i> .....	351
<i>El compromiso del "cuerpo"</i> .....	353
<b>3.2. El lenguaje de Don Julián</b> .....	<b>354</b>
<b>3.2.1. LENGUAJES Y NIVELES DE DISCURSO</b> .....	<b>356</b>
<i>La imposibilidad del referente y las posibilidades del discurso: el lenguaje sin contexto</i> .....	356
<i>El intertexto</i> .....	358
<i>Discursos confundidos: crítica, creación y destrucción</i> .....	362

<b>3.2.2. CRÍTICA AL LENGUAJE .....</b>	<b>366</b>
<i>Crítica al lenguaje franquista .....</i>	366
<i>Crítica a la tradición: casticismo y servilismo .....</i>	369
<i>"La propriété c'est le vol": robar el lenguaje .....</i>	372
<b>3.2.3. CREACIÓN (NEO)BARROCA .....</b>	<b>375</b>
<i>Góngora, "altivo gerifalte poeta". Inspiración barroca por las calles de Tánger .....</i>	376
<i>Neobarroco lezamesco: el "cuerpo verbal" y la "verba arrolladora" .....</i>	380
<i>El neobarroco de Sarduy: artificio, travestismo y choteo .....</i>	383
<b>3.3. Mito-poesía y mito-clasista en Don Julián .....</b>	<b>387</b>
<b>3.3.1. LOS MITOS DE LA ESPAÑA SAGRADA EN DON JULIÁN: EMERGENCIA Y FLEXIBILIDAD .....</b>	<b>388</b>
<i>La leyenda del rey Rodrigo y la destrucción de la España sagrada .....</i>	389
<i>Los mitos proteicos de la España sagrada .....</i>	394
<i>El 98 que culmina el mito y el paisaje neutralizado .....</i>	402
<i>La actualización franquista: el caballero cristiano y el imperativo .....</i>	405
<b>3.3.2. DILATACIÓN DEL MITO .....</b>	<b>407</b>
<i>Narrador mitopoeta: exhortaciones y decisiones .....</i>	407
<i>Hinchamiento y dilatación del mito: teoría del mito de Lezama Lima en Don Julián .....</i>	409
<i>El barullo de la historia: el carnaval en De donde son los cantantes y Don Julián .....</i>	413
<b>3.3.3. DESTRUCCIÓN DE LA ESPAÑA SAGRADA .....</b>	<b>415</b>
<i>El gran contagio en la biblioteca: conjunciones, mestizajes, borrones y dinamita .....</i>	415
<i>El crimen contagioso de la sexualidad: James Bond, la Celestina y Sade .....</i>	417
<i>Violación de la leyenda de Rodrigo. Destrucción del narrador .....</i>	420
<b>Conclusiones .....</b>	<b>423</b>
<b>Résumé détaillé en français .....</b>	<b>439</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>457</b>
<b>Obras citadas de Juan Goytisolo .....</b>	<b>457</b>
<b>Obras de teoría y contexto .....</b>	<b>460</b>
<i>El mito: Definiciones teóricas .....</i>	460
<i>El mito en España: obras analizadas y bibliografía crítica .....</i>	463
<i>El Compromiso en Francia: definiciones teóricas .....</i>	468
<i>El Compromiso en España: Definiciones teóricas y contexto .....</i>	472
<i>El Compromiso en América Latina: Definiciones teóricas y contexto .....</i>	475
<b>Bibliografía citada sobre Juan Goytisolo .....</b>	<b>479</b>

## Agradecimientos

Quiero empezar agradeciendo a mis directores de tesis, José Ramón López García y Véronique Gély, por haberme tutelado en este proceso de cinco años entre París y Barcelona, de un idioma al otro, de una literatura a la otra. En particular gracias a José Ramón López García por su minuciosidad, su observación, su ayuda y apoyo en el proceso de la beca, por su paciencia con mis lagunas y por su amabilidad; a Véronique Gély por su rigor, su exigencia intelectual sobre el concepto de "mito", sin la cual la tesis no habría tenido la misma amplitud, por sus consejos y su aguda lectura.

Me siento agradecida, además, a los grupos de investigación que he integrado en ambas universidades. Al Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona, por el apoyo intelectual que he recibido en estos años, que ha enriquecido mi investigación con nuevas perspectivas y estímulos, fomentando mi participación en congresos y jornadas internacionales y por su labor de divulgación de la cultura del exilio republicano y la reivindicación constante contra la ideología monolítica y perezosa. Y gracias al Centre de Recherche en littérature comparée que me ha acogido en París, y a l'École doctorale III. Quiero agradecer especialmente a los compañeros que han integrado el Labo Junior del CRLC y l'Equipe des doctorales durante todos estos años, con los que he podido compartir de forma fructífera y plural mis trabajos y mis dudas. En especial a mi querida amiga Florence Hafner, a Marie Lecrosnier-Wittokswi, a Cassandre Martigny, cuyo deslumbrante saber sobre los mitos inspira algunos momentos de esta tesis, y muy especialmente a Aurore Turbiau, cuyo compromiso con la literatura y con el feminismo es un ejemplo para todas, y a quien le agradezco también la amistad, el intercambio, la generosidad y la lectura entusiasta.

Le doy las gracias a la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya por la concesión de una beca enmarcada en la convocatoria "Ajut de suport a departaments i unitats de recerca universitaris FI-SDUR", que me ha proporcionado las condiciones materiales para poder dedicarme a tiempo completo al desarrollo de esta investigación los tres últimos años. Doy las gracias también al personal administrativo de la Universitat Autònoma de Barcelona y a l'École doctorale III de la Sorbonne por el peso de cargar con una cotutela, en especial a Fériel Younsi por su ayuda y dedicación en todos los procesos. Al personal de los archivos que he consultado y en especial a los bibliotecarios de la Bibliothèque Nationale de France, que sostienen un mecanismo preciso y rápido que asiste todas nuestras investigaciones.

Gracias también a l'École Doctorale III de la Sorbonne y a la beca de movilidad de l'Île-de-France por permitirme desarrollar mi investigación en los archivos de Américo Castro, de Vicente Llorens, de Juan Goytisolo y por financiar el viaje para consultar la colección de autores latinoamericanos en Princeton y la colección Juan Goytisolo de la Universidad de Boston. Muchas

gracias a Lucía Cotarelo por conectarme con hispanistas y profesores, a Noël Valis por una comida inolvidable y por la visita de la Universidad de Yale, y a Daniel Aguirre por el paseo por Harvard y la conversación acalorada. Quiero agradecer también al programa de ayudas a la movilidad FI-SDUR por permitirme realizar dos estancias en París los dos últimos años para consultar los fondos documentales de la Sorbonne y de la Bibliothèque Nationale de France.

Un agradecimiento también a los amigos y colegas que me acogieron en todas estas ciudades y cuya compañía fue parte de la experiencia. A Jackson B. Smith por acogerme en Princeton y por todas las conversaciones sobre literatura y edición. A Gaby por acogerme en Nueva York y a David Sater por el paseo por el interior de la Biblioteca Pública de Nueva York. A Alex Moll, sin quien habría sucumbido al frío de Boston y por enseñarme la poesía de la electricidad. A Claire por acogerme en París en los viajes cortos y por su inestimable amistad y *toutes les soirées pasées à refaire le monde*. Y especialmente a Bill Hamlett por su hospitalidad.

Agradecimientos especiales a mis amigas por animarme en estos momentos duros. En especial a Itziar por su cariño y tantas visitas a Barcelona, a Cristina por sus audios y la imagen tan potente que tiene de mí, a Ana por sacarme de casa en los momentos más extremos y por escucharme siempre. A Maria, a Cecilia, a Alba, a Álvaro y a María Jesús, a la *gent del barri* por las distracciones, a los amigos del Raval y sus espacios culturales y políticos donde he podido coger aire estos años. Y a todos los amigos y artistas de la revista *La Alcaparra*, que me han permitido acceder a la literatura desde otro ángulo, en especial a mis amigas cubanas Miñuca Villaverde y Katherine Bisquet, dos generaciones distintas que me han enseñado el valor y el terror del arte de primera mano y a quien nunca dejaré de agradecer sus colaboraciones en el proyecto y las largas charlas. A Gian Pierre Codarlupo, el mejor lector de César Vallejo que conozco, y que entiende la poesía en todos sus márgenes y con la pasión toda. A Héctor por su amistad y por siempre estar listo para leer poemas. A Federico C. Jordá por además compartir conmigo las tensiones de una tesis. A Luz Ascárate por su poesía, su sabiduría, y sus palabras de ánimo siempre. Gracias a Iván de la Nuez por hacerme ver que el valor inmenso de Goytisolo era que fue capaz de mirar a la vez el pasado árabe y el presente latinoamericano, y por lo tanto la historia de España entera. Gracias a Daniel Aguirre por la conversación sobre Américo Castro y la necesidad de enfrentarse a las categorías cerradas. Gracias a Alejandro Fielbaum por ayudarme siempre y por sus charlas sobre literatura, humor y Sarduy.

Gracias a mi hermana porque su compañía durante el confinamiento en Toulouse fue inestimable y quizás salvó la tesis. A mis padres por escuchar los monólogos interminables sobre Goytisolo, Américo Castro o *La Celestina*, y por haberme apoyado todos estos años de estudio. Gracias muchas a Fernando por leer la tesis apasionadamente.

## Introducción

Juan Goytisolo (Barcelona, 1931 - Marrakech, 2017), escritor mayor del siglo XX, empezó su carrera literaria en Barcelona en los años 50. Por las preocupaciones sociales y el estilo realista de su primera obra perteneció a la generación del medio siglo, defendiendo las mismas ideas sobre el compromiso de la literatura que José María Castellet, quien las tomaba principalmente de Jean-Paul Sartre. En 1956 se expatrió a París y ocupó los primeros años una posición de "*chef de file*" de su generación: asesorando en Gallimard, testimoniando sobre España en la prensa francesa, con sus obras realistas, y enfrentándose a la dictadura. La ruptura con la España oficial hacia 1961 sirve también para afianzar su compromiso y su impacto intelectual en Francia y en América Latina (con tres viajes a Cuba en dos años). Sin embargo, desde 1964, su obra literaria, su pensamiento político y su posición pública respecto a España sufrieron grandes cambios. Todo ello se explica porque su compromiso literario entró en crisis por motivos que eran a la vez políticos, literarios y personales: la ineffectividad política del compromiso ante el triunfo franquista de los XXV años de paz, la mediocridad de su literatura pedestre y la inautenticidad de su figura pública. Desde esa fecha, momento en que iniciaremos nuestro estudio previo análisis de las bases teóricas que organizaron su primer tipo de compromiso, Goytisolo empieza un riguroso examen de conciencia sobre su propia literatura, y la búsqueda de otros modelos de compromiso contra la dictadura y contra la represión y ortodoxia española. En esos años (1964-1970), Goytisolo, alejado de España, viviendo entre París, Estados Unidos y Marruecos, entrará en contacto con una serie de pensadores, de corrientes intelectuales y de escritores que contribuirán a un desplazamiento en su forma de comprometerse, que cambia desde la representación y denuncia de la realidad política hasta la exploración de los mitos de la España sagrada y una experimentación literaria de signo barroco y mitológico. Reflexión que culmina en la obra de ruptura y de crítica radical *Reivindicación del conde don Julián*, punto final de nuestro estudio.

Sobre este cambio actúan varias influencias que estudiaremos en esta tesis y que son el resultado de su alejamiento de España: la lectura de Barthes sobre los signos, las formas y los mitos como "ideas-en-forma", y el cambio de paradigma estructuralista en general; el contacto con los escritores latinoamericanos y sus nuevas propuestas literarias de integrar en la novela "mitos, lenguajes y estructuras" (Fuentes, 1976: 20), pero, sobre todo, la lectura del exiliado Américo Castro. Su interpretación de la historia de España

como un conjunto de "mitos y creencias" (1982: 45), "alucinaciones" (1961: 247), "credulidades colectivas" (1997: 103) y "fábulas vigentes" (1965a: 12) lleva a Goytisolo a entender la urgencia de desplazar el compromiso político desde la realidad política concreta del franquismo a las estructuras, esquemas y mitos que afectaban la historia de España hasta el franquismo.

Goytisolo escoge entonces situar el "mito" en sus múltiples y ambivalentes definiciones en el centro de su compromiso literario y político. Además, el peso de la palabra sobre el siglo XX hacen de las teorías acerca del mito una perspectiva relevante y fundamental en la que, con plena conciencia, se inscribe el escritor barcelonés. El objetivo de esta tesis, por lo tanto, es estudiar qué definición y crítica del mito desarrolla Goytisolo durante estos años que da como resultado la novela más mitoclasta y más mitológica del autor.

## 1. Estado de la cuestión y nuestra problemática

A pesar de la mencionada condición mitoclasta y de que desde el inicio de su carrera y debido a su repercusión recibió todo tipo de atención crítica, ningún estudio hasta ahora ha analizado en profundidad la noción de "mito" en la obra de Juan Goytisolo<sup>1</sup>. Su obra ha sido estudiada desde múltiples perspectivas, y remitimos a la bibliografía final. Más concretamente, su notable compromiso político ha sido estudiado desde la definición sartriana de sus primeras obras (Lázaro, 1984, Santos Sanz: 1977) hasta el foco sobre su experimentación y redefinición en *Don Julián* (Bouzalmate, 1986). Especialmente, la publicación en 1966 de *Señas de identidad* causó entusiasmo en la prensa y en la crítica, generando una bibliografía muy abundante de la que destacamos a Spires (1977) y a Gould Levine (1973, 1976). En 1970, con la publicación de *Don Julián*, empezaron los análisis de su formalismo, intertextualidad y experimentación, campos en los que destacamos los análisis de Ugarte (1979, 1982), Castellet (1968, 1975) y Sobejano (1977). En este momento, se inician también los primeros estudios sobre el orientalismo y las tensiones con el mundo árabe en la escritura de Goytisolo, que se ampliarán con sus novelas posteriores *Juan sin tierra* y *Makbara* (Loupias, 1978; López-Baralt, 1984; Sotomayor, 1990; Haffaf, 2013; Kushigian, 2016; Hidalgo Nácher, 2023); así como algunas relaciones con Latinoamérica (bien resumidas por Davis en 2010). Más

---

<sup>1</sup> Si la hay, es a menudo excesivamente crítica (Blanco Aguinaga, 1975; Labanyi, 1989), con tendencia a considerar a su vez mistificante el trato de los mitos de Goytisolo.

recientemente, han aparecido estudios monográficos bastante completos de la trayectoria de Goytisolo. Destacamos a Black (2001) y Ribeiro de Menezes (2005), que se interesan por las relaciones entre la obra novelística y ensayística; es decir, la crítica literaria y el propio ejercicio literario.

No obstante, existen ciertos desequilibrios en la crítica de la obra de Goytisolo que queremos resaltar. En primer lugar, a pesar de que Goytisolo declaró en 1967 que no había abandonado "en modo alguno el compromiso que buscaba en mis obras juveniles. Simplemente, lo he trasladado a otro nivel" (Goytisolo, 1977: 168), a menudo se produce una ruptura entre el tratamiento de obra anteriores y posteriores a *Señas de identidad*, desplazando el foco al formalismo o al análisis literario, y abandonando la dimensión política o el análisis de la historia española dentro de las obras. En segundo lugar, la crítica (con la excepción reciente de Hidalgo Nácher, 2021: 237-257) tiende a privilegiar las novelas a los ensayos, o trata los ensayos como mera paráfrasis de las novelas —Black llega a afirmar que "se debe recordar que Goytisolo es mucho más importante como artista que como crítico" (2001: 18). No dudamos de que esto sea cierto, pero reducir los ensayos a una obra menor limita la comprensión de la complejidad del pensamiento político y literario de Goytisolo. Esta limitación, de hecho, excepto en el caso de Ugarte (1979) y algunos críticos recientes (Escudero, 2001; López Ríos, 2018), ha llevado a desatender la influencia de Américo Castro en el desarrollo de su pensamiento. Por lo tanto, se produce un nuevo desequilibrio en el estudio de las dimensiones de la obra de Goytisolo — política, literaria, histórica y teórica—, pues se suelen abordar de forma separada. Nos sorprende al respecto también la ausencia de un estudio profundo sobre su pertenencia al contexto de América Latina o de la influencia de Roland Barthes.

Para enfrentarnos a estas carencias partimos del análisis de la definición y evolución de las nociones compromiso y mito, que logran unirse en un compromiso contra o a través de los mitos que Goytisolo desarrolla en esta época.

En nuestro análisis, queremos demostrar la coherencia de la definición y crítica del mito de Goytisolo, base del interés por sus teorías políticas y literarias. En primer lugar, situaremos al escritor en el cruce entre el interés por el pasado árabe y la visión periférica de España, la influencia de la novela hispanoamericana y el influjo cultural derivado de su expatriación en Francia, pues su obra no puede ser comprendida solo en el contexto español. En segundo lugar, nos preguntaremos qué obtiene el escritor de la puesta en común de estos tres contextos, es decir, del encuentro entre las ideas de Américo Castro, de su propia crítica textual a los textos canónicos de la derecha española, de un



vocabulario y metodología cercanos al estructuralismo, y de la redefinición de la novela en América. Estudiaremos esta definición como la búsqueda de un acomodo entre las teorías contemporáneas del lenguaje y la literatura, las tesis históricas y literarias de Américo Castro y la propia experimentación literaria. Creemos que sin entender la definición compleja de mito sería difícil entender cómo vira su compromiso, qué urgencia existe en trasladarlo de la historia política a la historia de las *formas* o *ideas-en-forma* que son los mitos políticos, "fábulas vigentes" históricas y géneros literarios. Para ello estudiaremos la convivencia y ambigüedad entre un compromiso mitológico (con los mitos como materia literaria), mítico (abrazando la irracionalidad, lo bestial, lo soterrado-inconsciente-psicológico) y mitoclasta (contra el mito, contra, sobre todo, la ideología que se camufla en naturaleza en la forma del mito).

Alternaremos el estudio de los ensayos con las novelas y buscaremos analizar las novelas estudiadas en sus contextos políticos y críticos precisos. Ambas obras, *Señas de identidad* y *Reivindicación del conde don Julián*, son obra de un escritor que ya no se sitúa ni en la afirmación ni en la pertenencia militante a España, sino en el cuestionamiento periférico del país, sus signos y significados, que quiere revertir, subvertir y destruir. Pero esto es también el resultado de decepciones y situaciones políticas concretas de los años 60 y 70 en el contexto preciso del franquismo y en el contexto general de la guerra fría. Creemos que el triple análisis (literario, teórico y político-histórico) se ha de mantener todo el tiempo. Para todo ello buscaremos *situar* a Goytisolo en su presente, en los combates o disidencias en los que participa. Nos serviremos tanto de su bibliografía (sus lecturas, sus conexiones) como de su biografía y de numerosos materiales de archivo (reseñas, cartas, fuentes)<sup>2</sup>.

En suma, queremos demostrar la pertinencia y profundidad de su redefinición de compromiso y de literatura a través de la definición de "mito", así como el arraigo de estas definiciones en las problemáticas del siglo XX en su triple contexto —español, francés y latinoamericano.

---

<sup>2</sup> En este sentido, queremos señalar que una parte sustancial de esta tesis deriva de la consulta de diferentes archivos: Juan Goytisolo Collection en Howard Gotlieb Archival Research Center (Boston University Libraries), Archivo Américo Castro de la Fundación Xavier Zubiri (Madrid), Arxiu Vicente Llorens de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (Valencia), Fondo documental Juan Goytisolo en la Diputación de Almería (Almería), y las colecciones Carlos Fuentes Papers, Mario Vargas Llosa Papers, Guillermo Cabrera Infante Papers y François Wahl Collection on Severo Sarduy de la Firestone Library (Princeton University). Véase el listado de abreviaturas facilitado al inicio de esta tesis.

## 2. Corpus y plan de tesis

Esta tesis abarca un periodo de tiempo breve en la producción de Juan Goytisolo, que se inicia con lo que llamaremos su "ruptura" total con España alrededor de 1964 y que culmina con su nueva propuesta literaria y mitológica expresada en *Reivindicación del conde don Julián* (1970). No obstante, aludimos al periodo anterior de su trayectoria, (desde 1955) o directamente posterior para nutrir o referenciar lecturas e influencias, reflexiones sobre su obra o sobre la política imprescindibles para entender los cambios operados. A pesar de su brevedad, es un periodo de ruptura y cambio de rumbo que anuncian también su obra posterior.

Las obras estudiadas que conforman el corpus de estas tesis están comprendidas entre 1955 y 1977 e incluyen artículos, entrevistas, ensayos y novelas. Los libros de ensayo son, en concreto: *Problemas de la novela* (1959b), *El furgón de cola* (1976a [1967]), *España y los españoles* (1979 [1969]), la "Presentación crítica" a *Obra inglesa de José María Blanco White* (1982 [1972]) y *Disidencias* (1977a). Las dos novelas que centran nuestro análisis son: *Señas de identidad* (1988 [1966]) y *Reivindicación del conde don Julián* (1985a [1970]). A continuación, justificamos la estructura y la elección del corpus de esta tesis que, a modo de una monografía, se han relacionado entre sí mediante una ordenación cronológica.

Como preámbulo al análisis específico de Juan Goytisolo, hemos realizado una introducción centrada en las dos nociones que, a modo de una polaridad, organizan el itinerario del escritor: la noción de "mito" y la de "compromiso". En primer lugar, definiremos la palabra "mito", tanto el mito en Europa en todas sus aristas (política, etnológica, histórica, psicoanalítica, poética...) como los mitos españoles que aparecerán particularmente en la tesis. Pues no debe olvidarse que el compromiso de Goytisolo en este momento es contra los mitos de España presentes en los textos de la tradición y de los que es consciente gracias a la lectura de Américo Castro. En segundo lugar, explicaremos la noción del compromiso literario. Noción compleja y polémica, se ha considerado necesario diferenciar el marco teórico y político donde nos moveremos: tanto las definiciones teóricas principales que rodean a Juan Goytisolo (caracterizadas principalmente entre Jean-Paul Sartre y Roland Barthes) como su desarrollo y recepción en el contexto español y latinoamericano donde el escritor participa.

Tras el recorrido por ambas nociones, la primera parte de esta tesis, titulada "Crisis del compromiso social y alternativas", se ocupa del periodo comprendido entre 1955 y

1967, planteado como una explicación introductoria del origen y expresión de las fluctuaciones, crisis y ruptura de Goytisolo con su país que le llevarán a una reformulación sobre el compromiso, la historia, los mitos y el lenguaje. Es un recorrido personal, político y literario desde sus primeros años como parte de la llamada “generación del medio siglo” hasta el año 1966, fecha de la publicación de *Señas de identidad*.

El primer capítulo de esta parte (“1.1. Compromisos de Juan Goytisolo. 1955-1964”) abarca el periodo de forma tripartita atendiendo a tres posiciones: política, intelectual y literaria-editorial y analiza el “compromiso” en su fase primera de mayor dogmatismo, especialmente en su primer libro de ensayos *Problemas de la novela* (1959b) y en su posición de editor y líder generacional en Gallimard. Sin embargo, será también el momento de estudiar sus “rupturas” con España —tanto con la España oficial (a raíz de su puesto de “*chef de file*”) como con el PCE (marcada decisivamente por su amistad con Semprún y Claudín)—, inicio de un aislamiento que explica su crisis. También estudiaremos la relación con Cuba y, de modo especial, con el escritor Guillermo Cabrera Infante porque explica el inicio de una mayor conciencia crítica y de su participación en el contexto mayor de la guerra fría cultural. Así, estudiaremos tanto su libro de viaje *Pueblo en marcha* (1963) como la correspondencia privada con el escritor cubano (GCIFLPU y JGCHGARC). El objetivo de este capítulo es entender el contexto personal y político que lleva a Goytisolo a una ruptura global con su país que marca el punto de partida de su búsqueda de otra tradición cultural y de otro compromiso.

Los dos siguientes capítulos se ocupan, respectivamente, de dos libros: *El furgón de cola* (1976a [1967]), el libro de ensayos más extenso que Goytisolo publica sobre la crisis de su compromiso político, y *Señas de identidad* (1988 [1966]), la mejor novelización de esta crisis. El motivo de esta elección es que son dos libros contradictorios especialmente ilustrativos en sus contrastes para entender las crisis y cambios producidos, escritos durante unos años que reflejan una complejidad y contradicción personal, política y literaria. En el primer caso, a partir de esta recopilación de ensayos con la que Goytisolo remarca sus rupturas y evolución, planteamos en “1.2. *El furgón de cola* (1960-1967). Un examen de conciencia: opciones y contradicciones del compromiso” un análisis del compromiso realista comprendido entre 1960 y 1962; definimos el nuevo compromiso derivado de ese examen de conciencia realizado entre 1964 y 1965, y comentamos el inicio de una crítica al lenguaje, a la literatura y a la “mitología” que, entre 1964 y 1967, conlleva la primera aparición de los mitos y la

historia. Por lo que se refiere a la novela, en “1.3. *Señas de identidad* (1966). Convivencia de compromisos” analizamos la manifestación plural del compromiso colectivo de estirpe sartriana, que comprende desde la recepción de la obra y la asignación del papel de portavoz de su generación hasta las técnicas narrativas empleadas para ese nuevo realismo que se propugna; definimos la primera aparición de un compromiso y crítica mitológica del lenguaje mediante la crítica que se realiza al lenguaje y a sus mitos, especialmente ejemplificados con dos mitos: el de los XXV años de Paz y el mito del 36; y, finalmente, nos centramos en la concreción de un compromiso individual que tiene como ejes principales sus relaciones con Michel Leiris, el concepto de eutanasia y la concreción de la experiencia del exilio.

La segunda parte de la tesis, "Mito y compromiso: definiciones teóricas (1968-1975)", pretende paliar el desinterés de la crítica por la definición de mito que organiza Juan Goytisolo en varios ensayos esenciales para entender su cosmovisión y pretensiones literarias. En concreto, los ensayos que analizaremos son *España y los españoles* (1979 [1969]), "Presentación crítica" a la *Obra inglesa de José María Blanco White* (1982 [1972]) y *Disidencias* (1977a), que tienen en común la utilización de las tesis de Américo Castro, la crítica literaria (que toma dos direcciones: exaltación del canon "heterodoxo" o "conflictivo" y crítica al canon aceptado de los vencedores) y una apertura tanto hacia América Latina como al pasado árabe. Expresan, pues, el pensamiento político, histórico y literario de Goytisolo que se ha formado durante estos años y que permanecerá en su obra posterior. Incluimos también entrevistas, como las famosas declaraciones aparecidas en *Mundo Nuevo* bajo el paradigmático título "Destrucción de la España Sagrada" (Rodríguez Monegal, 1967) y las correspondencias con Américo Castro (Castro, 1997 y AACFXZ), Vicente Llorens (JGCHGARC y AVLLBV) y los escritores latinoamericanos (JGCHGARC y FLPU). En suma, estudiaremos la teoría del mito y de las distintas formas que el compromiso interactúa con esta noción.

En el primer capítulo de esta segunda parte ("2.1. Fuentes y contexto del mito") hemos visto necesario enumerar las fuentes heterogéneas y problemáticas que generan la teoría del mito, así como el contexto donde se desarrolla. Fuentes metodológicas, históricas y literarias que se dividen en tres zonas geográficas (Francia, España y América Latina). Goytisolo se nutre a la vez de referencias críticas, bases metodológicas y vocabularios propios del estructuralismo (especialmente Lévi-Strauss y Roland Barthes, pero también de los teóricos formalistas rusos y de la lingüística), del trabajo de autores periféricos franceses como Genet o Michaux, de la (re)lectura de la historia y la literatura

de España a través de Américo Castro y Blanco White, con una atención especial también a Goya (y su compromiso artístico como "alianza integral de razón e imaginación") y de su vinculación literaria y política con América Latina (especialmente en la redefinición de la situación del intelectual en la revolución y qué alternativas literarias surgieron en ese momento). Analizaremos entonces cómo interactúan las nociones teóricas que hemos estudiado en esta introducción, y qué utilización les da Goytisoló. Desde estas influencias, Goytisoló elabora su propia definición del mito, que estudiamos de forma exclusivamente teórica en el segundo capítulo de esta parte ("2.2. Definiciones de mito de Juan Goytisoló"). Goytisoló analizará los distintos aspectos del mito (o de una mitología o sistema mítico estructural de España) en sus tres planos principales: el mito como mistificación o falsificación histórica; el mito como discurso, texto o lenguaje; y el mito como un discurso colectivo efectivo y afectivo, es decir, con una incidencia política, represora, psicológica y literaria sobre la realidad inmediata. Goytisoló elabora también, además de una definición teórica, una enumeración de los mitos o "mitología" de la España sagrada, que incluye figuras legendarias como Don Julián, valores o dogmas como la castidad y el casticismo, personajes reales inmovilizados, alterados y mitificados como Séneca, etc.<sup>3</sup>. Esta mitología en muchos casos la elabora a partir de establecer asociaciones entre los textos de la tradición católica de distintas épocas; en la introducción a la noción "mito" hemos listado algunos de estos textos para facilitar la comprensión.

En tercer lugar, una vez entendido el significado (o significados) del mito, en el tercer capítulo ("2.3. Compromiso contra los mitos") abordaremos el compromiso contra los mitos, el ataque a la España católica desplazado desde la realidad política a la historia mítica. El compromiso adopta aquí tres planos (que corresponden a los planos de la definición): compromiso mitoclasta (para destruir los mitos o inmoluciones históricas); compromiso mítico (abrazar la imaginación y el delirio para crear un mito nuevo o incluso psicoanalizar las neurosis colectivas detrás de los mitos) y compromiso mitológico (trabajando los mitos desde la escritura o la revisión crítica de la tradición). Además, a través de las fuentes (como la interpretación de Américo Castro de la literatura española, los escritos de Malraux sobre Goya o las exaltaciones latinoamericanas sobre Góngora y Juan Ruiz), Goytisoló reivindica modelos de compromiso artístico de la tradición

---

<sup>3</sup> Acerca de la "España sagrada" como categoría política aplicada por la dictadura franquista, véase el estudio de William Viestenz *By the Grace of God: Francoist Spain and the Sacred Roots of Political Imagination* (2014), quien dedica a Juan Goytisoló un capítulo ("Inside Juan Goytisoló's Sovereign Exception", 66-90) que realiza especial incidencia en *Reivindicación del conde don Julián*.

española de aquellos que se opusieron también al mito del casticismo o la ortodoxia. Los modelos de *La Celestina*, de Goya, de Cervantes, de Blanco White, que revisaremos en esta parte de la tesis.

Por último, la novela *Reivindicación del conde don Julián* (1985a [1970]) ocupará enteramente la tercera parte de esta tesis: "Culminación del nuevo compromiso. *Reivindicación del conde don Julián*: novela mitológica, mitopoética y mitoclasta". Esta atención se debe a que se trata de la mayor obra de creación que de una manera política desplazada se compromete en una lucha contra los mitos, los signos y los textos literarios canónicos. Es la culminación de una crítica totalizante a España y sus mitos y tradiciones que se había iniciado en 1964. Además, ejemplifica el nuevo compromiso alcanzado tras la crisis del realismo social y el modelo de intelectual comprometido con él asociado. Y, por otra parte, es la única novela completamente mitológica, ya que, aunque a las siguientes novelas (*Juan sin tierra*, *Makbara*, *Virtudes del pájaro solitario*) se les podría aplicar el mismo esquema en cuanto al lenguaje, ello se haría partiendo de temáticas distintas, situadas, al menos en mayor medida, fuera de España.

En primer lugar, para estudiar la aplicación de esta teoría del mito y del compromiso de los mitos a una novela como *Reivindicación del conde don Julián*, de una gran dificultad, propondremos un capítulo introductorio ("3.1. Introducción a *Reivindicación del conde don Julián*: nuevas literaturas, nuevos compromisos") de explicación, contextualización, resumen, recepciones, situación de escritura (o desde dónde realiza este compromiso desplazado, con una atención especial al primer contacto con Marruecos). Después, en los dos siguientes capítulos nos encargaremos del desarrollo de la doble crítica literario-lingüística e histórica-mitológica (aquí, a diferencia de los ensayos, enteramente mitológica, la verdad histórica está demasiado escondida en los textos y es irrecuperable dentro de la ficción). Así, dado que el mito aparece siempre confundido con el lenguaje y es creado a partir de la palabra escrita, dedicaremos un capítulo a "3.2. El lenguaje de *Don Julián*", en el que analizaremos la vanguardia y violencia de un lenguaje totalizante, confuso y polisémico —en todo ello muy cercano a la nueva novela latinoamericana— que busca subvertir y criticar los significados y valores culturales encerrados en los mitos a través de la convivencia de niveles de discurso, lecturas y textos (bajo la figura tutelar de Cervantes) y de una escritura autónoma que se reclama barroca o neobarroca; por ello dedicaremos un apartado a las filiaciones con Góngora, Severo Sarduy y Lezama Lima como tres fases de un barroco a la vez destructor, creador y erótico. Por otro lado, dedicaremos un capítulo específico a los mitos presentes

en la novela ("3.3. Mito-poesis y mito-clastia en *Don Julián*"). Estudiaremos los mitos concretos de la España sagrada, que Goytisolo estudia en los ensayos, tal como aparecen en la novela: en la reescritura, emergencia y flexibilidad de la leyenda del Rey Rodrigo y de todos los mitos que provoca y que Goytisolo amalgama y estructura a través de otros textos canónicos o populares que quiere denunciar como continuadores. Después, analizaremos sus ataques a los mitos (es decir, la forma de su compromiso) desde la dilatación o deformación (lo que llamamos *mitopoesis*) hasta la destrucción (*mitoclastia*).

Si hemos dejado fuera de nuestro análisis *Juan sin tierra* (1975), la última novela de la trilogía de Álvaro Mendiola<sup>4</sup>, se debe a varios motivos en parte ya referidos. En primer lugar, su posición respecto a España: esta novela finaliza el proceso sobre España y ya no se sitúa en relación con ella: si *Señas de identidad* se situaba "en la tierra" y *Don Julián* "contra ella", *Juan sin tierra* está ya "sin tierra" (Sobejano, 1981: 85), o, como dice el personaje "liberado del estigma de la piel" (Goytisolo, 1978: 15). El foco de nuestra tesis se sitúa en analizar cómo se transforma el compromiso de Goytisolo desde los años 50 a 1970 en su relación con España, en su interpretación de sus males y de sus atolladeros históricos o mitológicos, y *Juan sin tierra* escapa a este esquema pese a que podamos hablar de la presencia de una ausencia. Además, en esta obra (única novela plenamente "estructuralista", según el autor, 2006b: 23) la intertextualidad, intersexualidad e interferencias culturales que estudiaremos en *Don Julián* se expanden más allá del contexto español (Gould Levine, 1981, Sánchez Robayna, 1990), hacia categorías más amplias (géneros literarios, sexuales, raciales), con lo que anuncian las novelas posteriores (como *Makbara*). La pluralidad de fuentes, mayor que en *Don Julián* — Lawrence de Arabia, Anselm Turmeda, King Kong, el Père de Foucauld, los dioses yoruba, Pierre Loti, etc.—, manifiesta un nuevo cambio en los intereses de Goytisolo, desde la historia problemática de España hacia intereses más generales sobre las tensiones culturales y políticas entre Oriente y Occidente que no podíamos explicar ni contextualizar aquí con la profundidad que merecen. Por esto, hemos preferido limitar nuestro estudio al análisis del compromiso de Goytisolo hacia (o contra) España y sus mitos, proyecto que termina y culmina en *Don Julián*, novela que finaliza el compromiso exclusivo con su país y que, a su vez, significa el inicio de un tipo de escritura que se comprometerá con otras realidades. Además, hemos preferido limitar nuestro análisis a

---

<sup>4</sup> Fueron editadas conjuntamente por Aleph Editores (2004).

la noción central del mito y *Don Julián* es la única novela plenamente mitológica. Incluir *Juan sin tierra*, por lo tanto, nos habría exigido ampliar o reducir la noción.

### 3. El mito: definiciones teóricas

"Mito" es una palabra polisémica, toma significados de todo tipo y tiene una función estructural en la literatura. En esta tesis será una palabra recurrente en sus múltiples significados y vemos conveniente empezar por definirlos. En la introducción a la noción, por lo tanto, ordenaremos los distintos significados del mito a lo largo del siglo XX. Planteamos una introducción general a la palabra y a las definiciones teóricas y metodológicas más importantes por las que nos guiaremos a lo largo del estudio. En el siguiente apartado, nos detendremos en el significado que esta palabra toma en España y qué mitos, leyendas o creencias españolas católicas son tratados por Juan Goytisolo. Al conjugarse dos tradiciones culturales distintas (pero que influyen al autor con la misma intensidad), trataremos de contextualizar y separar los conceptos lo mejor posible.

#### El mito, la palabra con mil significados

Barthes define el mito en 1957 como "parole", es decir palabra o discurso (significado original en griego), y añade como nota a pie de página que "me objetarán otros mil significados de la palabra mito. Pero he querido definir las cosas, no las palabras" (Barthes, 1957: 181)<sup>5</sup>. Efectivamente, hay mil definiciones de la palabra, muy especialmente en el siglo XX cuando se bifurca y se empieza a interpretar su dimensión social, al mismo tiempo que empieza a ser utilizada de forma insistente por el poder. "Categoría basura", según S. Saïd (1994), "concepto trastero"<sup>6</sup>, según Siganos (2005), palabra que en sentido estricto "no significa nada" según Vernant (1980: 22), ha dado lugar a todo tipo de análisis: desde su enfrentamiento con el "*logos*", hasta su función estructural en la sociedad o la literatura.

La palabra griega "*mythos*" designa, hoy en su definición general, una "narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico" (RAE), "narración sobre seres sobrenaturales, acciones

---

<sup>5</sup> El original en francés: "on m'objectera mille autres sens du mot mythe. Mais j'ai cherché à définir des choses, non des mots" (Barthes, 1957: 181).

<sup>6</sup> En francés: "catégorie poubelle", "concept fourre-tout".



imaginarias, fantasmas colectivos, etc."<sup>7</sup> (Larousse). Relatos del origen del mundo y las cosas cuyos personajes son dioses y héroes y cuyo significado primero se ha perdido<sup>8</sup>.

En Grecia, Aristóteles en su *Poética* distingue dos tipos de "*mythos*" los heredados, pertenecientes a la colectividad, y los inventados. Mientras que Platón ya los considera discursos inverificables y no argumentativos (mistificaciones, aunque la importante oposición al *logos* o discurso filosófico o histórico es posterior<sup>9</sup>) y quiere expulsar a los "*muthopoïos*" (hacedores de mitos o poetas de la invención) de la ciudad.

Cuando perdió importancia como explicación del mundo, quedó relegado a la lectura alegórica, a pesar de que, según Veyne en su libro *Les Grecs ont-ils cru a leur mythes* (1983), "el mito y el logos no se oponen como el error a la verdad" pues el mito fue, para los griegos, un tema de reflexiones graves y lo que no alcanza a comprender un lector posterior es que funcionaba (como toda cultura) dentro de un sistema plural "de modalidades de creencia" (1987: 13). Veyne analiza la cercanía entre las verdades y las ficciones, imaginaciones y géneros literarios. Según el crítico, los mitos tenían un "fondo de verdad", recubierto de mentiras (literarias, es decir, ficciones, *ibid.*: 103), lo que demuestra, la intimidad entre la mitología y la literatura, y lleva a Frye a asegurar que el mito es "un principio estructural" de la literatura<sup>10</sup>.

Más recientemente, Gély estudia las relaciones entre mitología y literatura y abre la definición, pues "la cuestión no es sólo el significado que se le debe dar a la palabra 'mito' sino también el de la palabra 'ficción', su relación con el juego, con la imaginación, con la realidad y con la verdad" (2006: 19-20), los mitos "participan en la ficción, al menos como juego de la imaginación" (*ibid.*)<sup>11</sup> y deben ser estudiados en sus relaciones con el funcionamiento de la ficción (*mythos* aristotélico, *ibid.*: 16), como hace la poética<sup>12</sup> y, como creaciones de ficciones (*mythos* creado), como hace la *mitopoética*.

---

<sup>7</sup> El original en francés: "Récit mettant en scène des êtres surnaturels, des actions imaginaires, des fantasmés collectifs, etc. (Larousse)

<sup>8</sup> Sobre los significados doxales, generales y problemáticos del mito y de la palabra original griega, remitimos a la introducción del libro de Suzanne Saïd (1993: 5-10) o al capítulo introductorio de Calame (2015: 23-76).

<sup>9</sup> Para una mejor comprensión del significado del mito para Platón y de la oposición del "mito al logos" por sus seguidores, remitimos a las obras de Calame (2015) y, sobre todo, de Brisson (1996).

<sup>10</sup> "La crítica de los mitos en la literatura (...) es el estudio de los principios estructurales de la propia literatura, más particularmente de sus convenciones, sus géneros, sus arquetipos o sus imágenes recurrentes" (1971: 502).

<sup>11</sup> El original en francés: "l'enjeu n'est pas seulement le sens à donner au mot 'mythe' mais aussi celui du mot 'fiction', son rapport au jeu, à l'imagination, à la réalité et à la vérité" (Gély, 2006: 19-20), los mitos "participent de la fiction, au moins en tant que jeu de l'imagination" (*ibid.*: 19).

<sup>12</sup> La *Poética a secas*, desde Aristóteles (como acabamos de mencionar) se ha interesado por la conexión entre la ficción y el mito: Genette (1991), Pavel (1986) o Schaeffer (1999) estudian la

Sin embargo, a principios del siglo XX, el mito también fue considerado una verdad legendaria ("esencialmente verdadero"<sup>13</sup>, según Eliade, 1955: 4), en la reactualización inversa del debate platónico, cuando el *mythos* desbancó al *logos* durante la devaluación de la Historia (Breisach, 1983) a la que nos referiremos después, y por este motivo cobró peso en muchas disciplinas. Pues si el mito era un relato de los orígenes y los profundos arcanos humanos, fue un objeto de análisis para la psicología y un objeto de estudio deslumbrante para la etnología de inicios de siglo. "*History is bunk*" ("la historia es una patraña"), así empieza el ensayo de Ziolkowski al que haremos referencias, describiendo el momento a inicios de siglo XX cuando, con las nacientes etnología y antropología, se volvió hacia el mito para entender las realidades primitivas y los orígenes, oponiéndolo a la Historia, considerada (por sus fracasos en el siglo XIX) como desfasada e inútil, lo cual resultó ser peligroso a nivel político, especialmente en la Alemania de los años 20 y 30. En esas disciplinas, conviven investigadores con distintas afinidades políticas: desde la simpatía socialista de Lévi-Strauss, el humanismo de Roger Caillois o la sospecha de fascismo de Mircea Eliade —y ninguno de ellos deja fuera la política. En este sentido son importantes las investigaciones recientes de Dubuisson. Con su libro de 1993 *Mythologie au XXe siècle: Dumezil, Lévi-Strauss, Eliade*, se propuso un análisis de "epistemología comparada"<sup>14</sup> para analizar las implicaciones (e influencias) ideológicas y político-históricas en las teorías sobre mitología de los tres grandes pensadores del siglo en Francia (con un capítulo final dedicado en menor profundidad a Walter Burjert, Marcel Détiene, Paul Veyne, Roland Barthes y Carl Gustav Jung). Pues, como dice en el posfacio, el interés en la mitología de los grandes pensadores del siglo demuestra que "el campo contemporáneo de las teorías dedicadas al mito está orgánicamente vinculado a toda la historia del pensamiento occidental" (2009: 321-331<sup>15</sup>) y que el término mito, por muy vacío que pareciera, estaba lleno de ideología<sup>16</sup>.

---

transformación del mito griego (en "estado involuntario de ficción") en ficción, cuando se pierde la creencia.

<sup>13</sup> El original en francés: "essentiellement vraie" (Eliade, 1955: 4).

<sup>14</sup> "Elle [cette épistémologie] se contente de rassembler les éléments biographiques destinés à repérer, suivant les cas, telle influence intellectuelle décisive, tel engagement politique ou encore telle préoccupation philosophique qui a nourri la réflexion d'un auteur" (Dubuisson, 1993: 18). Traducción: "[Esta epistemología] se detiene en reunir los elementos biográficos destinados a identificar, según los casos, un influencia intelectual decisiva, un compromiso político o incluso una inquietud filosófica que ha nutrido la reflexión de un autor" (Dubuisson, 1993: 18).

<sup>15</sup> El original en francés: "le domaine contemporain des théories consacrées au mythe est organiquement lié à toute l'histoire de la pensée occidentale" (Dubuisson, 2009: 321-331).

<sup>16</sup> En la misma dirección, Véronique Gély asegura: "Il intéresse grandement l'histoire, celle de la philosophie comme celle de la littérature, de retracer le développement et le poids idéologico-politique de ce concept même de mythe, d'expliquer comment et pourquoi à partir du mot grec on a forgé, fabriqué,

Como vemos, y como con el compromiso, la complejidad del término "mito" es que, más allá de una "creencia" (de los antiguos y de los etnólogos) se confunde con el término "ficción" (en el sentido poético, amplio) y está en el corazón de la literatura y de su relación con la sociedad.

Para nuestro análisis, y en el caso de Goytisolo y de los mitos que analiza, creemos en la definición amplia, el mito es un discurso dentro del sistema cultural de significados, una forma vacía reutilizada, repetida, fabricada; donde habita la ideología, y donde la literatura y la ficción juegan un papel importante en su aparición y desarrollo. En esta introducción a la noción, dentro del contexto que conoció Goytisolo, repasaremos algunas definiciones cruciales del siglo (política, etnológica, psicológica, lingüística y literaria) dentro del contexto europeo, que contribuyen a las definiciones heteróclitas del mito que hace Goytisolo.

### Definiciones teóricas y problemáticas

La palabra "mito" en el siglo XX cobra una gran importancia en Europa. Es reutilizado, reacuñado pero también detestado y combatido en sus múltiples definiciones: desde un relato de los orígenes ancestrales, primigenios, auténticos e incluso supremacistas; hasta la expresión más profunda de la psique colectiva y universal. Explicaremos brevemente esta variedad de definiciones (que se contestan las unas a las

---

travaillé le concept de mythe. Cette histoire commence à être connue pour certaines périodes essentielles, grâce en particulier au chemin tracé par Marcel Détiéne. Il reste encore toutefois bien des chapitres à écrire, à commencer par l'histoire des refus et contestations de la mythologie et celle de la concurrence entre mythologie classique et mythologie biblique. C'est l'histoire du mot qu'il faut écrire, comme en avertit Jean-Louis Backès « mythe » (myth, Mythos, mito...) est « un nouveau venu » dans les langues de l'Europe. Il apparaît en Allemagne dans les dernières années du XVIIIe siècle, en France dans les premières années du XIXe. On ne le rencontre en anglais que vers 1830 ; l'Académie Russe ne l'enregistre qu'en 1847, l'Académie Espagnole en 1884. Mais c'est surtout l'histoire et la pensée de la fascination pour ce mot qui est à construire, dans la lignée des travaux de Daniel Dubuisson : on comprendra mal les phénomènes de mode et de société qui précipitent aujourd'hui le grand public vers l'ésotérisme et les spéculations psychologiques les plus hasardeuses" (Gély, 2006: 14). Traducción: "Es de gran interés para la historia, tanto la de la filosofía como la de la literatura, rastrear el desarrollo y el peso ideológico-político de este concepto mismo de mito, explicar cómo y por qué a partir de la palabra griega hemos forjado, fabricado, trabajado el concepto de mito. Esta historia está empezando a ser conocida en algunos períodos esenciales, gracias en particular al camino trazado por Marcel Détiéne. Sin embargo, aún quedan muchos capítulos por escribir, empezando por la historia de los rechazos y desafíos de mitología y la de la competencia entre la mitología clásica y la mitología bíblica. Es la historia de la palabra la que debe escribirse, como advierte Jean-Louis Backès, el "mito" (mytho, Mythos, mito...) es recién llegado en las lenguas de Europa. Apareció en Alemania en los últimos años del siglo XVIII, en Francia en los primeros años del siglo XIX. No apareció en inglés hasta alrededor de 1830; la Academia Rusa no lo registró hasta 1847, la Academia Española en 1884. Pero es sobre todo la historia y el pensamiento de la fascinación por esta palabra lo que hay que construir, en la línea de la obra de Daniel Dubuisson: no podremos comprender los fenómenos de la moda y de la sociedad que hoy precipitan al público general hacia el esoterismo y las especulaciones psicológicas arriesgadas" (Gély, 2006: 14).

otras) para entender en la complejidad de este conjunto su relevancia dentro del siglo y su potencial político y literario (las dos vertientes de la tesis).

#### MITO POLÍTICO: CONTRA LA HISTORIA

Alfred Rosenberg publica en 1943 *Der mythos des 20. Jahrhunderts* (*El mito del siglo XX*), "resumen de los combates culturales y espirituales de nuestro tiempo" auténtica Biblia del nazismo, donde no solo estudia el "hambre espiritual" de la época, sino que promete "el mito redentor del siglo XX" (Ziolkowski, 2007: 161). Este "mito del siglo XX" es un compendio de mitos (el mito del Tercer Reich, del estado total, del hombre alemán, y el mito de la Sangre, *Blutmythos*)<sup>17</sup> fanatizadores, exaltantes y exhortadores, que definían el estado mítico (ideal) al que Alemania debía volver (a través de la guerra racial) y que sustituía, como representación del mundo, a las disciplinas racionales heredadas de la Ilustración. Aunque el contexto alemán parezca alejado de nuestro marco de análisis, la obra de Rosenberg, y el furor que sigue causando, pone en evidencia el poder de atracción y la peligrosidad de los mitos cuando cargan con las ideologías anti-racionalistas y es por eso por lo que empezamos con la peor definición de mito en el siglo XX.

Theodore Ziolkowski (2007) analiza la subida al poder del mito en Alemania en "The Hunger for myth" a partir de la oposición, a principios del siglo XX, de la palabra "*mitos*" (conjunto de fábulas e historias de la antigüedad) y "*mythos*" (mito-raíz, origen primordial), que se resume a una oposición entre lo "histórico" o racional y lo "mítico".

Si el siglo XVIII (el siglo de la Ilustración y el racionalismo) había desterrado a los mitos —volviendo al discurso platónico de enfrentar (y desterrar) al mito de la ciudad de las letras, en favor del *logos*—<sup>18</sup>, el siglo XIX revivió un interés por ellos, pero a un nivel literario y académico, entendidos como fábulas de los antiguos (*mitos*), es decir, como alegorías u objetos de estudio para la academia; pues ese fue el siglo de la Historia<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Estudiado en profundidad por Henry Hatfield (1960).

<sup>18</sup> Lo cual no deja de ser problemático pues causó su propio mito (como estudiaron Adorno y Horkheimer en 1947). En palabras de Ziolkowski: "the Enlightenment, in its program to disenchant the world by destroying myth, ended by mythifying its own tool" y da dos ejemplos "the positivism of Comte, theory that turns reality into abstractions, and the systematic-historical dismemberment of totality. Kantian critique was transformed into affirmation" (2007: 170). Traducción: "la Ilustración, en su programa de desencantar al mundo destruyendo el mito, acabó por mitificar su propia herramienta" como "el positivismo de Comte, teoría que convierte la realidad en abstracciones, y el desmembramiento histórico-sistemático de la totalidad. La crítica kantiana se transformó en afirmación" (170).

<sup>19</sup> Consultar, por ejemplo, G.P. Hooch (1959).

y de la Razón. Sin embargo, a inicios del siglo XX, tras el desastre producido por la primera guerra mundial, por la pérdida de la fe<sup>20</sup> y por una naciente desconfianza hacia la historia y la ciencia, el término "mito" (*mythos*) empezó a concebirse como una alternativa a la historia y a la decadencia ("sustituto de la fe perdida", *ibid.*: 151; en "la caída general de los valores", *ibid.*: 158<sup>21</sup>). Así es como un escritor tan alejado de este contexto como es T.S. Eliot dice en 1923, refiriéndose a Joyce, que el mito es una manera "de controlar, de ordenar, de dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea" (*apud.* Ziolkowski, 2007: 150-151)<sup>22</sup>.

De este modo, se rechazaba la visión racionalista y académica del "mito" como ficción (responsable de la fosilización y extirpación del "*mythos*") por la reivindicación del "*mythos* primordial" vivo y vital, explicación de la identidad y origen de la raza (Ziolkowski, 2007: 157). Según Ziolkowski, dos pensadores preceden y dan valor a esta nueva creencia, en el caso alemán. Son Wagner y Nietzsche, de los que hace un extraordinario análisis poético-semántico en el que no podemos detenernos ahora, porque lo que nos interesa para mencionarlos es el contenido de sus postulados nacionalistas y su desprecio por la historia, reflejo fiel (y autorizado) de la exaltación por los *mythos* en este momento histórico. Por un lado, Wagner, en su *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851), buscó en los poemas medievales alemanes el mito primordial y fundamental alemán (en la traducción de Ziolkowski, "the true, naked human being") y ahí descubre al alemán "ideal", "eterno", mítico (o sea no condicionado por la historia) y vital—"El *Mythos* de Wagner no está históricamente condicionado, como antes lo estaba el Mito, sino que es eternamente válido como modelo; ya no está muerto en el pasado, sino palpitante, estremecido en el presente; ya no es mera materia, sino organismo vivo" (Ziolkowski, 2007: 155)<sup>23</sup>. Por el otro lado, Nietzsche, que celebró en Wagner la creación de un nuevo mito, en *Die Geburt der Tragödie* (1872) define mito como raíz, y diagnóstica que la decadencia de la época venía de haberse desprendido del significado vital y primitivo de los mitos por culpa de la ciencia (con lo que pierden la "vida" y su

---

<sup>20</sup> En *Modes of Faith* (Chicago, 2007), Ziolkowski estudia cuatro "modalidades de fe" en este contexto (a parte del mito): el arte por el arte, la lucha por India (colonialismo), el socialismo y la utopía.

<sup>21</sup> El original en inglés: "substitute for lost faith" (Ziolkowski, 2007: 151) [in] "[the] general decline of values" (*ibid.*: 158).

<sup>22</sup> El original en inglés: "[myth is a way] of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history" (*apud.* Ziolkowski, 2007: 150-151).

<sup>23</sup> El original en inglés: "Wagner's *Mythos* is not historically conditioned, as was previously *Mythe*, but eternally valid as a model; no longer dead in the past, but throbbing, quivering in the present; no longer mere matter, but living organism" (Ziolkowski, 2007: 155).

"proliferación", *ibid.*: 45) y que, por lo tanto, debía recuperarse, en lo que Ziolkowski llama "*the hunger for myth*":

Now mythless man, constantly starving, stands amidst all pasts, digging and burrowing for roots, even when he has to dig for them in the most remote antiquities (Nietzsche, 1872. *Apud. Ziolkowski*, 2007: 156)<sup>24</sup>.

Referencia que Ziolkowski explica en estos términos:

And only in German, thanks to the associations that have accumulated around the concept since Wagner and Nietzsche, is it possible to 'hunger' for myth. The nourishment-crazed, myth-eating German, restlessly grubbing for edible roots (Ziolkowski: 156)<sup>25</sup>.

En esta definición, el mito se convierte en un relato de los orígenes *míticos* y *místicos* de una nación, que les unificaba más allá de una Historia o un presente político, y al que debía regresar sin dispersarse, en los esfuerzos político-militares de vitalidad que se preparaban. Gracias a la autoridad de estas dos voces (y el éxito que tuvieron en la Alemania de principios de siglo), este "*mythos*" había pasado a ser "palabra autorizada" (Ziolkowski: 163) situada dentro de lo colectivo, convirtiéndose en verdad colectiva, preparando el terreno para la obra de Rosenberg y las tesis nazis. Pues, como explica Voegelin, en *Political Religious*<sup>26</sup>, el mito político opera en un "segundo nivel de verdad", no demostrable (frente a la cartesiana verdad racional), pero que "exalta" a partir de la colectividad y trasporta a "estados efectivos" a través de una lógica propia<sup>27</sup>:

A conscious apocalypse takes the place of a naive one. In place of the system which purports to be rationally theoretical, nationally economic or sociological, one finds the "myth": the myth is consciously engendered in order to unite the masses affectively and to transpose them into politically effective states, in which they expect redemption. Since the myth is not justified by supernatural revelation and scientific criticism cannot stand its ground, there develops in the second phases a new concept of truth —Rosenberg's concept of so-called organic truth. (Voegelin, 1986: 62-3)<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Traducción: "Ahora el hombre sin mitos, constantemente hambriento, se encuentra en medio de todos los pasados, cavando y excavando en busca de raíces, incluso cuando tiene que excavar en busca de ellas en las antigüedades más remotas".

<sup>25</sup> Traducción: "Y sólo en alemán, gracias a las asociaciones que se han acumulado en torno al concepto desde Wagner y Nietzsche, es posible tener "hambre" de mito. El alemán enloquecido por la comida y devorador de mitos, que busca incansablemente raíces comestibles".

<sup>26</sup> *Die politischen Religionen*, 1938 publicada en Viena e inmediatamente prohibida por los nazis.

<sup>27</sup> Esta "lógica", sustentada por las capas de verdad, podía incluir mistificaciones y contradicciones, como fue, en Alemania, eliminar la libertad individual (desde 1933) en beneficio de una colectividad, pues el mito político no es una simple expresión, es también una "exhortación" (Ziolkowski, 164).

<sup>28</sup> Traducción: "Un apocalipsis consciente reemplaza a uno ingenuo. En lugar del sistema que pretende ser racionalmente teórico, nacionalmente económico o sociológico, se encuentra el "mito": el mito es engendrado conscientemente para unir afectivamente a las masas y transponerlas a estados políticamente efectivos, en los que esperan la redención. Como el mito no está justificado por revelaciones sobrenaturales

A pesar de que numerosos intelectuales durante el nazismo y después, dieron la voz de alarma sobre la terrorífica manipulación del mito primordial por el poder<sup>29</sup>, el Mito siguió ejerciendo una gran fascinación durante el siglo XX, como alternativa exaltante frente a la pérdida de la fe (y de interés por la razón), aunque desde otros puntos de vista menos perniciosos. En los años 20, cada rama de conocimiento viró hacia la mitología con "la alegría eufórica del descubrimiento", lo cual garantizaba (aún más) la validez académica y el interés del concepto de mito (como raíz y pulsión profunda) (Ziolkowski: 158), como fue el caso de la etnología y la psicología, de las que hablaremos a continuación.

Por último, queremos señalar que ese *mythos* alemán sobre el origen mágico de los pueblos, fue reproducido en los distintos regímenes totalitarios, con distintos formatos: desde la sacralización de Mussolini (Gentile: 1993) a, como veremos después, las teorías no muy diferentes de los grupos fascistas españoles sobre la raza.

#### EL MITO Y EL HOMBRE: SOCIOLOGÍA, ETNOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA ESTRUCTURAL

La etnología, la ciencia que estudia comparativamente los orígenes y expresiones de la cultura de los pueblos, aumenta el interés y el estudio de los mitos en el siglo XX, con el foco por las identidades nacionales y su cohesión social, pero desde otro lugar. Esta disciplina (y, paralelamente, la sociología y la antropología) o bien alertó de esta tergiversación desde una distancia crítica (enfoque mitológico), o bien se introdujo en el furor mítico (enfoque mítico). No tenemos espacio ni interés en repasar todos los estudios y corrientes sobre la mitología<sup>30</sup>, sino que nos limitaremos a conectarlo con el apartado anterior: esto es, detenernos en algunos pensadores que investigaron (o tuvieron en cuenta) la dimensión del mito dentro del conflicto y la política en las ciencias que estudian el "*anthropos*"; y que, además, influyen a Goytisolo de alguna manera. Son Roger Caillois, Mircea Eliade y Lévi-Strauss.

---

y la crítica científica no puede mantenerse, en la segunda fase se desarrolla un nuevo concepto de verdad: el concepto de Rosenberg de la llamada verdad orgánica" (Voegelin, 1986: 62-3).

<sup>29</sup> Especialmente, los alemanes exiliados en EEUU, como recuerda Ziolkowski en "The Ambivalence of myth" (2007: 165-171): Mann, Adorno, Voegelin, Benjamin o Cassirer. Este último, en su "*The myth of the State*" (escrito en inglés en 1966), busca estudiar los orígenes, estructura, métodos y técnicas de los mitos políticos para combatirlos, en un compromiso mitoclasta no muy alejado del de Goytisolo.

<sup>30</sup> Para más información remitimos de nuevo a Ziolkowski, especialmente (2007: 157-161; 165-171).

Roger Caillois (Reims, 1913 - Le Kremlin-Bicêtre, 1978) fue un sociólogo y escritor francés, discípulo de Marcel Mauss, cofundador del *Collège de sociologie*, creado en 1938 para estudiar las manifestaciones de lo sagrado en el contexto de la subida al poder del nazismo (Hollier, 1979). Ese mismo año Caillois publicó su libro *Le mythe et l'homme*, donde define el mito como "una manifestación privilegiada entre todas de la vida imaginativa" (1987: 13), y donde se pueden encontrar las colisiones y tensiones entre el individuo y la sociedad ("de hecho, en el mito es donde mejor captamos, de primera mano, la connivencia de las postulaciones más secretas y virulentas de la psique individual y las presiones más imperativas y perturbadoras de la existencia social", *ibid.*<sup>31</sup>) y analiza su época como un tiempo en el que el mito había sido redefinido para exigir la responsabilidad (comprometer) de la sociedad hacia el fondo mítico, noción peligrosa en el contexto de los conflictos:

C'est qu'à mesure que l'objet de l'étude se rapproche des réalités contemporaines et participe davantage à la substance des problèmes qui s'y débattent, les formules de conclusions se trouvent, du fait même, chaque fois plus engagées dans le domaine des responsabilités : elles ne portent plus sur le définitif et l'achevé, sur le passé. Elles rattrapent le temps et mettent en lumière des évolutions qui n'ont pas encore vu leur fin, si bien que sans changer de nature, elles apparaissent non plus indicatives, mais impératives. (Caillois, 1987: 13-14)<sup>32</sup>.

La desconfianza de Caillois hacia el uso imperativo (o "exhortativo" según Ziolkowski) del mito en esa época será importante para las visiones de Goytisolo frente a un discurso que afecta y exige un pasado remoto. Está en las antípodas de otro pensador muy influyente y exaltador del mito "primitivo", Mircea Eliade.

Mircea Eliade (Bucarest, 1907 - Chicago, 1986) es uno de los más influyentes historiadores de las religiones en Francia (donde fue profesor de la *École Pratique des Hautes Études* de 1945 a 1957) y en Estados Unidos (catedrático en la Universidad de Chicago desde 1957), famoso por su erudición inigualable, sus extensos libros compiladores y su dominio de los idiomas. Famoso también por su interés por los mitos

---

<sup>31</sup> El original en francés: "une manifestation privilégiée entre toutes de la vie imaginative" (1987: 13); "c'est en effet dans le mythe que l'on saisit le mieux, à vif, la collusion des postulaciones les plus secrètes, les plus virulentes du psychisme individuel et des pressions les plus impératives et les plus troublantes de l'existence sociale" (*ibid.*).

<sup>32</sup> Traducción: "Esto se debe a que a medida que el objeto de estudio se acerca a las realidades contemporáneas y participa más en la sustancia de los problemas que allí se debaten, las fórmulas de conclusiones se encuentran, por tanto, cada vez más involucradas en el ámbito de las responsabilidades: ya no se relacionan con lo definitivo y lo consumado, con el pasado. Se actualizan en el tiempo y ponen de relieve acontecimientos que aún no han llegado a su fin, de modo que, sin cambiar su naturaleza, ya no parecen indicativos, sino imperativos" (Caillois, 1987: 13-14).



y lo sagrado en los pueblos primitivos, así como por su desconfianza por el monoteísmo y el judaísmo<sup>33</sup>. En *Aspects du mythe* (1963), define el mito como el tipo de discurso (*mythos*) más arcaico y antiguo (ocurre en el tiempo primordial y "fabuloso de los comienzos"), y el que relata el origen de las cosas y los seres (1963: 15)<sup>34</sup>. Eliade aborda los mitos en términos metafísicos, trascendentes y universales, a través de una "hermenéutica total" donde busca los *aspectos* generales que expresan las estructuras del pensamiento religioso (Eliade, 1973: 214-233); noción de lo sagrado absoluta y ahistórica que busca encontrar el sentido primero de la humanidad. En sus propias palabras:

Ce n'est qu'en l'expérience du sacré, dans la rencontre avec une réalité transhumaine, qui prend l'idée que quelque chose existe réellement, qu'il existe des valeurs absolues, susceptibles de guider l'homme et de conférer une signification à l'existence humaine (Eliade, 1963: 174)<sup>35</sup>.

Eliade nos interesa porque su fanatismo, que el mismo llama "transhumano", pertenece a la corriente de pensamiento que interpreta en el mito un pasado fabuloso al que se puede regresar y, una vez más, una desconfianza hacia las disciplinas científicas de los siglos XVIII y XIX; es un ejemplo más (e importante) de una de las corrientes que trataron el mito en el siglo XX como algo "mítico", inmutable y, en sus propias palabras, "esencialmente verdadero" (1955: 4). Por eso, nos interesa (a nivel metodológico) el estudio de Daniel Dubuisson (1993), donde analiza las definiciones esencialistas, metafísicas y trascendentes del mito del rumano y examina si existe continuidad entre la militancia fascista de Eliade durante los años 30 en Rumanía y el neopaganismo y antisemitismo que atraviesan su noción de ontología primitiva y su definición de "mito". Dubuisson reprocha a Eliade su metodología esencialista (noción clave en las problemáticas sobre el mito y su dimensión ideológica a lo largo del siglo). Para Dubuisson, el misticismo de Eliade es un "sincretismo" de ritos, magias y civilizaciones que "coge, deforma y simplifica" (1993: 238), que niega la realidad del tiempo y de la

---

<sup>33</sup> El investigador que más luz ha arrojado sobre el antisemitismo de Mircea Eliade es Daniel Dubuisson (1992, 1995), pero la trayectoria fascista en Rumanía del etnólogo es bien conocida (sus artículos periodísticos, su relación con Nae Ionescu y su pertenencia al grupo literario *Criterion*).

<sup>34</sup> "Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des 'commencements'" (Eliade, 1963: 15). Traducción: El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que tuvo lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los 'comienzos'".

<sup>35</sup> Traducción: "Sólo en la experiencia de lo sagrado, en el encuentro con una realidad transhumana, surge la idea de que algo existe realmente, que existen valores absolutos, capaces de guiar al hombre y conferir un sentido a la existencia humana" (Eliade, 1963: 174).

historia<sup>36</sup> a través de "numerosas generalizaciones abusivas" (ibid.: 226). Eliade habría negado la historia en favor de los orígenes "divinos" y sagrados de las cosas, a los que opone (como Rosenberg) los "adversarios" que se opusieron a la pervivencia de la "sacralidad cósmica" primitiva, entre los cuales figuran los hebreos<sup>37</sup>. Así es como, según Dubuisson, Eliade utiliza los mitos para mistificar la historia, confundirla en una guerra cósmica donde las esencias primitivas se pierden y con ellas la vitalidad, lo que vuelve su metodología algo falso y seleccionado:

À l'intérieur de l'univers mystique d'Eliade les choses et les êtres ordinaires, concrets, s'effacent en effet (ou se spiritualisent ?) et cèdent leur place à de pseudo-essences, c'est-à-dire à des êtres impalpables et éthérés. Seuls subsistent alors 'la vie, l'âme, la création, la sainteté, l'homme, la connaissance, le temps, l'univers, la sacralité, la réalité, le monde, la présence, l'être, l'au-delà, l'esprit, la totalité, l'espace, le cosmos, le mystère, les sources, la substance, la signification, le signe, la transmutation, etc. Chacun d'eux, suivant le cas, c'est-à-dire suivant la seule fantaisie d'Eliade, sera : 'sacré, divin, intégral, cosmique, surhumain, profond, total, intégral, spirituel, réel, intime, supérieur, vrai, originel, transcendantal, atemporel, absolu, originaire, élevé, primordial, charismatique, mystique, religieux, permanent, etc.'. Naturellement, on 'n'accède pas' à ces réalités sublimes qu'en 's'élevant' jusqu'au lieu où elles 'émergent', se 'manifestent', se 'dévoilent' ou se 'révèlent' (1993: 234)<sup>38</sup>

En el lugar opuesto a la mistificación esencialista de Mircea Eliade, se sitúa Claude Lévi-Strauss, de quien Dubuisson dice que "la primera y permanente ambición de Lévi-

---

<sup>36</sup> Algunas citas de Dubuisson: Eliade muestra "une indifférence complète aux contextes historiques et ethnographiques", "l'histoire des religions est sacrifiée sur l'autel d'une métaphysique nébuleuse", "il sacrifie leur contexte et leur existence historique" (1993: 228). Traducción: "una completa indiferencia hacia los contextos históricos y etnográficos", "la historia de las religiones es sacrificada en el altar de una metafísica nebulosa", "sacrifica su contexto y su existencia histórica".

<sup>37</sup> Eliade utiliza las esencias a un nivel ideológico en su teoría de ontología primitiva: "L'opposition métaphysique (sacré/profane) qui fonde globalement le dispositif eliadien régit également la théorie politique et historique : le couple étrange formé par l'association du Juif et de l'homme moderne, ce dernier en tant que créature (ou que victime) engendrée par celui-là, s'oppose, dans le cadre 'platonicien' d'une mystique agraire et archaïsant, à l'*homo religiosus* – seul connaisseur de l'Être et de ses secrets" (Dubuisson 1993: 276). Traducción: "La oposición metafísica (sagrado/profano) que establece generalmente el dispositivo eliadiano rige también la teoría política e histórica: la extraña pareja formada por la asociación del judío y del hombre moderno, este último como criatura (o víctima) engendrada por el primero, se opone, dentro del marco 'platónico' de un misticismo agrario y arcaico, al *homo religiosus* —el único conocedor del Ser y sus secretos" (Dubuisson 1993: 276 ).

<sup>38</sup> Traducción: "Dentro del universo místico de Eliade, las cosas y los seres ordinarios y concretos se borran (¿o se espiritualizan?) y dan paso a pseudoesencias, es decir, a seres impalpables y etéreos. Sólo la vida, el alma, la creación, la santidad, el hombre, el conocimiento, el tiempo, el universo, lo sagrado, la realidad, el mundo, la presencia, el ser, el más allá, el espíritu, la totalidad, el espacio, el cosmos, el misterio, las fuentes, la sustancia, el significado, el signo, la transmutación, etc. Cada uno de ellos, según el caso, es decir siguiendo la sola fantasía de Eliade, será: 'sagrado, divino, integral, cósmico, sobrehumano, profundo, total, integral, espiritual, real, íntimo, superior, verdadero, original, trascendental, atemporal, absoluta, originaria, elevada, primordial, carismática, mística, religiosa, permanente, etc.'. Naturalmente, sólo 'accedemos' a estas realidades sublimes 'elevándonos' al lugar donde 'emergen', 'se manifiestan', 'muestran' o 'revelan'" (Dubuisson, 1993: 234).

Strauss [era] reducir el desorden superficial y la diversidad fenoménica a un orden simple que expresara la existencia de leyes primitivas capaces, en última instancia, de ser transcritas en forma de algoritmos” (1993:134)<sup>39</sup> Su defensa a ultranza del estructuralismo y la racionalidad vuelve a introducir la lógica y la razón en el análisis de los mitos.

Lévi-Strauss (Bruselas, 1908 - París, 2009), etnólogo, filósofo y antropólogo, a través del estructuralismo<sup>40</sup>, rompe con los enfoques que buscaban la versión auténtica o primitiva del mito, pues su origen es inalcanzable, y no esencial: "no existe una versión 'verdadera' de la cual las demás serían copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito" (ibid.: 242)<sup>41</sup>, y la supuesta "autenticidad" de una versión antigua no es superior (ibid.: 240). El antropólogo define el mito como el conjunto (sistema, resultado) de todas las versiones del mito, literarias o no, pues son todas ellas verdad (Brunel, 1992: 34) dentro del sistema, ordenables en un "grupo de permutaciones" o "paquetes de relaciones" (Lévi-Strauss, 1958: 234). En *Mythologiques IV* define la mitología como un todo o "intertexto" donde cada mito "obtiene su significado de la posición que ocupa en relación con otros mitos dentro de un grupo de transformaciones" (1971: 570)<sup>42</sup>. Muy bien explicado por Dan Sperber en *Qu'est-ce que le structuralisme* (1968)—obra célebre para la divulgación del estructuralismo, con explicaciones de cómo opera en los diferentes ámbitos de las ciencias humanas y sobre la que volveremos más adelante— quien celebra en el enfoque de Lévi-Strauss el inicio de algo ("Estamos empezando a saber leer"):

---

<sup>39</sup> El original en francés: "l'ambition première et permanente de Lévi-Strauss [fut de] ramener le désordre superficiel et la diversité phénoménale à un ordre simple exprimant l'existence de lois primitives susceptibles, à la limite, d'être transcrites sous forme d'algorithmes" (Dubuisson, 1993: 134).

<sup>40</sup> En su texto "La structure des mythes" incluido en su importante libro *Anthropologie structurale* (1958: 227-255) explica por primera vez las estructuras de los mitos y el método estructuralista para analizarlos, da un ejemplo, Edipo, que conecta con sus "versiones" (Freud o Sófocles) y sus "variaciones" (el mito zuni del origen). Unos años después escribe los cuatro tomos monumentales de sus *Mythologiques* (1964-1971), obras de mucha dificultad que buscan encontrar la universalidad y comparación de cuatro mitos analizados a través de este mismo sistema. En el cuarto tomo, que citaremos en la tesis, cierra su investigación con el capítulo "Finale" (1971: 559-621) defendiendo el método estructuralista, por ejemplo: "Ce que [...] cherche à accomplir le structuralisme, c'est dévoiler à la conscience un *objet autre* ; donc la mettre, vis-à-vis des phénomènes humains, dans une position comparable à celle dont les sciences physiques et naturelles ont fait la preuve qu'elle seule pouvait permettre à la connaissance de s'exercer (Lévi-Strauss, 1971: 563). Traducción: "Lo que [...] busca el estructuralismo es revelar a la conciencia un objeto *otro*; por lo tanto, colocarlo, frente a los fenómenos humanos, en una posición comparable a la que las ciencias físicas y naturales han puesto como prueba de que sólo ella [la conciencia] podría permitir al conocimiento ejercerse".

<sup>41</sup> Original en francés: "Il n'existe pas de version 'vraie' dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe" (Lévi-Strauss, 1958: 242)

<sup>42</sup> Original en francés: "[le mythe] tire son sens de la position qu'il occupe par rapport à d'autres mythes au sein d'un groupe de transformations" (1971: 570).

Claude Lévi-Strauss remarque que le même dispositif mental est à l'origine de toutes les versions du mythe. C'est leur diversité même qui devrait permettre d'en dégager la structure commune [...] Entre les variantes d'un même mythe et un autre mythe, proche du premier, on trouve rarement un seuil bien défini. Le structuraliste, pour la lecture du mythe, fait volontiers appel de proche en proche à toute la mythologie (Wahl, 1968: 193-4)<sup>43</sup>.

Para Lévi-Strauss, el mito no es, por lo tanto, la expresión de una mentalidad primitiva, sino una serie de relaciones abstractas<sup>44</sup>. Toda representación es susceptible de actualizar un mito antiguo y expandirlo, si funciona dentro de él y de la colectividad que lo sustenta, como dice al final de sus *Mythologiques IV (L'homme nu)*: “las obras individuales son mitos potenciales, pero es su adopción en el modo colectivo lo que actualiza, según el caso, su mitismo” (1971: 560)<sup>45</sup>. Para interpretar el mito, hace falta ordenar sus elementos para revelar el sistema que lo rige (1958: 241). Sin embargo, la lectura de Lévi-Strauss (al igual que la de Eliade en este sentido) no tiene en cuenta las relaciones con la Historia, ni con la literatura (el principal canal del mito), sino que el mito se reduce, en su estudio a una lógica de relaciones estructurales. Sin embargo, a diferencia de Eliade, Lévi-Strauss retira el significado trascendente y primitivo de los mitos, y entiende su función sociológica (y antropológica) en las relaciones de capas de verdad y de versiones que, repetidas, arraigan el mito, le dan su valor estructural en la sociedad y relatan (por su persistencia) las cualidades constantes de la humanidad. Esto último, fue muy influyente para el psicoanálisis, como veremos a continuación.

#### MITO Y ARQUETIPO: FREUD, JUNG, DURAND

Al igual que en el pensamiento estructuralista de Lévi-Strauss, la psicología de principios del siglo XX, encuentra en la mitología la expresión de los aspectos universales y recurrentes de la conciencia humana.

---

<sup>43</sup> Traducción: "Claude Lévi-Strauss señala que el mismo dispositivo mental está en el origen de todas las versiones del mito. Es su misma diversidad la que debería permitir identificar la estructura común [...] Entre las variantes de un mismo mito y otro mito cercano al primero, rara vez encontramos un umbral bien definido. El estructuralista, para la lectura del mito, recurre voluntariamente a toda la mitología" (Wahl: 193-4).

<sup>44</sup> Aquí S. Saïd ve un paralelo con la lectura alegórica de la filosofía, que "salvan el mito" de la incoherencia aparente, al descubrir una lógica oculta (1994: 98).

<sup>45</sup> Original en francés: "les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur mythisme" (1971: 560).

Empezando por Sigmund Freud, quien, en su *Die Traumdeutung*<sup>46</sup> (1900) decía con relación a Edipo: "si *Edipo rey* sabe trastornar a los hombres modernos tanto como a los griegos contemporáneos [...] Si [s]u destino nos conmueve [es] porque también habría podido ser el nuestro. Quizás a todos nosotros nos resultó inevitable dirigir el primer impulso sexual hacia nuestra madre, y el primer odio y deseo violento hacia nuestro padre; nuestros sueños nos convencen de ello" (Freud, 2016: 275). Para Freud, los mitos encierran y ejemplifican la expresión de las pulsiones y los conflictos del subconsciente, representación colectiva del sueño individual (pues, al igual que este, se forma de la deformación de las pulsiones) y de los deseos inconscientes y reprimidos que encerraba su irracionalidad. Aunque no es hasta el final de su carrera, desde *Tótem y tabú* (1913), cuando acepta que, a través del psicoanálisis colectivo, se podía hacer un análisis global de la sociedad y descifrar el significado original de los mitos. Sin embargo, siempre se opuso a la idea jungiana del subconsciente colectivo<sup>47</sup>.

Carl G. Jung, en *Symbole der Wandlung*<sup>48</sup> (1950), popularizó los "arquetipos" del subconsciente colectivo universal<sup>49</sup>, lo que supone su ruptura con Freud. Significados precisos que corresponden a temas, personajes o emblemas mitológicos, los arquetipos son motivos (o características) presentes en todas las mitologías, resultado del subconsciente colectivo universal, "entidad hipotética dotada de un gran valor emotivo que se manifiesta a menudo en los sueños, las fantasías y las visiones, y que presenta analogías impactantes con los motivos redundantes presentes en los mitos, los cuentos, las leyendas, y también en la simbología religiosa y las obras de arte, a través de diferentes

---

<sup>46</sup> *La interpretación de los sueños*.

<sup>47</sup> Como, por ejemplo, en el prefacio a su primer libro sobre valores colectivos al que acabamos de referirnos: "Los cuatro ensayos que siguen [...] equivalen a un primer intento mío de aplicar puntos de vista y conclusiones del psicoanálisis a unos problemas todavía no resueltos de la psicología de los pueblos [...] y se oponen a los trabajos de la escuela psicoanalítica de Zúrich, que, a la inversa, procuran resolver problemas de psicología de los pueblos" (1991: 7).

<sup>48</sup> En español *Símbolos de la transformación. Análisis del preludeo a la esquizofrenia*, ampliación del *Wandlungen und Symbole der Libido (Transformaciones y símbolos de la libido)* de 1912.

<sup>49</sup> "Jung postule que l'inconscient devrait être vu comme la sphère du potentiel psychique de chaque humain où demeurent les éléments propres à la structure psychique de l'espèce. L'ensemble de ce potentiel, appelé *inconsciente collectif*, que Jung préfère d'ailleurs désigner par le nom de 'psyché objective', serait l'apanage commun de l'humanité [...]. Jung admet ainsi l'existence d'une 'nature humaine' qui se présenterait comme un système de potentialités du psychisme et dont les archétypes seraient les facteurs d'organisation" (Jasionowicz, 2005: 28). Traducción: "Jung defiende que el subconsciente debería ser interpretado como la esfera del potencial psíquico de cada humano donde habitan los elementos propios de la estructura psíquica de la especie. El conjunto de este potencial, llamado *subconsciente colectivo* aunque Jung prefiere llamarlo '*psique objetiva*', sería el patrimonio común de la humanidad [...]. Jung admite entonces la existencia de una 'naturaleza humana' que se presentaría como un sistema de potencialidades del psiquismo y del cual los arquetipos serían los factores de organización".

culturas y épocas" (Jasionowicz, 2005: 27)<sup>50</sup>. Aparecen, como los sueños, cuando la consciencia está ausente. Por su naturaleza "mítica" (es decir, irracional) solo podían ser interpretados de forma aproximativa con un equivalente metafórico.

En este sentido colectivo-social, Denis Rougeamont, especialmente en *L'Amour et l'Occident* (1962) funda el "mitoanálisis", análisis de la psique colectiva (que no individual, de la que se encarga el psicoanálisis) a través del análisis de los mitos — preexistentes al texto y deformados por él— como expresiones de la imaginación colectiva y ancestral. El mitoanálisis consiste, por lo tanto, en una terapia colectiva que busca explicar la sociedad (mitónoma y mítica), pues (como en el psicoanálisis) "Cuando ignoramos la naturaleza de los mitos, estos nos gobiernan sin piedad y nos desvían" (1962: 46-7)<sup>51</sup>.

Gilbert Durand —bajo la tutela de Jung y Eliade<sup>52</sup>— aplica las teorías de Jung al análisis de la literatura en la mitocrítica (contestataria de la psicocrítica de Mauron<sup>53</sup>) y el mitoanálisis, que define especialmente en su obra *Figures mythiques et visage à l'œuvre. De la mythocritique à la myythanalyse* (1992)<sup>54</sup>. La mitocrítica se centra en el análisis de los mitos dentro de las obras literarias como representaciones del subconsciente colectivo o constantes humanas localizables (pues "los mitemas" y el "decorado mítico"<sup>55</sup> que constituyen una obra "se articulan según grandes mitos que presentan cierta constancia en una época o en una cultura determinada", 1992: 343<sup>56</sup>) y como estructuras "que son el último espejo, el supremo referencial en el que se pueden reflejar las obras del hombre"<sup>57</sup>, *ibid.*: 358). El mitoanálisis, por el contrario, sucede cuando la mitocrítica (la crítica de los

---

<sup>50</sup> Original en francés: "[L'archétype est une] entité hypothétique dotée d'une forte valeur émotive, qui se manifeste souvent dans les rêves, les fantaisies et les visions et qui présente des analogies frappantes avec les motifs derondants retrouvés dans les mythes, les contes, les légendes, mais aussi dans la symbolique religieuse et dans les œuvres d'art, à travers les cultures et les époques" (Jasionowicz, 2005: 27).

<sup>51</sup> El original en francés: "quand nous ignorons la nature des mythes, ils nous gouvernent sans pitié et nous égarent" (Rougeamont, 1962: 46-7). Para más información sobre Rougeamont, remitimos a Brunel (1992: 44-47).

<sup>52</sup> Además de sus maestros Corbin y Bachelard (Durand, 1992: 6).

<sup>53</sup> Charles Mauron explica la "psychocritique" por la presencia en la obra literaria de un "mito personal" del autor, fantasma persistente pero dinámico, expresión de su personalidad inconsciente y de su evolución. A diferencia del psicoanálisis, no tiene ambición de diagnóstico (cf. Brunel, 1994: 47). Una de las críticas de Durand es que Mauron se cae en un "monstruo terminológico" porque el mito, por definición, nunca es personal.

<sup>54</sup> Así como en la introducción a *Le décor mythique de la chartreuse de Parme* (1961: 9-16).

<sup>55</sup> Este último concepto desarrollado en 1961 (Durand, 1961).

<sup>56</sup> El original en francés: "les mythèmes en nombre très limité s'articulent selon certains grands mythes qui présentent une certaine constance à une époque et une culture déterminée, ou tout au moins au cours d'une génération culturelle" (Durand, 1992: 343)

<sup>57</sup> El original en francés: "[les] structures et [les] figures mythiques qui sont bien l'ultime miroir, le suprême référentiel auquel puisse se regarder le visage des œuvres de l'homme", *ibid.*: 358).

mitos en una obra de un autor) accede a significados culturales más amplios, lo que permite extraer (a través de un método similar al psicoanálisis pero con los textos) las constantes universales que buscaba Jung detrás de los arquetipos<sup>58</sup>.

Jung tuvo también seguidores en Estados Unidos con el desarrollo de la crítica arquetipal (*archetypal criticism*). Con el ejemplo notable de Campbell y sus libros sobre *storytelling*, héroes y divinidades<sup>59</sup>, donde interpreta los mitos como "pistas para las posibilidades espirituales de la vida humana" (1988: 5)<sup>60</sup>.

El análisis psicoanalítico de los mitos (como sueños colectivos) fue extremadamente popular en el siglo XX, fruto del "*hunger for myths*" del que hablaba Ziolkowski, y relacionados con la búsqueda central del siglo XX de los motivos secretos, inconscientes o primitivos que movían al ser humano.

#### ROLAND BARTHES: "LE MYTHE EST UNE PAROLE"

En un lugar totalmente opuesto y desmitificante, Roland Barthes (Chergourg, 1915 - París, 1980), semiólogo, crítico, escritor, teórico de la literatura; fue el primero en asociar la mitología con la ciencia de los signos (semiología) partiendo del análisis

---

<sup>58</sup> "La mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place, ou au contraire accentue tel ou tel mythe directeur en place. Elle tend à extrapoler le texte ou le document étudié, à émarger par-delà l'œuvre à la situation biographique de l'auteur, mais aussi à rejoindre les préoccupations socio ou historico-culturelles. La mythocritique appelle donc une 'Mythanalyse' qui soit à un moment culturel et à un ensemble social donné ce que la psychanalyse est à la psyché individuelle. Le terme 'mythanalyse' est en effet forgé sur le modèle de psychanalyse et définit une méthode d'analyse scientifique des mythes enfin d'en tirer non seulement le sens mythologique mais le sens sociologique. Mythanalyse qui d'abord élargit le champ individuel de la psychanalyse, dans le sillage de l'œuvre de Jung, et dépassent la réduction symbolique simplificatrice de Freud, repose sur l'affirmation de "polythéisme" des pulsions de la psyché" (Durand, 1992: 340-350). Traducción: "La mitocrítica examina, en un autor, en la obra de una época o de un entorno dados, los mitos directores y sus transformaciones significativas. Permite mostrar cómo un rasgo del carácter personal de un autor contribuye a la transformación de la mitología en funcionamiento, o acentúa, al contrario, un mito director en funcionamiento. Tiende a extrapolar el texto o el documento estudiado, ir más allá de la obra, a la situación biográfica del autor, y también hasta preocupaciones socio o histórico-culturales. La mitocrítica apela entonces a un 'Mitoanálisis'; que sea a un momento cultural y a un conjunto social dado lo que el psicoanálisis es la psique individual. El término 'mitoanálisis' proviene, en efecto, del modelo del psicoanálisis y define un método de análisis científico de los mitos para extraer de ellos no solo el sentido mitológico sino también el sociológico. Mitoanálisis que primero amplía el campo individual del psicoanálisis y que, en la estela de la obra de Jung superando la reducción simbólica simplificadora de Freud, se apoya sobre la afirmación de 'politeísmo' de las pulsiones de la psique".

<sup>59</sup> Es conocida la anécdota de que Campbell inspiró a George Lucas para las películas de Star Wars.

<sup>60</sup> El original en inglés: "Myths are clues to the spiritual potentialities of the human life" (Campbell, 1988: 5).

estructuralista de Lévi-Strauss, por el cual el mito "pertenece al discurso"<sup>61</sup> y es un conjunto o sistema formado por la suma de sus variantes y que se *mitifica* a través de las repeticiones y funciones dentro de la sociedad. En sus *Mythologies* (conjunto de ensayos publicados en *Lettres nouvelles* de 1954 a 1956, y por Seuil en 1957) Barthes lleva a cabo una crítica semiológica e ideológica de las "mitologías" modernas—creencias colectivas de las masas populares contemporáneas que acosaban (por la multiplicación de sus exposiciones en prensa, cine, literatura, etc.) y embrutecían (mistificaban) el lenguaje, al estar rellenas de ideología. La publicación de 1957 recoge el ensayo "El mito hoy" ("Le mythe, aujourd'hui", 1957: 179-233) donde Barthes teoriza el significado y el funcionamiento del mito, y que explicaremos a continuación. Aunque el "mito" de Barthes es generalmente entendido por la crítica como "mistificación" (Brunel 1994, 10; Moriarty 1996: 203), pensamos que es importante su utilización de la palabra en el contexto del siglo XX donde este ha sido generalmente confundido con mistificación (el *mythos* nazi) y porque, según Barthes, funciona como una creencia moderna<sup>62</sup> y, por lo tanto, mítica.

En "Le mythe aujourd'hui" Barthes define mito sencillamente como "*parole*" (discurso o lenguaje), un mensaje o sistema de comunicación ("síntesis significativa", 1957: 183). No es un objeto, ni un concepto, ni una idea, sino que es un modo de significación, una mera forma que funciona con un mecanismo determinado. Por lo tanto "hay límites formales en el mito, no hay límites sustanciales" y todo objeto puede convertirse en mito, es decir, "pasar de una existencia cerrada y muda a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad [... cuando se aplica] un uso social" (ibid.: 182)<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Aunque aquí encontramos la primera gran diferencia. Para Barthes, el mito es solo lenguaje; para Lévi-Strauss, a pesar de utilizar términos propios de la lingüística, "le mythe fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours", pero, sin embargo, "le mythe est simultanément dans le langage, et au delà" (Lévi-Strauss, 1958: 230).

<sup>62</sup> Tal como lo describe Barbe en la entrada "Mythologies" del diccionario: "La notion barthésienne de 'mythologie' doit être mise en rapport avec son équivalent chez Lévi-Strauss notamment, mais aussi chez Saintyves ou Frazer. Le mythe, pour ces auteurs, désigne le contenu des légendes, voire des structures sociales des populations primitives et orales. Selon Saintyves et Frazer, ce qui distingue les mythologies primitives des croyances de la civilisation moderne, 'est que les premières s'identifieraient à des 'rituels magiques', dont le but serait de procurer au sauvage un bien immédiat, alors que les secondes auraient une vocation 'morale'" (Barbe, 2004: 14). Traducción: "la noción barthesiana de 'mitología' debe compararse con su equivalente en Lévi-Strauss en particular, pero también en Saintyves o Frazer. Mito, para estos autores, designa el contenido de las leyendas, incluso de las estructuras sociales de las poblaciones primitivas y orales. Según Saintyves y Frazer, lo que distingue las mitologías primitivas de las creencias de la civilización moderna es que las primeras se identifican con 'rituales mágicos', cuyo objetivo es proporcionar al salvaje un bien inmediato, mientras que las segundas tendrían una vocación 'moral'".

<sup>63</sup> El original en francés: "Il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles" et tout objet peut "passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société [... quand on lui donne] un usage social" (ibid.: 182).



En sus relaciones con la sociedad, para Barthes no cabe duda de que el mito es "una palabra escogida por la historia", o sea, no relata ningún origen ni verdad eterna porque su fundamento (origen) es exclusivamente "histórico"<sup>64</sup>: "no sabría surgir de la 'naturaleza' de las cosas" (ibid.: 182). Por este motivo, aunque el mito necesite del análisis semiológico (que explicaremos a continuación), para entender su funcionamiento era necesario también un análisis ideológico: "la mitología forma parte tanto de la semiología como ciencia formal como de la ideología como ciencia histórica: estudia las ideas-en-forma" (ibid.: 185)<sup>65</sup>. Es decir, la función y contenido primero del mito es ideológico (la idea que se sirve de la forma) y debe ser estudiado a través de la historia, pero el mito se hace mito solo a través del sistema de signos (lo que incumbe a la semiología), como explica Moriarty "existe tanto una historia de las formas como de los contenidos" (Moriarty, 1996: 210)<sup>66</sup>.

El mito se forma a través de multitud de variaciones y formatos (siguiendo con las ideas de Lévi-Strauss<sup>67</sup>), no necesariamente (ni prioritariamente) literarios. Todo "puede servir de apoyo a la palabra mítica", y el libro entero da fe de ello, con análisis de todo tipo de medios (aunque la imagen sea, para Barthes, la materia más contundente<sup>68</sup>). Lo que importa es la comunicación que se realiza a través de un sistema de significados (sociales), que exigen una "*consciencia significante*" que la recibe:

---

<sup>64</sup> Como recuerda Louis-Jean Calvet en la biografía de Barthes, el francés era marxista y creía en el materialismo histórico, como explicó en su polémica con Camus en 1955 (consultar Calvet, 1990: 151-153).

<sup>65</sup> Original en francés: "La mythologie fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique: elle étudie des idées-en-forme" (Barthes, 1957: 185).

<sup>66</sup> Original en inglés: "there is a history of forms as well as of contents" (Moriarty, 1966: 210).

<sup>67</sup> En la entrada del diccionario de Barbe "Lévi-Strauss": "C'est dans son *Anthropologie structurale* (1958), qui regroupe dix-sept articles pars entre 1944 et 1957 qu'il faut chercher une des origines de la pensée de Barthes. En effet dans cet ouvrage, Lévi-Strauss évoque longuement la suprématie de la linguistique, science selon lui la plus appropriée pour comprendre la société, l'inscription des sociétés primitives dans l'événementialité, l'importance de la magie et, partant, des mythologies, dans leurs représentations collectives, la "dé-figuration", révélatrice d'une dualité interne entre les forces de la nature et celles de la civilisation dans leurs arts, enfin la nécessité d'une approche pluridisciplinaire de ces mythologies sociales. [...] Les deux développent les idées du courant structuraliste, dont dépend aussi Lacan" (Barbe, 2004: 35). Traducción: "Es en su *Antropología estructural* (1958), que reúne diecisiete artículos publicados entre 1944 y 1957, donde debemos buscar uno de los orígenes del pensamiento de Barthes. De hecho, en esta obra, Lévi-Strauss analiza extensamente la supremacía lingüística, la ciencia según él más adecuada para comprender la sociedad, la inscripción de las sociedades primitivas en los acontecimientos, la importancia de la magia y, por tanto, de las mitologías, en sus representaciones colectivas, la "desfiguración", que revela una dualidad interna entre las fuerzas de la naturaleza y las de la civilización en sus artes, finalmente la necesidad de un abordaje multidisciplinar de estas mitologías sociales... Ambas desarrollan las ideas de la corriente estructuralista, de la que también depende Lacan".

<sup>68</sup> "L'image est plus impérative que l'écriture, elle impose la signification d'un coup, sans l'analyser, sans la disperser" (Barthes, 1957: 182). Traducción: "La imagen es más imperativa que la escritura, impone el significado de golpe, sin analizarlo, sin dispersarlo".

Il s'agit d'un mode théorique de représentation : il s'agit de cette image, donnée par cette signification : la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée : c'est parce que tous les matériaux du mythe, qu'ils soient représentatifs ou graphiques, présupposent une conscience signifiante, que l'on peut raisonner sur eux indépendamment de leur matière. (Barthes, 1957: 182)<sup>69</sup>

Por otro lado, el mito es un sistema semiológico secundario (importante para ver la formación y la destrucción de los mitos tanto por él como por sus lectores), donde opera el esquema tridimensional (definido por Saussure en *Cours de linguistique générale*, 1916)— compuesto por el significante (la forma), [+] el significado (el contenido) que generan [=] el signo (suma de los anteriores). Pero el mito es un sistema secundario porque se "edifica" a partir de una cadena semiológica que existe con anterioridad a él: pues el "signo" (resultado de la otra cadena), en el mito, actúa como "significante" (forma vaciada), desplazando el sistema formal de los significados primeros hacia el mito (1957: 187), es decir: "el término final va a convertirse en el primer término o término parcial del sistema ampliado que edifica" (ibid.: 189)<sup>70</sup>. El mito está formado, por lo tanto, de dos sistemas semiológicos (el primero, lenguaje; y el secundario, que Barthes llama también "metalenguaje"<sup>71</sup>).

El mito se apropia del lenguaje-objeto (o sea del sistema de representación tridimensional de Saussure) y transforma los signos para su propio uso; no describe, sino que expresa, a través de una "analogía engañosa" entre significado y significante (Moriarty, 1996: 209). De aquí surge la siguiente idea de Barthes que nos resulta muy importante para esta investigación: el mito es un "lenguaje robado", pues transforma el significado primero en forma manipulable; pero no con el fin de crear ejemplos o símbolos sino para "naturalizar" los valores ideológicos que comunica (1957: 204-5)

---

<sup>69</sup> Traducción: "es un modo teórico de representación: es esta imagen, dada por este significado: la palabra mítica se forma a partir de una materia ya trabajada con vistas a una comunicación apropiada: es porque todos los materiales del mito, ya sean representativos o gráficos, presuponen una conciencia signifiante, sobre la cual se puede razonar independientemente de su materia" (Barthes, 1957: 182).

<sup>70</sup> Original en francés: "le terme final va devenir premier terme ou terme partiel du système agrandi qu'il édifie" (Barthes, 1957: 189).

<sup>71</sup> "Il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques, dont l'un est déboîté par rapport à l'autre : un système linguistique, la langue, que j'appellerai langage-objet, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système ; et le mythe lui-même, que j'appellerai méta-langage, parce qu'il est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première (Barthes, 1957: 188). Traducción: "En el mito hay dos sistemas semiológicos, uno de los cuales está desconectado del otro: un sistema lingüístico, la lengua, que llamaré lengua-objeto, porque es la lengua de la que se sirve el mito para construir su propio sistema; y el mito mismo, al que llamaré metalenguaje, porque es un segundo lenguaje, en el que hablamos del primero (Barthes, 1957: 188).

dotándolos de una forma que parece natural (porque se ha perdido el sistema originario o primario de su creación).

"Naturalizar" el lenguaje es para Barthes "despolitizarlo", pues la siguiente definición de mito es "el mito es una palabra despolitizada" (1957: 217)<sup>72</sup> que trata de transformar un significado histórico (es decir, el de la primera cadena: histórico, biológico, científico) en naturaleza, con lo que opera lo que Barthes llama la inversión (sustitución) de la "*anti-physis*" en "*pseudo-physis*" (ibid.: 216): de lo creado en naturaleza (a través de la abstracción o substracción del contexto<sup>73</sup>). Barthes describe el funcionamiento de esta despolitización en unos términos nada alejados de Wagner o Eliade (desde el punto de vista crítico contrario).

Ce que le monde fournit au mythe c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé ; et ce que le mythe restitue, c'est une image naturelle de ce réel [...] Le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication. Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains : il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences. Une prestidigitacion s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature, qui a retiré aux choses leurs sens humain de façon à leur faire signifier une insignifiance humaine. La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible (Barthes, 1957: 216-7)<sup>74</sup>.

Barthes, por lo tanto, opone el *logos* (historia y semiología) al *mythos* (aquí como sistema de comunicación falsificado) que simplifica la realidad humana en una *pseudo-physis* (pseudo-realidad, pseudo-esencia) que puede reorganizar y simplificar el mundo con su carga dialéctica y su sistema. El mito, pasando de la historia a la naturaleza (lo ancestral, lo sagrado, lo primitivo) realiza una "economía" (ahorro)<sup>75</sup>. Esto lo lleva a cabo

---

<sup>72</sup> Original en francés: "le mythe est une parole dépolitisée" (Barthes, 1957: 217).

<sup>73</sup> Consultar Moriarty (1996: 240).

<sup>74</sup> Traducción: "Lo que el mundo proporciona al mito es una realidad histórica, definida, aunque haya que remontarse atrás en el tiempo, por la forma en que los hombres lo han producido o utilizado; y lo que el mito restituye es una imagen natural de esta realidad [...] El mito se constituye por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él la memoria de su creación. El mundo entra en el lenguaje como una relación dialéctica de actividades, de actos humanos: emerge del mito como una imagen armoniosa de esencias. Una prestidigitación ha ocurrido que ha puesto del revés la realidad, la ha vaciado de historia y la ha llenado de naturaleza, que ha retirado de las cosas su significado humano para hacerlas significar la insignificancia humana. La función del mito es evacuar la realidad: es, literalmente, un flujo incesante, una hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en definitiva una ausencia perceptible" (Barthes, 1957: 216-7).

<sup>75</sup> "Il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toutes seules" (Barthes, 1957: 217). Traducción: "[el mito] suprime la complejidad de los actos

(como cualquier tipo de ficción) a través de diversas figuras retóricas que, como les es propio, son fijas, ajustadas e *insistentes* y con esa insistencia resisten y se imponen (1957: 224). Son "*la vacuna, la privación de la historia, la identificación, la tautología, el ninismo, la cuantificación de la calidad*" (ibid.: 225-9). No nos detenemos a analizarlas ahora, pero volveremos sobre algunas de ellas. La función del mito, en conclusión, es social (cuando el mito alcanza a la colectividad entera, ibid.: 231) e ideológica ("La mitología es un acuerdo con el mundo, no como es, sino como quiere ser", ibid.: 230)<sup>76</sup>. Y, lo más importante, al tratar de des-politizar el discurso, se vuelve un mecanismo político, como había sucedido con Rosenberg y como estaba sucediendo con la cultura burguesa de los años 50.

Sin embargo, para Barthes, el mito es un "valor" (1957: 219) y basta con modificar sus "alrededores" (*entours*), o sea los elementos del sistema semiológico, para "ajustar su alcance" (ibid.) y Barthes da algunas ideas para combatirlo, pues sin duda su interés principal es combatirlo, como explica Moriarty, el libro es un "acto político", a través del "discurso persuasivo" de Barthes, contra las "formas de persuasión" (1996: 213)

Barthes define dos formas fundamentales y opuestas de enfrentarse a los mitos: desmitificar o mitificar aún más. La primera consiste en "ideologizar" (desmitificar): "plantear una realidad enteramente permeable a la historia e ideologizar" (1957: 233), es decir, lo que él hace en el libro de luchar contra las mistificaciones del lenguaje, que también llama "revelación" (ibid.: 230), acto político "basado en una idea responsable del lenguaje, postulando con ello su libertad" (ibid.), y que sería la labor del mitólogo mitoclasta. La segunda manera correspondería a la poesía (o a la ficción) y consiste en "poetizar" (o mitificar más): "plantear una realidad que es en última instancia impenetrable, irreductible y, en este caso, poetizar" (ibid.)<sup>77</sup>. Para desmitificar a través de la ficción define tres maneras: poetizar y penetrar la oscuridad del mito; re-significar y re-robar (*re-voler*) el lenguaje usurpado por el mito (en sí lenguaje robado) creando mitos artificiales que sustituyan al anterior ("puesto que el mito roba el lenguaje, ¿por qué no robar el mito? bastará con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena

---

humanos, les da la simplicidad de las esencias, elimina toda dialéctica, todo lo que va más allá de lo inmediato visible, organiza un mundo sin contradicciones porque sin profundidad, un mundo extendido en lo obvio, establece una claridad feliz, las cosas parecen tener sentido por sí mismas".

<sup>76</sup> Original en francés: "La mythologie est un accord au monde, non tel qu'il est, mais tel qu'il veut se faire" (Barthes, 1957: 230).

<sup>77</sup> Los originales en francés: "poser un réel entièrement perméable à l'histoire et idéologiser" (1957: 233); "fondé sur une idée responsable du langage, il en postule par là même la liberté" (ibid.); "poser un réel finalement impénétrable, irréductible, et dans ce cas, poétiser" (ibid.).

semiológica, con plantear su significado como el primer término de un segundo mito", *ibid.*: 209); o con el silencio y la desobediencia del mito ("el silencio, real o transpuesto, se manifiesta como la única arma posible contra el gran poder del mito: su recurrencia", *ibid.*: 208)<sup>78</sup>.

Sin embargo, Barthes alerta sobre el arraigo irracional del mito a un fondo "ya naturalizado, despolitizado" de un metalenguaje generalizado en la sociedad "erigido para cantar las cosas, y no para hacerlas *actuar*"<sup>79</sup>, que vuelve difícil eliminarlos sin consecuencias para la comunicación: "deambulamos incesantemente entre el objeto y su desmitificación, incapaces de restituirle su totalidad: porque si penetramos el objeto, lo liberamos pero lo destruimos; y si mantenemos su peso, lo respetamos, pero lo devolvemos aún mistificado" (*ibid.*:233)<sup>80</sup>.

El enfoque de Barthes sobre los mitos sigue siendo incluso hoy polémico, como hemos recordado, sin embargo, su influencia es y fue enorme. En 1968 Philippe Sollers se refería a la mitología como "una terminología" (Sollers, 1968: 91) y D tienne retomaba el mismo significado del mito como sistema semiológico ("le mythe est un signifiant disponible" 1981: 236). También lo fue para la teoría postcolonial (de la deconstrucción y la desmitificación), y para los escritores comprometidos contra las convenciones y las formas de la sociedad y del lenguaje que mistificaban la realidad.

---

<sup>78</sup> Los originales en francés: "il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe" (Barthes, 1957: 209); "le silence, réel ou transposé, se manifestant comme la seule arme possible contre le pouvoir majeur du mythe : sa récurrence" (*ibid.*: 208).

<sup>79</sup> Esto en relación con las estampas militares, pero se podría ampliar a m s casos. El original en francés: "[langage] dressé   chanter les choses, et non plus   les *agir*" (1957: 218).

<sup>80</sup> El original en francés: "nous vogueons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants   rendre sa totalité: car si nous p n trons l'objet, nous le lib rons mais nous le d truisons; et si nous lui laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifi " (*ibid.*:233). Esta cita, que por cierto cierra el libro, continúa con una reivindicación de realidad, a pesar de las dificultades: "Parecería que estamos condenados durante cierto tiempo a hablar siempre excesivamente de la realidad. Esto se debe a que, sin duda, el ideologismo y su contrario siguen siendo comportamientos mágicos, aterrorizados, cegados y fascinados por el desgarramiento del mundo social. Y sin embargo, esto es lo que debemos buscar: una reconciliación de la realidad y los hombres, de la descripción y la explicación, del objeto y el conocimiento" (Barthes, 1957: 233). Original en francés: "Il semblerait que nous soyons condamnés pour un certain temps   parler toujours *excessivement* du réel. C'est que sans doute l'id ologisme et son contraire sont des conduites encore magiques, terroris es, aveugl es et fascin es par la déchirure du monde social. Et pourtant c'est cela que nous devons chercher : une réconciliation du réel et des hommes, de la description et de l'explication, de l'objet et du savoir" (Barthes, 1957: 233).

Precisamente la crítica postcolonial atacó a la mitología por su peso identitario; de donde se deduce la idea de que el discurso colectivo identitario se erigía siempre en relación con el discurso despreciativo de la otredad. Edward Said (Jerusalem, 1935 - Nueva York, 2003) lo define en *Orientalismo*<sup>81</sup>.

For Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, "us") and the strange (the Orient, the East, "them"). This vision in a sense created and then served the two worlds thus conceived. Orientals lived in their world, "we" lived in ours. The vision and material reality propped each other up, kept each other going [...]. Its scope, as much as its institutions and all-pervasive influence, lasts up to the present (Said, 2003: 43-4)<sup>82</sup>.

Lo que enseña Said es el reverso de Rosenberg: si el mito nacional era una falsificación del "nosotros" para dotarnos de una vitalidad irracional, el "otro" pertenecía a la misma dialéctica (creada, como demostró Said brillantemente, a través de un "vocabulario" propio, imágenes y mitos; un "sistema de conocimiento" tan perfecto como el que definen Barthes o Lévi-Strauss), pues (irracionalmente) debía ser aniquilado o sometido para que el "nosotros" llegara a su raíz<sup>83</sup>. Como el mito primigenio, el Oriente

---

<sup>81</sup> Texto fundamental para estas definiciones, de 1978. Sin embargo, pensadores durante todo el siglo son conscientes de ello con anterioridad.

<sup>82</sup> Traducción: "Porque el orientalismo era, en última instancia, una visión política de la realidad cuya estructura promovía la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, "nosotros") y lo extraño (Oriente, Oriente, "ellos"). Esta visión en cierto sentido creó y luego sirvió a los dos mundos así concebidos. Los orientales vivían en su mundo, "nosotros" vivíamos en el nuestro. La visión y la realidad material se apoyaron mutuamente, se mantuvieron mutuamente en marcha [...] Su alcance, tanto como sus instituciones y su influencia omnipresente, dura hasta el presente" (Said, 2003: 43-44).

<sup>83</sup> No queremos dejar de citar aquí el contundente inicio del *Discours sur le colonialisme* de Césaire (1950) donde denuncia que el terror europeo ante los nazis fue un ejercicio también de racismo, pues esa práctica de exterminio y desprecio por las razas que no pertenecen al mito primordial, llevaban siglos haciéndola Francia, Inglaterra, Bélgica y el resto de Europa: "Avant d'être la victime [du nazisme], on en a été le complice ; que ce nazisme-là, on l'a supporté avant de le subir, on l'a absous, on a fermé l'œil là-dessus, on l'a légitimé, parce que, jusque-là, il ne s'était appliqué qu'à des peuples non européens [...]. Oui, il vaudrait la peine d'étudier, cliniquement, dans le détail, les démarches d'Hitler et de l'hitlérisme et de révéler au très distingué, très humaniste, très chrétien bourgeois du XXe siècle qu'il porte en lui un Hitler qui s'ignore, qu'Hitler l'habite, qu'Hitler est son démon, que s'il le vitupère c'est par manque de logique, et qu'au fond, ce qu'il ne pardonne pas à Hitler, ce n'est pas le crime en soi, le crime contre l'homme, ce n'est pas l'humiliation de l'homme en soi, c'est le crime contre l'homme blanc, c'est l'humiliation de l'homme blanc, et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés colonialistes dont ne relevaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique. Et c'est le grand reproche que j'adresse au pseudo-humanisme : d'avoir trop longtemps rapetissé les droits de l'homme, d'en avoir eu, d'en avoir encore une conception étroite et parcellaire, partielle et partiale et, tout compte fait, sordidement raciste" (2004: 13-14). Traducción: "antes de ser la víctima [del nazismo], fuimos sus cómplices: que este nazismo lo soportamos antes de someternos a él, lo absolvimos, hicimos la vista gorda, lo legitimamos, porque, hasta entonces, se había aplicado sólo a los pueblos no europeos [...]. Sí, valdría la pena estudiar, clínicamente, en detalle, los enfoques de Hitler y el hitlerismo y revelarle al muy distinguido, muy humanista y muy cristiano burgués del siglo XX que lleva dentro de sí a un Hitler que no sabe, que Hitler lo habita, que Hitler

mítico nace de una realidad ("idea general") a la que se le añaden componentes irracionales (míticos o fantasiosos) "una lógica detallada regida no solo por la realidad empírica sino por una batería de deseos, represiones, inversiones y proyecciones" (Said, 2003: 8)<sup>84</sup>.

Mencionamos en este breve apartado la conexión entre la mitología (como relato de la colectividad) y el Otro, pues es un tema además de indisociable de la definición, muy importante para Goytisolo, especialmente a partir de los años ochenta y de la lectura del palestino, pero empieza a aparecer en *Don Julián* y en sus lecturas de los heterodoxos.

La mitología ya se había interesado por estos estudios, bajo el término de "imagología", que "interroga la alteridad en todas sus formas" dentro de la literatura, como la mitología se encarga de "la explotación e implementación de un patrimonio identitario" (Chevrel, 2009: 2). Como lo recuerda Moura (2005), esta disciplina distinguía "étrangeté" ("extrañeza", "extranjería" en términos similares al orientalismo de Said<sup>85</sup>) de "alteridad", noción casi esotérica del Otro ("aprehendido según la modalidad, irreductible, del dato simple, relativo a lo indecible, a lo innombrable, a lo inmundado", *ibid.*: 206)<sup>86</sup>, donde se agruparían las obras de Segalen (*Essai sur l'exotisme*, 1908) o incluso Todorov (*Nous-mêmes et les autres*, 1989) sobre lo extranjero y lo exótico. Sin embargo, es precisamente Moura quien, a partir de finales de los 90 comienza a tener en cuenta el enfoque poscolonial (que se llevaba desarrollando en Francia desde los años 30, mucho antes de Said, con las obras de Fanon o Césaire) y la dimensión política de las representaciones mistificadas, mistificantes y deformantes del Otro, es decir empieza a tener en cuenta las relaciones entre la imagología y el poder. En su obra *Littératures*

---

es su demonio, que si lo regaña es por falta de lógica, y que en el fondo lo que no perdona a Hitler no es el crimen en sí, el crimen contra el hombre, no es la humillación del hombre en sí misma, es el crimen contra el hombre blanco, es la humillación del hombre blanco, y haber aplicado a Europa procedimientos colonialistas que hasta ahora sólo afectaban a los árabes de Argelia, a los culis de la India y a los negros de África. Y este es el gran reproche que hago al pseudohumanismo: haber reducido durante demasiado tiempo los derechos humanos, haber tenido, todavía tener, una concepción estrecha y fragmentaria, parcial y parcial de estos y, en definitiva, sórdidamente racista".

<sup>84</sup> El original en inglés: "a detailed logic governed not simply by empirical reality but by a battery of desires, repressions, investments, and projections" (Said, 2003: 8).

<sup>85</sup> "Toute représentation où l'autre est posé comme un envers ou comme un double renvoyé par un miroir à peine déformant. Reflet, jeu réglé de renvois, l'image dépend entièrement du sujet (et de la culture) qui met l'étranger en scène, exemple extrême : le stéréotype" (Moura 2005, 206). Traducción: "cualquier representación donde el otro se plantea como un reverso o como un doble reflejado por un espejo apenas distorsionante. Reflexión, juego regulado de referencias, la imagen depende enteramente del sujeto (y de la cultura) que pone al extranjero en escena, ejemplo extremo: el estereotipo".

<sup>86</sup> Originales en francés: "l'exploitation et la mise en œuvre d'un héritage identitaire" (Chevrel, 2009: 2); "[l'Autre] est appréhendée selon la modalité, irréductible, du simple donné, relevant de l'indicible, de l'innommable, de l'immonde" (*ibid.*: 206).

*francophones et théorie postcoloniale* (primer estudio postcolonial en PUF, 1999<sup>87</sup>), Moura analiza la literatura teniendo en cuenta, entre otras cosas cómo "los procesos variables de los colonialismos de Europa han producido una continuidad de situaciones y de preocupaciones que han influido en formas y símbolos escritos" (1999: 5), o sea cómo las formas (el signo convertido en significante mítico) vienen del colonialismo y se quedan en el lenguaje, la literatura y la crítica. Más recientemente, Yves Clavaron (2015) analiza la historia de la literatura postcolonial que se opuso (en distintas oleadas) a la dominación del discurso y sus formas. La tercera de estas, y la más reciente, es la de la poética del "*writing back*", posterior a las independencias, que consiste en renegociar la cultura dominante y hegemónica (imperial), a través de la deconstrucción de los textos *autorizados*, como los mitos, para hacer una contra-literatura, contra-mitología<sup>88</sup>.

### El mito literario: mitocrítica y mitopoética

De todas las perspectivas que estudiamos (etnología, lingüística, histórica y política), quizás la más importante, y la que más resuelve el origen y la evolución de los mitos es la noción de mito literario, que supone que el mito (ya sea preexistente o no al texto) existe y se desarrolla principalmente en la literatura. Dumézil aseguraba en 1968 que los mitos, a pesar de contener lenguaje anterior (con una función primaria social o religiosa) son "llamados tarde o temprano a una carrera literaria propia" (1968: 10)<sup>89</sup>, que los convierte en textos literarios y no sagrados. Además, desde los estudios de Jausse y de la escuela de Constanza (Konstanzer Schule) se desplazó la importancia del origen del mito hacia la recepción, pues "el original permanece en estado de hipótesis" y el mito es "únicamente verificable gracias a la recepción" (Blumenberg, 2005: 53).

El mito literario, noción desarrollada por Brunel en 1971 y estudiada por la mitocrítica y la mitopoética (o poética de los mitos), consiste en el estudio del mito y los significados que se le añaden en cada nueva variación literaria que explora el mito en su

---

<sup>87</sup> El objetivo, tal como lo explica en la introducción: "Présenter (ainsi qu'on le fait souvent) les littératures francophones comme un *donné* de fait, un objet naturel soumis à la sagacité de l'interprète, nuit à leur compréhension et favorise la confusion de la francophonie (communauté linguistique) et du *francophonisme* (intérêts économiques et / ou politiques masqués par la communauté linguistique)" (Moura 1999, 2). Traducción: "presentar (como se hace a menudo) la literatura francófona como un hecho dado, un objeto natural sujeto a la sagacidad del intérprete, perjudica su comprensión y promueve la confusión entre la francofonía (comunidad lingüística) y Francofonismo (intereses económicos y/o políticos enmascarados por la comunidad lingüística)".

<sup>88</sup> Por ejemplo: Barbara E. Goff, Michael Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone and Dramas of the African Diaspora*, Oxford, Oxford university press, 2007.

<sup>89</sup> El original en francés: "appelés tôt ou tard à une carrière littéraire propre" (Dumézil, 1968: 10).



época, dotándolo de un nuevo significado (Albouy 1969: 10<sup>90</sup>). Esto se debe a la aptitud del mito para "expresar a través de pequeñas traducciones, a través de transposiciones o lecturas alegóricas, épocas, visiones o mentalidades muy diversas" (Beugnot, 2003: 1155)<sup>91</sup>. Proviene del análisis estructuralista de Lévi-Strauss pues el mito literario es el resultado de un conjunto de variantes ("diálogo" o "polílogo" según Jauss, 1988<sup>92</sup>) que enriquecen y bifurcan el tema soterrado, el enigma que encierra, que ya no son creencias colectivas sino interrogaciones (o cuestiones) literarias. De aquí salen dos enfoques metodológicos.

El primero, la mitocrítica, postula que el mito es preexistente al texto (*pre-texto* y *fuera-de-texto*, Brunel, 1992: 59), pero ya no se encarga del origen del mito (como la etnología) sino de su recepción (estudiada por Jauss y Blumenberg), evolución e invención dentro de la literatura (o, para Brunel "emergencia, flexibilidad, irradiación", *ibid.*: 72), y en la diversidad de sus variantes literarias. El mito, a pesar de ser anterior al texto, está también operando ("*à l'œuvre*"<sup>93</sup>) dentro de la literatura (Brunel, 2003: 9), que no solo es el "conservatorio" sino también el "laboratorio" de los mitos (Ballestra-Puech, 1999: 404), donde el mito se expande y cambia. De esta noción, surge la *Mitopoética de los géneros* (Frye: 1957, 1990; Brunel: 2003). Frye, como Lévi-Strauss en antropología, cree que los mitos son un "principio estructural" de la literatura, especialmente de sus "convenciones, géneros, arquetipos e imágenes recurrentes" (1971: 502), y "las formas típicas del mito" se convierten en convenciones y separan los géneros literarios (1994: 497)<sup>94</sup>. El mito es, por lo tanto, "el lenguaje del interés" ("*concern*" traducido en francés

---

<sup>90</sup> "Point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres" (Albouy, 1969: 10). Traducción: "no hay un mito literario sin palingenesia que lo resucite en una época en la que se muestra capaz de expresar mejor sus propios problemas".

<sup>91</sup> El original en francés: "exprimer par de menues translations, par des transpositions ou des lectures allégoriques, des époques, des visions ou des mentalités très diverses" (Beugnot: 1155).

<sup>92</sup> La cita completa: "la historia literaria de un mito no es una especie de monólogo, donde un significado preexistente se va expresando gradualmente en su pureza y plenitud originales, sino una especie de diálogo, que se convierte en una apropiación creciente de obra en obra a través de la historia de una respuesta a una gran pregunta que afecta tanto al hombre como al mundo; sin embargo, con cada nueva formulación de la pregunta, la respuesta puede tener un significado más. Lo que llamamos el diálogo de autores se convierte así en un polílogo entre el autor posterior, su predecesor poseedor de la norma y el mito que desempeña el papel de tercero ausente" (Jauss 1988, 219).

<sup>93</sup> "Faire une 'mythopoétique des genres' c'est utiliser la mythocritique pour voir et montrer comment les mythes fabriquent les genres littéraires, comment ils les travaillent : considérer les mythes comme à l'origine des genres, et également comme 'à l'œuvre' au travail au sein d'eux" (Brunel 2003: 9). Traducción: "Hacer una 'mitopoética de los géneros' es utilizar la mitocrítica para ver y mostrar cómo los mitos crean géneros literarios, cómo trabajan sobre ellos: considerar los mitos como el origen de los géneros, y también como 'trabajando' dentro de ellos".

<sup>94</sup> "La Edad de oro mítica se convierte en una convención pastoral, los relatos de la Caída y el destino trágico del hombre crean las convenciones de la ironía, el sentimiento mítico de la distancia entre

como "*engagement*" precisamente) "del cual la literatura es uno de los modos de expresión, una parte de la visión que una sociedad puede tener de su condición, de su destino, de sus ideales y de la realidad expresada según estos factores humanos" (1994: 53; 32). Por lo tanto, el texto sucede o acompaña al mito como principio estructuralizante de una sociedad que, cuando se convierte en mito literario (olvidando su origen) transforma su función social en "dotar a la sociedad de una visión imaginaria de la condición humana" continuando a su "ancestro mitológico" (1994: 497).

El segundo, la mitopoética examina, tal como lo define Gély, cómo ciertas ficciones se convierten en mitos (2006: 17). Es decir: no sólo cómo la literatura transforma, explora y hace irradiar el mito que la precede, sino cómo la literatura es susceptible (por sus mecanismos de ficción e imaginación) de crear mitos literarios propios<sup>95</sup>. Retomando a cómo Platón define al poeta en *La república*, este es un "*muthopoios*" (hacedor de mitos) que puede fabricar mitos propios y corresponde al crítico entender a través de qué retóricas, repeticiones y readaptaciones se transforma en mito. Por lo tanto, este enfoque no restringe la noción del mito a un relato fabuloso, nacido fuera de la literatura y de cuyo origen nos hemos olvidado (ibid.: 11). Esto es importante para la historia de la literatura, preñada de mitos creados en cada época (con un fondo histórico distinto): Don Juan, el Pícaro, la Celestina o Don Quijote. Además, la mitopoética comprende que el mito es creado y se puede crear en cualquier momento pero se antepone la literatura (sobre las otras artes) como generadora de ficciones e imaginaciones.

C'est donc à la poétique proprement dite de s'interroger, comme elle le fait fort bien, sur l'invention des mondes fictifs et sur le fonctionnement de la fiction, c'est-à-dire sur le 'mythos' aristotélicien dans son ensemble. La tâche d'une mythopoétique comparatiste est plus particulière : examiner comment certaines fictions deviennent des mythes, à la faveur d'un processus de réception et de réécriture, de mémorisation et de déformation. Ou, pour parler en termes aristotéliciens, examiner comment et pourquoi certains "mythoi" deviennent des "mythoi hérités" (Gély, 2006: 16-7)<sup>96</sup>.

---

el poder divino y el orgullo humano se vuelven una convención trágica, los mitos heroicos proporcionan las convenciones de la narrativa" (Frye 1994: 502).

<sup>95</sup> En palabras de Gély "comment les œuvres 'font' les mythes et comment les mythes 'font' l'œuvre : non seulement de quel 'travail' les mythes sont les acteurs, les agents [...] mais aussi de quel 'travail' ils sont le résultat, le produit, le 'fait'" (Gély, 2006 10). Traducción: "cómo las obras 'hacen' los mitos y cómo los mitos 'hacen' la obra: no solamente de qué 'trabajo' los mitos son los actores, los agentes [...] sino de qué 'trabajo' son el resultado, el producto, el 'hecho'".

<sup>96</sup> Traducción: "corresponde, pues, a la propia poética preguntarse, como bien hace, sobre la invención de los mundos ficticios y sobre el funcionamiento de la ficción, es decir, sobre el "mythos" aristotélico en su conjunto. La tarea de una mitopoética comparada es más particular: examinar cómo ciertas ficciones se convierten en mitos, a través de un proceso de recepción y reescritura, memorización y

#### 4. El mito en España

El mito en España en el siglo XX no contó con teóricos antropólogos como Lévi-Strauss, Voegelin o Caillois, pero mantuvo la misma polisemia, ambivalencia e importancia que en el resto de Europa. Por un lado, a principios de siglo, cobró significados políticos muy similares a los del nazismo y muchos escritores y críticos han estudiado la ascensión e importancia del concepto en los grupos fascistas españoles como Falange (Mainer, 2013; Rodríguez Puértolas, 1986; Stallaert, 2006). Por el otro, escritores del interior y exiliados volvieron sobre los mitos literarios a modo de nostalgia (Zambrano, 1998), desde la poética (Guillén, 1971)<sup>97</sup> o, en el caso opuesto, desde la exaltación patriótica (Cossío, 1952) y heroica (Pemán, 1953).

Sin embargo, para nuestro análisis sobre Goytisolo nos concentraremos en la definición, el método y el vocabulario de Américo Castro, quien interpretó los mitos de España como el conjunto de creencias políticas, históricas y sociales que falsifican la realidad y el ser de España desde la Reconquista. Se aproxima tanto a la "mistificación" lingüística e histórica, como al mito literario (el mito se genera, está y evoluciona en la literatura), o al mito político en su continuación en el siglo XX. Esto se justifica porque Castro fue el pensador español que más influyó a Goytisolo en la concepción del "mito" aplicado al contexto español. Para aproximarnos a una definición del mito en España que luego reutilizará Goytisolo, partimos de las tesis históricas y literarias de Castro, para luego analizar ciertos mitos, leyendas y creencias españolas en textos de la tradición castiza o católica que serán pertinentes para este estudio.

#### Américo Castro: "mitos y creencias" de España

Américo Castro (Río de Janeiro, 1885 - Madrid, 1972) filólogo e historiador<sup>98</sup>, fue el primero en "romper el cerco de la especialización orientalista para presentar [la

---

deformación. O, para hablar en términos aristotélicos, examinar cómo y por qué ciertos 'mythoi' se convierten en 'mythoi heredados'" (Gély, 2006: 16-7). Esto sucede a través de la memoria (ibid.: 20-21) o el escándalo (ibid.: 22-23), pero los mitos desaparecen cuando no corresponden a la memoria colectiva.

<sup>97</sup> Desde donde se sigue estudiando más recientemente, aunque, si recientemente destacan los estudios de García Gual (1992, 1995) y Losada Goya (discípulo del crítico francés Pierre Brunel), suelen ser estudiados con relación a la mitología griega y su aparición en las obras literarias (siguiendo el enfoque de la mitocrítica y de los "mitos" como fábulas de la antigüedad que han perdido su significado primigenio, *mythos*, y reaparecen en la literatura).

<sup>98</sup> Américo Castro estudió en Granada, Madrid y París. Cuando estalló la Guerra Civil fue nombrado cónsul de Hendaya y, al acabar la guerra, se exilió en Estados Unidos. Fue profesor en las universidades de Wisconsin y Texas hasta 1940 cuando fue llamado para ocupar la cátedra de lengua y

influencia semita en la historia de España] en un contexto más amplio y convincente" (Villanueva, 1971: 167). Su pensamiento histórico evolucionó desde una primera etapa "europeísta", centrada en estudiar y analizar la historia y la literatura española dentro de las categorías europeas (erasmismo, barroco, neoplatonismo, renacimiento, etc.), hasta 1938 cuando, con la experiencia de la guerra, "se le fue haciendo cada vez más difícil explicarse lo hispánico en base de tales categorías" (Araya, 1971: 44); y acude a investigarlo "como una singularidad histórica y cultural" (ibid.), nacida de la coexistencia conflictiva entre las tres culturas. Como dice en el prólogo a *España en su historia* (1948): "Supuse entonces que el proceso vital [de España] se da en una entidad histórica, humana, integrada por una contextura cristiano-arábigo-judía, y en la cual se conjugaban y articulaban (o desarticulaban) esas tres formas de existir" (Castro, 1984: 16) porque "sin moros ni judíos, su historia —su realidad humana— es incomprendible" (Castro, 1961: 39). Y Castro estudia cómo esa "singularidad histórica" había sido manipulada:

Nada más central y a la vez menos tenido en cuenta que el hecho incontrovertible de haber surgido la vida colectiva llamada española del entrelace de tres castas y de tres casticismos: el cristiano, el judío y el moro. Y no se tiene en cuenta, por haberse hecho de este asunto una cuestión de malentendida honra nacional. [...] En el siglo XVI se sacrificaban los sentimientos de amor y compasión familiares a la pureza cristiano-castiza; hoy se inmola la verdad histórica a fin de librar el pasado español de su mácula islámico-semítica (1965a: 11-12).

Castro define entonces la historia oficial de España como una "inmolación de la verdad histórica", capaz de unificar España tras la reconquista, no "mediante razones, conocimientos y leyes, sino a través de mitos y creencias" (1982: 45), "alucinaciones" (1961: 247), "credulidades colectivas" (Castro, 1997: 103) como el gran "mito alucinante del imperio" (ibid.: 72) o la creencia de la honra (1961: 247). La historia entonces se "mistifica" sobre una "idea" ("de una esencia española, a un *substratum* o escenario previos sobre los cuales hubiese jugado España la partida de su historia"; Castro, 1984: 45), un "fatalismo mítico"<sup>99</sup>, "fantasma histórico" o "historia invisible" (ibid.) y arraigada en la colectividad ("por mucho que se escriba sobre las fábulas vigentes, los doctos cierran sus ojos y tapan sus oídos", 1965a: 12).

---

literatura española Emory L. Ford en la Universidad de Princeton, "una de las más prestigiosas y entonces mejor remuneradas" de aquella institución [Llorens, 1971: 287]). En 1953 se trasladó a San Diego y en 1970 regresó a España, donde murió en 1972.

<sup>99</sup> Castro utiliza esta noción para explicar cómo se había hecho la historia en España: "Enlazan la Iberia conocida por Estrabón con la Península Ibérica de hoy" y caen "en un fatalismo *mítico*, en una historia invisible previa a la vida dada a los largos siglos hoy a nuestro alcance (Castro, 1984: 45). Castro "ha visto claro que un pueblo no es un ente físico, geológico o natural que existe desde siempre" (Araya, 1971: 47).

La presencia de estas mistificaciones ocurría al desplazar el estudio de "agentes históricos"<sup>100</sup> y "humanos" por "agentes naturales" y esenciales (una especie de *pseudo-physis* barthesiana) que encubrían la historia real con otra "arbitraria o fabulosa" (1961: 45). Pero, como dice Castro en la introducción a *España en su historia*: "las historias, si aspiran a ser verídicas, habrán de situar en un trasfondo los *hechos* y las *ideas*, y en muy primer plano los agentes humanos, las situaciones y dimensiones de vida de quienes *habitan* en los hechos y las ideas" (Castro, 1962: XXIII).

Como le dice a María Rosa Lida en una carta, Castro concibe la historia como una "realidad palpitante que está ahí, pidiendo a gritos ser asida, abrigada y valorada"<sup>101</sup>. De ahí que su obra principal y monumental se llame *La realidad histórica de España* (1954)<sup>102</sup>, reescritura de la *España en su historia: cristianos, moros y judíos* (1948)<sup>103</sup>. Castro elabora entonces las definiciones "morada de vida" —"el margen de acción y reflexión de [una] colectividad"— y la "vididura" —"el estilo con que se pisa sobre esa franja más o menos amplia de virtualidades" (García-Sabell, 1971: 111)<sup>104</sup> como aspectos realmente "historiables" en su análisis de "*la realidad histórica*", "cuando el haz de creencias y modos vivenciales de un pueblo se hace conciencia de ese pueblo" o "cuando la abigarrada multitud de las vididuras queda sometida a la potestad de una invariante de la morada vital" (ibid.: 112). Las invariantes de la morada vital —tal como las explica García-Sabell (ibid.: 112-113)— serían los esquemas mentales o mitos, creencias (de la morada vital) que se imponen, actúan y condicionan a las "vididuras"—de hecho, cuando la invariante se perpetúa "se adultera y convierte en una irrealdad, en un fantasma" (ibid.: 113)<sup>105</sup>. De esta concepción de la historia aún palpitante, Castro privilegia como método

---

<sup>100</sup> Araya define así la noción en la obra de Castro: "El agente histórico es un conglomerado de hombres unidos por preferencias y rechazos a que han llegado después de experiencias decisivas que, entre otras cosas, hicieron posible que tal agente histórico se constituyera como tal, puesto que tampoco es un hecho natural, de simple física ondulatoria, que determinados grupos de seres humanos hayan logrado constituirse en una nación, pueblo o agente histórico. Todo fenómeno cultural, o de otra índole, es vivido y manejado de un modo peculiar por el pueblo que es afectado por él" (Araya, 1971: 46).

<sup>101</sup> La cita completa, que merece la pena: "Y es que todos ellos tienen miedo cervical a enfrentarse con la realidad palpitante que está ahí, pidiendo a gritos ser asida, abrigada y valorada. Miedo a las cosas: miedo a ser uno mismo. Yo prefiero disparatar, pasar por loco altanero y pedante, a someterme a lo que tanto tiempo me ha hecho malgastar" (Conde, 2019: 101-104).

<sup>102</sup> Aunque citamos en la versión de 1962.

<sup>103</sup> Aunque citamos en la versión de 1984.

<sup>104</sup> Castro explica esta nueva metodología sobre la que no nos detenemos especialmente por ser muy específica en un capítulo precisamente llamado "Supuestos teóricos", en *La realidad histórica de España* (1962: 107-143).

<sup>105</sup> Según el crítico, defensor de Castro, su gran valía consistió en enfrentarse a estos fantasmas pues "es menester que la invariante colectiva en su despliegue real —una peculiar realización de valores— sea intuida de algún modo por quien escribe la historia. Con los fantasmas no se con-vive (un *rigor* de Américo Castro que le ha costado muchos sinsabores y no pocas incomprendiones). Entre los fantasmas y nosotros no hay trato posible" (Garagorri, 1971: 114).

para conocer la historia la literatura (porque, como en la definición del mito literario, la literatura era el mejor canal del mito) y la "imaginación histórica"<sup>106</sup>.

Más allá de las implicaciones existencialistas y humanistas de estas teorías<sup>107</sup>, lo que nos interesa en esta tesis de su concepto de "realidad histórica" es su oposición directa a la irrealidad o mitología (Conde, 2019: 100). Y el método que acabamos de resumir a grandes rasgos será utilizado por Castro como forma de demistificar los grandes mitos que la historia oficial había erigido y que formaban parte residual del modo de vida (como "invariantes" y "fantasmas") y afectaban el presente. El compromiso de Castro, con "materiales dinámicos y explosivos" (van Beysterveldt, 1971: 75), traslada el compromiso ideológico a un lugar histórico<sup>108</sup>:

La indeleble intensidad, la angustiada vehemencia y la infatigable curiosidad con que Castro afrontaba su labor intelectual, que, naturalmente, iba más allá de lo meramente académico y llegaba a ser trascendente indagación esencial en las claves para el conocimiento de la contextura de una sociedad diferente, y el de las

---

<sup>106</sup> "El camino verdadero, el camino real, nos conduce, con el viático de la imaginación con-viviente, a la ordenación estructural conforme a sentido del tiempo fabricado, en laberinto contradictorio, por la historia. De pronto, todo se ilumina. El pasado *se entiende*, el presente *se hace vivible* —con drama o sin él— y el futuro yergue su volumen y aprieta los goznes de lo actual. *Actúa*. Y por eso mismo, porque ya está aquí sin haberse realizado, es futuro auténtico y no desmedrada, rudimentaria entelequia. La imaginación así concebida se ha convertido en *acto intelectual*" (García-Sabell, 1971: 122-3).

<sup>107</sup> Es interesante la diferenciación que establece Gilman en este artículo entre la interpretación humanista y la ideológica o arqueológica-cronista. En la primera incluye a Castro; en la segunda a Menéndez Pelayo y Lukács; y, en la tercera, al contrincante de Castro, Sánchez Albornoz. Pero quizás lo mejor del artículo es su nota sobre por qué Castro no es un existencialista, sino sencillamente un humanista que se nutre de metodologías e ideas de otras teorías: "A juicio de Castro, el humanista descubre, aprecia y acata los valores, pero no los crea con su actividad. Castro se esforzaría por comprender cómo fue posible Baudelaire y Flaubert, en vez de empeñarse en negarlos y en creer que alguien pudiera encontrar convincente semejante negación. O, para expresarlo más sencillamente: para él los santos son santos; y no hace falta que nadie interceda a favor de Genet" (Gilman, 1971: 134-5, nota 5). Por otro lado, Gilman no duda en asegurar que el acercamiento de Castro es axiológico; busca los orígenes, no es estructuralista (ibid.: 134), lo mismo hace en el mismo libro García-Sabell, "no es una doctrina histórica de *causas*, sino de *orígenes*" (1971: 118). Durán, por su parte, dice que "las etiquetas resultan, en el fondo, de importancia secundaria. [...] Creo, sin embargo, que resulta significativo que tanto la etiqueta de "existencialista" como la de "estructuralista" son estrictamente contemporáneas, y aluden quizás al carácter actual, moderno, de las ideas de Castro. En cambio, los adversarios de Castro —que casi nunca han definido su posición en el espectro de las teorías históricas y culturales— resultan proceder, a la postre, del sector positivista-conservador-ultracatólica, y por ello si les aplicamos a ellos las etiquetas correspondientes comprenderemos inmediatamente algunas de las razones que les mantienen alejados y hostiles frente a las ideas de Castro. No se trata de un conflicto entre generaciones, sino, más bien, de que un historiador como Castro, que se formó en un ambiente universitario positivista, ha conseguido formular sus ideas en un lenguaje moderno" (Durán, 1971: 85).

<sup>108</sup> Las palabras de Villanueva sobre su politización son muy interesantes. Hablando de la Inquisición: "solo interesan ya los planteamientos hondamente genéticos: necesidad de *comprender*, de responder al *cómo* y *por qué*, de preguntarse, sobre todo, por *sentidos*; en este caso concreto, las actitudes últimas de donde pudo surgir algo como la Inquisición y qué es lo que hizo de ella una realidad inmanente a lo largo de los siglos, y no si fue *buena* o *mala*, benéfica o perjudicial. La realidad cotidiana nos brindaba demasiadas tentaciones para reacciones viscerales de indignación y de desprecio [...] los estudios de Américo Castro venían a clavarse en el ojo de la llaga por su desinterés en la confirmada esterilidad de enjuiciar ideológicamente y por el afán de plantear en cambio, con temeraria claridad, los absolutos, más bien humanos que históricos, del *origen, ser y existir de los españoles* (Márquez Villanueva, 1971: 166).

razones y causas de su trabajado devenir histórico. Habían quedado atrás para Castro "aquellos tiempos en que escribir consistía en redactar más o menos bien lo acumulado en papeletas..." (XX, 28/5/48); la escritura académica era ahora una escritura agónica, vital, comprometida con una identidad y un afán de iluminar un pasado complejo y un presente problemático (Conde, 2019: 92).

Castro analiza muchos de estos mitos y mentiras en sus obras: el apóstol Santiago (1962: 276-406<sup>109</sup>), la guerra santa como una cruzada islámica (ibid.: 407-441), etc. Basta leer el índice de *La realidad histórica de España* o esta generosa descripción de Villanueva: "Arrebatado por una furia desesperada, Castro se desollaba en la descomunal refriega una serie de mitos adheridos como segunda piel a la conciencia de los españoles hasta 1936. Castro la emprendía a mandobles con toda la titerera histórica española y descabezaba mitos, prejuicios y fantasmas" (Márquez Villanueva, 1971: 163).

A continuación, explicaremos las "fábulas vigentes", "mitos y creencias" más pertinentes del pensamiento de Castro y cómo, a través de su método "mitoclasta", les opone la "realidad histórica". Los tres "mitos" sobre los que nos detendremos son: la "España sagrada" o "la fabulosa españolidad" y, unido a ella, "el homo hispanus Altamirensis"; y "la Edad de oro" como una mistificación de lo que en realidad fue "la edad conflictiva" marcada por las castas, los casticismos y la marginación de los españoles conversos.

#### EL MITO DE ESPAÑA Y EL HOMO HISPANUS

El mito "España" para Castro alude a la falsa concepción de la hispanidad, que niega la influencia árabe y judía. Así arranca *España en su historia* (1948)<sup>110</sup>, y será el tema principal de *La realidad histórica de España*.

Supuse entonces que el proceso vital [del español] se da en una entidad histórica, humana, integrada por una contextura cristiano-arábigo-judía, y en la cual

---

<sup>109</sup> Estudiado por un "discípulo" de Castro, Sánchez Villanueva: "Naturalmente, hay también otra mas dilatada y profunda, porque Santiago es un eje referencial ineludible en su proyección sobre el devenir histórico de los pueblos de habla hispana. En cuanto tal me ha acompañado por espacio de medio siglo, desde los días de la épica polémica Castro-Albornoz, como una perplejidad y también desafío, acerca de cuyas cambiantes entradas y salidas había guardado hasta ahora silencio. Fue en aquella donde se empezó a esbozar su entidad de hecho mítico, creador de su propia realidad y dotado de una ilimitada capacidad de canalizar tanto las conductas humanas como unos rumbos históricos que habrían sido inconcebibles en su ausencia" (Márquez Villanueva, 2004: 23).

<sup>110</sup> A lo largo de la tesis, citaremos tanto este libro (la versión inicial) como la reescritura de Castro en *La realidad histórica de España*, pues a pesar de ser una edición anterior es la que conecta la historia con la literatura, lo cual interesa a nuestro análisis. Según Araya, fue en 1962 cuando "vio con entera nitidez la calidad de la tarea 'centáurica' que tenía por delante y decidió separar ambas materias" (Araya, 1971: 47). Citamos la reedición de sus herederos de 1984, aunque el libro fue publicado originalmente en Argentina en 1948, como ya hemos recordado.

se conjugaban y articulaban (o desarticulaban) esas tres formas de existir. No cabía, en efecto, ni decir que lo español era lo europeo ni que era lo oriental, y hubo por tanto que idear una especial categoría, la de la "hispanidad", para hacer el problema inteligible. El panorama se aclaró entonces muy gratamente. La idea servía. Santiago apareció de golpe como un anti-Mahoma; el Arcipreste de Hita, como un mudéjar adaptador de Ibn Hazm; la Inquisición, como una ciega y feroz exasperación de la desesperación judaica; la ausencia de poesía lírica entre los siglos XI y XIII, como una reacción defensiva contra la sensualidad musulmana; Castilla, Cataluña se colocaron en su sitio, y aparecían haciendo lo que era de esperar; etc., etc. (1984: 16).

Esta falsificación inicial se sustentaba en creencias, mitos y fábulas, pero principalmente en el mito del "homo hispanus Altamirensis"<sup>111</sup> que Castro define en *Origen, ser y existir de los españoles* (1959) reeditado como *Los españoles: cómo llegaron a serlo* (1965ab). Este ser mitificado establece una continuidad (o "río") entre los íberos y los cristianos viejos modernos; rechazando, atacando y persiguiendo, primero; después, borrando y despreciando las culturas árabe y judía como "extranjeras". Sirve a la mitificación (o "naturalización") de la historia porque oculta la identidad española y, además, por su falsedad, genera una idolatría o una alucinación, inventándose un origen (o "raíz"). Esta cita en donde Castro critica a los historiadores que llaman "españoles" a los romanos explica bien la mistificación que denuncia Castro (y que en este caso llama "alucinación").

Roma, su lengua, su paganismo primero y su cristianismo después, no discurrieron sobre la Península durante siete siglos como el fluir de un río sobre un suelo pedregoso. Los historiadores "oficiales" son víctimas de una alucinación. Imaginan que gentes —de las que en último término nada se sabe— poseían ya una conciencia "española", yacente bajo los fenicios, los celtas, los romanos. No nos dicen si esos "españoles" eran los tartesios, o los cántabros, o los celtiberos, o los vascones; ni cómo pudieron mantener su "hispanidad" por debajo de los "invasores" extraños. En esta alucinación interviene la imagen de un río que fluye subterráneamente, y la idea de que el pasado de un pueblo, de su conciencia colectiva, es una mera continuidad biológica. Todos los "invasores" —dicen— fueron a la postre asimilados por el "homo Hispanus Altamirensis", y no al revés. No se preocupan esos alucinados de observar la historia de Europa, en zonas en donde es mucho mejor conocido que en España el pasado prerromano. Estos antropólatras del "homo Altamirensis" [...]

Por lo visto conforta y alienta, crea "optimismo", imaginar que somos compatriotas de Séneca, de Trajano, de Teodosio, de Isidoro de Híspalis, de Maimónides, de Averroes, y de otros varones menos ilustres. Los musulmanes de España también —según dicen— fueron asimilados por los "españoles", que empezaba por ser ellos mismos continuadores de los habitantes de Altamira. Con

---

<sup>111</sup> Pulla a Sánchez Albornoz.



lo cual el enorme fenómeno de la islamización de la Península —711 a 1492 y "aún más"— queda reducido a un enojoso y largo incidente. Los historiadores nunca se habían preguntado, en realidad, por el sentido de la islamización de las gentes de nuestra tierra. La Alhambra, la mezquita de Córdoba, y otras cosas, quedaron ahí, con muchos arabismos en el idioma. La filología y la arqueología se ocupan de tales "influencias", y dan por supuesto que a los españoles nada les ha acontecido por haber tenido, en y junto a su vida, a los hijos de Mahoma durante nueve siglos. Un ilustre pensador —víctima como tantos de nosotros de un medio intelectualmente funesto— escribía que los árabes no habían sido "ingrediente" en la historia de España. Si se llama la atención sobre la ineludible realidad de que la religión y la vida estatal se enlazan entre españoles y portugueses como en ningún otro pueblo occidental, y que en cambio la misma estructura de vida pública se encuentra entre orientales (musulmanes o hebreos), entonces muchos lectores cierran los ojos, consideran "pesimista", "fatalista" y nada técnica a quien así piensa, y se refugian bajo la cúpula del "homo hispanus Altamirensis" (1965b: 241-242).

Castro trata el mismo tema en *La realidad histórica de España*, donde habla de la "fabulosa españolidad" de los romanos de España (1962: 146-148) y, en concreto, de Séneca. Castro rechaza considerar como "España" la Hispania romana o visigoda (ibid.: 163-166) y busca establecer el inicio de "España" durante la Reconquista, situando las dos otras culturas en el centro de la identidad —como demuestra la aparición tardía de la palabra extranjera "español"<sup>112</sup> (según Amado Alonso, no aparece hasta 1520). Sin embargo, estas tres castas, como recordamos en una cita anterior "se conjugaban y articulaban (o desarticulaban)" (Castro, 1984: 16) y durante la Reconquista y más aún tras la reunificación, se vivía en España, según Castro, en un "vivir desviviéndose"<sup>113</sup>, pues, "por haber sido tan secularmente entrañable la convivencia de las tres castas, su fatal desgarramiento hubo de ser atroz, inhumano" (1961: 39).

#### EL MITO DEL SIGLO DE ORO

De estas tesis históricas de Castro, surge otra: el Siglo de Oro fue, en realidad, la edad conflictiva<sup>114</sup>. Es decir, la "singularidad histórica" produce una "singularidad literaria" (Castro, 1961: 208).

---

<sup>112</sup> El libro donde se exponen estas tesis es *"Español", palabra extranjera: razones y motivos* (1970)

<sup>113</sup> Para este aspecto del vivir hispánico según Castro, remitimos al capítulo 3 de *La realidad histórica de España*, "Una historia de inseguridades y de firmezas" (1962: 72-106).

<sup>114</sup> Tesis estudiada especialmente en su obra *De la edad conflictiva. El drama de la honra en España y en su historia* (1961). Castro selecciona esta periodización para marcar la inevitable influencia de lo político: "lo 'suyo' de la literatura [así] considerada reclama no perder de vista lo peculiar de la vida, de

La historia de España, compuesta y unificada tras la reconquista "a través de mitos y creencias" (1984: 45), genera dos tendencias literarias y culturales en dos vertientes opuestas y complementarias "en estricto acuerdo con su significación castiza, mayoritaria o minoritaria" (Castro, 1967: 13). Por un lado, los cristianos viejos victoriosos, como Lope de Vega, Quevedo o el Romancero (con su literatura "vibrante de grandiosidades presentes y pretéritas", Castro, 1967: 14; y su "afirmación tonante de las vigencias mayoritarias y dominantes", Araya, 1971: 51); por el otro, la de los cristianos nuevos judeoconversos y marginados, como Fernando de Rojas, el autor anónimo del Lazarillo, Fray Luis de León o Cervantes (aquellos "que embistieron contra aquella sociedad en forma dolida, irónica o amarga", Castro, 1961: 209). Estos grupos de escritores se diferenciarán, por lo tanto, en su relación hacia esos "mitos y creencias" sobre los que se había unificado el país: mientras "determinaron a Cervantes circunstancias que lo hicieran mantenerse al margen de los mitos de la época, que lo hicieran observar críticamente las creencias mayoritarias que saturaban el ambiente" (Araya, 1971: 53), los dramaturgos del siglo de Oro "coincidían en estos sentimientos-creencias con la casta cristiano vieja mayoritaria", "creaban sus comedias inmersos en la mitología de su época" (ibid.: 54)<sup>115</sup>. En otros términos, una literatura denunciaba y se asfixiaba bajo la persecución y la marginación racial, la otra lo ocultaba detrás del mito.

Esta violenta distinción política explicaba también una distinción estética: "esta pugna entre los más y los menos motivó radicalmente la oposición entre los estilos llanos, seductores y al alcance de los más, y los estilos abstrusos, desdeñosos del vulgo y de sus estimaciones [...] era apetecible el alejamiento, fuera sirviéndose para ello de los temas literarios o de la estructura gramatical" (Castro, 1967: 22). Esto explicaba la aparición en el siglo XVI de nuevos géneros (como la novela o la picaresca) y formas (como el barroco gongorino o la particular mística castellana). Estas realidades culturales, como las históricas, eran ocultadas por la historiografía oficial: "la historia literaria convencional ignora o pretende esquivar las conexiones entre ese estado social único en Europa, y ciertas formas y géneros del siglo XVI sin equivalente europeo" (ibid.: 209).

---

las situaciones humanas —no solo de modos de pensar, o de otros contenidos de cultura concomitantes" (1961: 243)

<sup>115</sup> Y Lope de Vega llega incluso a ser su "propagandista" —"Lope magnifica, exalta y potencia esas creencias haciéndose un brillante propagandista de ellas" (Araya, 1971: 58). Para más información sobre las formas literarias de la "casta vencedora" se puede consultar *De la edad conflictiva* (Castro, 1961: 56).

Castro se esfuerza en sus obras de crítica literaria en esclarecer el origen y existir de las obras de los escritores conversos o periféricos desde *De la edad conflictiva* (1961). Destacan sus análisis de la Picaresca (1961: 211) o del estilo oscuro de Góngora (Castro explica: "a fin de protegerse contra la ofensiva del vulgo 'tocinófilo'<sup>116</sup>, Góngora se encastilló en la fortaleza de un estilo inasequible para los más, y sólo al alcance de unos pocos. Su arte nuevo y solemne se erguía como solitario obelisco sobre la voluntad de magnificarse en un medio literario que le obstruía toda salida", 1967: 23). Pero, a continuación, nos detendremos en dos ejemplos muy importantes de la interpretación de Castro y también para esta tesis: *La Celestina* (1965a) y *El Quijote* (1967, 1974), principio y cumbre de la edad conflictiva.

El primer y más radical exponente de la edad conflictiva es *La Celestina*. Obra aclamada por Menéndez Pelayo (1905-1915), y por el público español desde su aparición a inicios del siglo XVI, sufría sin embargo una mistificación: la crítica desatendía tanto el origen judío de su autor<sup>117</sup> (obligado a convertirse a la edad de cinco años cuando la Inquisición se instaló en Toledo) como su subversión formal y moral, con la presencia de un erotismo extremo. Sobre lo primero, Castro explica que "cada nuevo nombre que se añade a la lista de los conversos eminentes produce en algunos sectores una reacción de enojo, de antipatía" (1965a: 21). Sobre lo segundo, Castro reivindica el valor trastocador de la tragicomedia fruto de la "contienda" vital, moral y política de la época, predecesor del *Quijote* en la voluntad de derribar valores y formas que habían dejado de tener sentido:

Esta obra, para tantos lectores admirable, surgió como una ruptura de la tradición literaria de la Europa medieval y de la grecorromana. No puede, por consiguiente, ser calificada ni de medieval ni de renacentista. El intento de sus autores no fue continuar o desenvolver temas y formas anteriores, sino embestir contra ellos, derrocarlos y trastocar su sentido. Al observar la "contienda" entablada por el iniciador de la obra —muy intensificada por Fernando de Rojas— descubrimos aspectos no manifestados por el análisis de las fuentes, de los tópicos y de los precedentes tipológicos de *La Celestina*. Su perfil y su estructura son irregulares, su estilo es sinuoso y tensamente dinámico; nada de lo cual es describible ni estimable con criterios solo bidimensionales y estáticos.

---

<sup>116</sup> Alusión de Castro al insulto que Góngora recibió de Quevedo: "yo te untaré mis versos con tocino, / porque no me los muerdas, Gongorilla" y que analiza en *Hacia Cervantes* (1967: 23).

<sup>117</sup> No ignoramos los debates sobre la autoría de *La Celestina*, y quizás la opción más convincente sea la de Lida (1970) y Castro (1965a) entre otros, de considerar que fue una obra colectiva del "unhappy few" de judeoconversos toledanos. Pero para nuestro análisis preferimos mantener la opinión de Goytisolo de considerar a Fernando de Rojas como único autor de *La Celestina* (fundada principalmente en lo que lee de Gilman, 1972).

Fernando de Rojas precedió a Cervantes en la aventura de trastornar el sentido de la materia literaria anterior a ellos, de servirse de ella para fines imprevisibles, como un pretexto más bien que como un texto. La finalidad de esta "tragicomedia" no fue moralizar, ni criticar primordialmente el orden social o religioso. Lo que de esto haya es reflejo secundario de otros propósitos más hondos: la perversión y el trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos. Encontramos negados los signos positivos de lo literariamente admitido, no con miras a destruir por destruir, sino a fin de poner al desnudo la escueta voluntad de existir, de demostrar la posibilidad de que una figura literaria continúe subsistiendo privada de su marco atípico (1965a: 95-6).

La obra es una "arremetida", que no crítica racional, "contra la sociedad ideal de las valoraciones literarias" (1965a: 154). Una arremetida desde la literatura como espacio único de reivindicación contra las idealizaciones. La misma arremetida está también en el erotismo que representa el personaje de Celestina, que "irrumpe con violencia brutal, repugnante" (ibid.: 98), especialmente en las escenas de sexo que la crítica solía desatender o ignorar. Según la crítica de Castro, *La Celestina* opone el amor de Calisto y Melibea, alto y sublimado, a los amores prostibularios. Pero esta dicotomía está marcada "por el rencor de los de abajo" con los que Rojas se identifica: "Rojas tensa su obra entre dos elementos extremadamente opuestos, el caballero y la alcahueta; al primero lo incita y lo abandona a su pasividad, soledad y tiniebla; al segundo lo provee de capacidad expansiva, de irradiación luminosa que alcanza tanto a las cimas como a los más bajos fondos de la sociedad" (ibid.: 147-8).

Las "nuevas y sorprendentes" formas de expresión literaria que comienzan con la edad conflictiva "alcanzaron máxima altura con el *Quijote*" (Castro, 1967: 10). A pesar de no poder confirmar los orígenes judeoconversos de Cervantes —como recuerda Castro en *De la edad conflictiva*: "sin afirmar yo (carezco de documentos) que Cervantes fuese también *ex illis*"—, su obra ocupa un lugar importante en esta nueva historia literaria pues, como añade en una nota, "Es desde luego significativo que, en asuntos de honra, Cervantes no siga las tendencias habituales (muerte de la adúltera, por ejemplo); su posición respecto de la vida española es sin duda periférica" (1961: 211). Por lo tanto, asegura que "hora es ya de afirmar que las radicales fracturas del alma española en el siglo XVI hicieron posible la concepción del *Quijote*" (ibid.: 219). Américo Castro dedicó gran parte de su obra a Cervantes y al *Quijote*. Como *La Celestina*, la audacia de la novela es principalmente formal, aunque parte de una situación política clara (según Castro, Cervantes escribe cuando "se resigna [...] y refugia su ser total en el retablo de sus

invenciones, como un Maese Pedro de la propia vida, para intentar la incalculable tarea de ser a la vez su autor, su actor y su espectador crítico", 1967: 263).

Entre otros aspectos, como la angustia erótica<sup>118</sup> o la intertextualidad del *Quijote* (que Castro llama "inter-realidad", ibid.: 307, 313), Castro aborda *El Quijote* como la "gran empresa de salazón de mitos" (ibid.: 268), arremetida también contra los valores. Los mitos heroicos que aparecen en las novelas de caballerías (y otros géneros) se incorporan, ironizan y destruyen (ibid.: 281) sembrando bases literarias nuevas. Pues esto opera siempre desde una perspectiva literaria de creación e invención, única en la literatura española y fundadora de la novela (o de la nueva forma de "novelar"):

No es el *Quijote* una crítica lógica de la fantasía mítica, partiendo de datos de la experiencia, cuyo resultado habría sido algo doctrinal y didáctico. Lo esencial aquí es la expresión en forma descriptiva y dialogada, de un modo de enfrentarse con la vida en torno, un modo al que luego se dio el nombre de "novela". Si ésta consistiese meramente en negación y crítica del mito (caballeresco, o lo que sea), tendríamos una noción incompleta de aquella forma artística. *Lo esencial es que la figura literaria posea una base desde donde atacar y reducir el mito.* El *Quijote* está construido mediante anhelos e imaginaciones, integrados en la totalidad volitiva de unas existencias singularizadas. Estas a su vez se proyectan sobre la integridad de otras existencias, en un continuo duelo de afanes y requerimientos mutuos. El acierto o el error no consisten en averiguar o no objetivamente la verdad de nada, sino en lograr un propósito, venciendo y reduciendo otras existencias, o dejándose vencer por ellas (Castro, 1967: 282).

Las ideas de Castro arraigaron en muchos de sus "discípulos", pues esta revolución sobre la comprensión de la literatura española generó y genera controversia (ninguna tan notable como la polémica con Sánchez Albornoz<sup>119</sup>), pero también muchos continuadores, críticos literarios que parten de esta nueva perspectiva y que añaden o completan la definición de esta literatura minoritaria, "al margen" y fascinante escrita en España durante los siglos XVI-XVII. Algunos ejemplos que irán apareciendo a lo largo de esta tesis y que son deudores de Castro son el estudio de Góngora de Jammes (1967), la Picaresca de Molho (1972)<sup>120</sup>, el análisis de la presencia constante del islam en la literatura española (Monroe, 1974; López-Baralt, 1985) y los estudios sobre *La Celestina*, como los de Lida (1970) o Stephen Gilman, autor de la primera biografía de Fernando de

---

<sup>118</sup> No podemos detenernos en estos aspectos, pero remitimos a quien pueda interesarle al mismo libro de Castro (1967: 274-3).

<sup>119</sup> Remitimos a los trabajos de Sánchez Cuervo (2014), de Stallaert (2006) o de Gómez Martínez (1972).

<sup>120</sup> "El pícaro coloca al hombre en presencia de todo lo que su condición comporta de negativo, con el fin de abrirle los ojos y desenmascarar las falsas verdades, aparentemente tranquilizadoras, a las que está habituado" (Molho, 1972: 10).

Rojas (1972) que esclarece su brutal contacto con la Inquisición, explicando así algunos elementos oscuros de la obra.

### Los mitos de España desde las Crónicas hasta el franquismo

Partiendo de la idea de Américo Castro de que el mito es una "inmolación de la verdad histórica" (1965a: 12) y un conjunto de "fábulas vigentes" que defienden una "fabulosa españolidad" —que por momentos tomará el nombre de "hispanidad"— queremos repasar algunas de estas alucinaciones o mitos pues serán cruciales a lo largo de esta tesis. Hacemos un recorrido, principalmente textual, de los libros que sirvieron de base a las tesis históricas de Goytisolo: iniciamos desde las Crónicas, escritas durante la Reconquista y donde se empieza a llamar a la Hispania visigoda "España sagrada", destruida por los árabes. Después, no entraremos en los debates sobre España y la Leyenda Negra del siglo XVIII por falta de espacio y de especialidad, sino que nos interesaremos directamente en la continuidad que establecen algunos pensadores, escritores y políticos de finales del siglo XIX e inicios del XX cuando se renueva el concepto de hispanidad ante la pérdida de las colonias. Por último, nos interesará ver cómo este gran mito conduce y sobrevive en el franquismo. En decir, y conectándolo con el capítulo anterior sobre el "mythos" político en el nazismo, estudiaremos el propio *mythos* nacional (arché falsificado) hispano y ahistórico.

#### LAS CRÓNICAS: LA ESPAÑA SAGRADA Y LA INVASIÓN

En la reconquista se empieza a narrar la forma y origen de España con la leyenda de la "destrucción de la España sagrada". La narración afirma la existencia de una "España" anterior a la invasión árabe, destruida en 711 y restablecida en 1492, hechos dudosos en su verdad histórica que dan origen a una serie de mitos, leyendas, narraciones y lenguajes que sobrevivirán a lo largo de los siglos.

En las crónicas medievales<sup>121</sup>, aparecen dos episodios hermanados. Por un lado, el "Loor de España", exaltación de la "España" goda ciertamente ficticia: se recalca la suavidad de su clima, la fertilidad del suelo, la riqueza de las entrañas y, también, su *bondad* natural que explica por qué los godos la eligieron pues "fallaron que España era

---

<sup>121</sup> Tomamos como referencia la de Alfonso X el sabio (hacia 1289), y recurriremos igualmente a la de Pedro del Corral (1430), aunque evidentemente cabrían muchos más ejemplos.

el mejor de todos [los logares], et mucho preciaron más que a ninguno de los otros, ca entre todas las tierras del mundo España ha una estremança de abondamiento et de bondad más que ninguna otra” (Alfonso X, 1955: 310-312). Por el otro, como contrapunto o contra-mito, acompaña a este episodio otro relato: "la destruyciuón de la España sagrada" o "duelo de los Godos" (ibid.: 312-314), cuando España sufrió la dominación y la humillación árabe: “toda la tierra vacía del pueblo, lena de sangre, bañada de lágrimas, huésped de estraños, desamparada de los moradores, esmedrida por la llaga, fallida de fortaleça, flaca de fuerça” (ibid.: 312). La invasión no se limitó a la toma del territorio, sino que implicó, precisamente, la “destrucción” de todo lo sagrado que encarnaban los godos, de todo lo "español": los templos, los emblemas y los clérigos.

Aquí se remató la santidad et la religión (...). Los santuarios fueron destróidos, las iglesias crebantadas; los logares que loaban a Dios con alegría, esora le denostaban il matraien; las cruces et los altares echaron de las iglesias; la crisma et los libros et las cosas que eran pora honra de la cristiandat todo fue esparzudo et echado a mala part (...) las iglesias et las torres o solien loar a Dios, essora confesaban en ellas et llamaban a Mahomat; las vestimentas et los calces et los otros vasos de los santuarios eran tornados en uso de mal, et enlixados de los descreídos (Alfonso X, 1955: 313).

La destrucción la llevan a cabo otros personajes tipificados o mitificados: los moros de la leyenda, descritos como símbolo de la crueldad —a veces incluso antropófagos<sup>122</sup>— que implantaron una moralidad mezquina, bestial, sexual; e incluso corrompieron el idioma (hecho absurdo pues el castellano no surge hasta el siglo IX), es decir, claramente extranjeros ("estraños").

Las sus caras negras como la pez, el más fermoso de ellos era negro como la olla (...). La vil yente de los africanos que se non solie preciar de fuerça nin de bondat, et todos sus fechos facie con art et a engaño [...].

A las mezquinas de las mugieres guardábanlas pora deshonorarlas, e la su fermosura dellas era guardada pora su denosto [...].

El lenguaje [de los godos] ya tornado es en ageno et en palabra estraña (Alfonso X, 1955: 312).

---

<sup>122</sup> En el caso de Pedro Pascual y su *Sobre la secta mahometana* (llamado *Libro contra la seta de Mahomat*) —donde según Fernando González Muñoz el mito se "noveliza" (2011: 20)—: "E pues fueron pasados los moros en España, comenzaron de usar de una erteria falsa, ca los christianos que matavan, los unos coçían, los otros asavan, e fazíanlos poner anti sí quando querían comer; e comoquier que los non comían, fazían semejança que los comían e fazían eguanças dellos, e poníanlos ante los christianos cativos, e después fazían foediços a esos christianos e, quando llegavan a sus vezinos e les contava[n] esta crueleza, tan gran espanto entrava en ellos que desamparavan las villas e los castiellos, e así conquirieron en poco tiempo muchos logares" (Pascual, 2011: 120).

Una de las explicaciones míticas<sup>123</sup> de esta virulenta invasión se sustenta en otra leyenda, también presente en las crónicas, en el Romancero<sup>124</sup> y en numerosa literatura posterior. Se trata de la leyenda de Rodrigo<sup>125</sup>, el último rey goda, según la cual, el rey, a orillas del Tajo, violó a la Cava, hija del gobernador de Ceuta, Don Julián, quien, en venganza, abrió España a los árabes.

El castigo que sufrió Rodrigo, y que solo aparece en versiones posteriores de la crónica<sup>126</sup>, es también remarcable, según narra la *Crónica sarracina*, fue condenado por un monje a encerrarse en una cueva en compañía de una serpiente que le devora por dos lugares: el corazón y el sexo ("por do más pecado avía", *apud.* Goytisolo, 1989: 3).

El gran mito de la cristiandad humillada y arrebatada se nutre de otros mitos y genera su propia superación: la Reconquista, la necesidad natural (mítica) de recuperar la edad de oro goda ("loores de España"). A esta la sustentan y acompañan otros mitos también aparecidos en la Edad Media como el mito de Pelayo, el mito del Cid Campeador, el apóstol Santiago<sup>127</sup>. Y, del mismo modo que ocurría antes, existen también sus contra-mitos respecto a los mitos sagrados: el mito de Mahoma y su secta mahometana, y toda una corte posterior de extranjeros y heterodoxos.

#### EL MITO DE LOS OTROS: LOS HETERODOXOS DE MENÉNDEZ PELAYO

La existencia de las culturas enfrentadas se sucede y persiste en la historia de España tras la expulsión de judíos y moriscos, cuando se reencarna en nuevas intolerancias el ideal imperial y la historia posterior con sus ortodoxias<sup>128</sup>. Desde fines del siglo XV la sociedad era "cada vez más unanimita, más 'encastada'" (Castro, 1961:

---

<sup>123</sup> La explicación de la invasión se bifurca y se enriquece a lo largo de los años, remitimos para la multiplicidad de versiones a la obra de Menéndez Pidal (1925) que estudia, por ejemplo, el "motivo" del desarme (Menéndez Pidal, 1925: 24) en el libro de Pedro Pascual (2011: 120-122).

<sup>124</sup> Con su gran repercusión colectiva, pues "lleva la carga popular de narrar la historia" (Rodríguez Puértolas, 1971: 80-81), remitimos también a Castro (1970).

<sup>125</sup> Transmitida a través de las crónicas medievales, los poemas del Romancero, y un sinfín de textos posteriores. Remitimos, de nuevo, a Menéndez Pidal y su libro *El rey Rodrigo en la literatura* (1925).

<sup>126</sup> La anónima *Crónica general de España de 1344* y la *Crónica sarracina (Crónica del Rey don Rodrigo con la destruycion de España)* de Pedro del Corral (1430). En ambas aparecen detalles nuevos, novedades y novelizaciones: se explora la muerte de Rodrigo en Viseo (Portugal) y, finalmente, su muerte a manos de la serpiente. Solo del Corral habla de una picadura en el sexo, cf. Menéndez Pidal (1925).

<sup>127</sup> Remitimos al estudio del "discípulo" de Castro Márquez Villanueva: *Santiago: trayectoria de un mito* (2003), donde estudia las vicisitudes y transformaciones del mito: desde el mito originario (escatológico) hasta el mito militar que sirve durante la reconquista; y, finalmente, su transformación en mito estatal generador de mitomaquias propias y persistentes.

<sup>128</sup> Ridaó en su último libro (2021) busca "identificar el mecanismo que ha permitido actualizar y reactualizar" "la distinción entre ortodoxia y heterodoxia" (Ridaó, 2021: 51), constante en la historia y la historia cultural de España.



43). Por su relevancia en la creación de una mitología que define lo español y lo extranjero, no podíamos no hacer una mención ahora a la obra monumental de Menéndez Pelayo *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), pues reaparecerá en esta tesis.

Definida por Castelar como una "loa de la infame intolerancia" (*apud.* Teja y Acerbí, 2012: 10), son ocho libros donde se señala, juzga y denuncia a los heterodoxos españoles: desde los orígenes de la Iglesia católica hasta el protestantismo (la última "propaganda herética" pues el santanderino no quiere juzgar el presente, Menéndez Pelayo, 2003: 57-58). A pesar de su brillante erudición (como señalaba alguien tan dispar como Azaña, *ibid.*: 9), de su rigor crítico (como señaló Juan Goytisolo, al menos Menéndez Pelayo había leído y analizado la multitud de textos que coteja, a diferencia de sus epígonos, 1982: 10-11), el libro es un ataque directo a cualquier forma de disidencia religiosa, política o cultural. Partiendo de una verdad suprema (el catolicismo), Menéndez Pelayo estudia a los que se apartaron de la Iglesia en España reuniéndolos en un grupo indefinido (de hecho, "todo hereje es apóstata", *ibid.*: 57) que juzga desde la ortodoxia. Como afirma desde el prólogo:

[*La historia de los heterodoxos*] No debe ser escrita con esa indiferencia que presume de imparcialidad, porque este criterio sólo puede aplicarse (y con [43] hartas dificultades) a una narración de hechos externos, de batallas, de negociaciones diplomáticas o de conquistas (y aun éstas, en sus efectos, no en sus causas): nunca a una historia de doctrinas y de libros, en que la crítica ha de decidirse necesariamente por el bien o por el mal, por la luz o por las tinieblas, por la verdad o por el error, someterse a un principio y juzgar con arreglo a él cada uno de los casos particulares. Y desde el momento en que esto hace, pierde el escritor aquella imparcialidad estricta de que blasonan muchos y que muy pocos cumplen, y entra forzosamente en uno de los términos del dilema: o juzga con el criterio que llamo heterodoxo, y que puede ser protestante o racionalista según que acepte o no la Revelación, o humilla (¡bendita humillación!) su cabeza al yugo de la verdad católica, y de ella recibe luz y guía en sus investigaciones y en sus juicios. Y si el historiador se propone únicamente referir hechos y recopilar noticias, valiéndose sólo de la crítica externa, pierde la calidad de tal; hará una excelente bibliografía como la del Dr. Boehmer, pero no una historia (Menéndez Pelayo, 2003: 58)

El libro, lleno de insultos y juicios (las vidas de los heterodoxos son "torcidos caminos", Menéndez Pelayo, 2003: 65; "tan absurda[s] y extravagante[s]", *ibid.*: 987) tiene un talante inquisitorial. La heterodoxia siempre aparece en términos morales negativos —"extravagancia" (*ibid.*: 60) "aberración" (*ibid.*: 62), "error" (*ibid.*: 67, etc.)— y es casi siempre de origen extranjero (Menéndez Pelayo afirma que "desengañémonos: nada más impopular en España que la herejía", *ibid.*: 60). Frente a ella siempre ha habido

"celosos campeones de la ortodoxia" (ibid.: 63) que defienden la unidad católica<sup>129</sup>. Pues, como explica el santanderino en el epílogo, la unidad católica es la unidad de España y sus crisis están marcadas por estos foráneos y forasteros espíritus:

Dios nos conservó la victoria, y premió el esfuerzo perseverante dándonos el destino más alto entre todos los destinos de la historia humana: el de completar el planeta, el de borrar los antiguos linderos del mundo. Un ramal de nuestra raza forzó el cabo de las Tormentas, interrumpiendo el sueño secular de Adamastor, reveló los misterios del sagrado Ganges, trayendo por despojos los aromas de Ceilán y las perlas que adornaban la cuna del sol y el tálamo de la aurora. Y el otro ramal fue a prender en tierra intacta aun de caricias humanas, donde los ríos eran como mares, y los montes, veneros de plata, y en cuyo hemisferio brillaban estrellas nunca imaginadas por Tolomeo ni por Hiparco [...].

España, evangelizadora de la mitad del orbe; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; ésa es nuestra grandeza y nuestra unidad; no tenemos otra (Menéndez Pelayo, 1571).

Como "martillo de herejes" o "espada de Roma" se sitúa el propio autor quitando herejes o espinas que impiden la antigua gloria del país ("he tomado sobre mis flacos hombros le deslucida tarea de testamentario de nuestra antigua cultura. En este libro he ido quitando las espinas", Menéndez Pelayo, 2003: 1572). A pesar de lo flaco de los hombros, su tarea se asemeja a un gesto bíblico, "he escrito en medio de la contradicción y de la lucha, no de otro modo que los obreros de Jerusalén, en tiempo de Nehemías, levantaban las paredes del templo, con la espada en una mano y el martillo en la otra, defendiéndose de los comarcanos que sin cesar los embestían" (ibid.). Pues solo manteniendo esa ortodoxia (es decir, "mientras sus elementos esenciales permanezcan los mismos", ibid.) se lograría "regenerar" el país.

A día de hoy sigue habiendo detractores y defensores del libro de Menéndez Pelayo (como muestran los estudios publicados en el centenario de su muerte, cf. Teja y Acerbi, 2012). Pues al mismo tiempo que expone la historia callada de numerosos escritores y pensadores marginalizados por la historia oficial (en muchos casos mentados por primera vez en España en este libro), los juicios que pesan sobre ellos son denigrantes y agresivos en la búsqueda de defender su no-pertenencia a la historia ortodoxa de España. Lo que nos interesa aquí es la virulencia de la idea de España en su unidad y sus disidentes o heterodoxos como desintegradores extraños.

Por último, tenemos que aclarar que no es el único libro en que Menéndez Pelayo descarga su intolerancia con lo extranjerizado o anti-castizo. En *Orígenes de la novela*,

---

<sup>129</sup> De hecho, Menéndez Pelayo se encomienda a Dios al inicio de la obra (ibid.: 67).

arremete contra la obra exiliada *La Lozana andaluza*<sup>130</sup> tratándola de pornográfica y antiespañola: “no hay libro del siglo XVI cuya prosa sea más *impura* ni más llena de solecismos y barbarismos”, “acciones indignas y vituperables”, “disparates” y “chusma”, y desaconseja firmemente su lectura (2017: 45-65).

#### EL 98 Y SUCESESORES: LA HISPANIDAD Y LA ESPAÑOLIDAD

La Generación del 98 revive el ideal de la hispanidad, y quizás como afirma (no sin controversia) Ridaó es el nexo de unión entre escritores tan dispares: "lo que de verdad une a los escritores del 98 es [...] la extrañeza y hasta el orgullo herido por el hecho de que España retroceda en el mismo momento en que Europa está consolidándose en el mundo" (Ridaó, 2000: 214). En este apartado no entraremos en detalles sobre la generación del 98 (sin duda necesarios para comprender la complejidad y variedad literaria de autores tan heterogéneos) sino que nos limitaremos a apuntar ciertos debates o ciertas ideas generales sobre la imagen de España que emerge en el 98 (retomando mitos, creencias o leyendas antiguas) y que influyen también en el franquismo y su lenguaje<sup>131</sup>. Nos centraremos en explicar una bibliografía esencial sobre la "hispanidad" que precede políticamente al franquismo: el *Idearium español* de Ganivet (1897), *En torno al casticismo* (1895) y los artículos que conforman *España y los españoles* (1903-1936) de Unamuno, así como dos libros posteriores (*La España invertebrada* de Ortega y *Defensa de la Hispanidad* de Maeztu de 1934) que beben de estas teorías.

Miguel Unamuno (Bilbao, 1864 - Salamanca, 1936), intelectual mayor de la generación del 98 y preocupado por España, transforma su pensamiento político a lo largo de los años desde "europeizar España" hasta "españolizar Europa". En *En torno al casticismo* (1895), previo a 1898, reflexiona sobre el "problema de España", su crisis debida al aislamiento y a la "inquisición permanente" (1952: 149) y las posibilidades de regeneración a través de la "europeización"<sup>132</sup>. Sin embargo, Unamuno define lo español

---

<sup>130</sup> Recordamos que la *Lozana andaluza* no llegó a España hasta su descubrimiento en la Biblioteca de Viena por Gayangos en 1845 y sus primeros lectores, como Menéndez Pelayo, desaconsejaron su lectura. Para más información remitimos al trabajo de Hernández Ortiz (1974: 13).

<sup>131</sup> Debemos recordar que en la transmisión de las ideas del 98 a los ideales franquistas intervienen muchos otros factores políticos y culturales que, a menudo, han limitado o mistificado la recepción de estos, como ejemplo importante destacamos la obra de Laín Entralgo sobre la Generación del 98 con comentarios sobre el paisaje de Castilla (1945: 21), la historia de España (ibid.: 97) o las críticas a España (ibid.: 163-260), que, según muchos críticos "asimila" el 98 al franquismo. Para un análisis completo de esta asimilación remitimos a las obras de Mainer (1971, 2013).

<sup>132</sup> "La miseria mental de España arranca del aislamiento en que nos puso toda una conducta cifrada en el proteccionismo inquisitorial que ahogó en su cuna la Reforma castiza e impidió la entrada a la europea

como lo "castizo" (1952: 13-15), "bueno" y transparente. Se aplica tanto a las "almas" y "esencias" como al estilo literario —"decir en España que un escritor es castizo, es dar a entender que se le cree más español que a otros. Escribe claro el que concibe e imagina claro, con vigor quien con vigor piensa, por ser la lengua un vestido transparente del pensamiento" (ibid.: 13)— y Unamuno repasa la literatura española en estos términos (el punto álgido de casticismo se sitúa en Calderón, ibid.: 67-83; y el Siglo de oro en general, ibid.: 89-98). Pero concluye con el consejo de escapar al exceso de casticismo: "abri[r] el pecho y los ojos a las corrientes ultrapirenaicas y sin encerrarse en capullos casticistas" (Unamuno, 1952: 145-146). Sin embargo, en textos posteriores a 1898 Unamuno hablará por el contrario de "españolizarse" (García Blanco, 1952: 10), y exaltará la imagen ascético-mística del carácter nacional, estoico, castellano y castizo; así como su inmovilidad y atemporalidad (como la quietud del paisaje seco, 1955: 71-90). Del "casticismo" pasa a hablar de "españolidad", patriotismo sincero ("ahonde yo, ahondándome, en mi españolidad", ibid.: 174) y, a medida que se acerca la Guerra Civil, cae en un pesimismo sobre la realidad que acompaña una glorificación de la "España eterna" (ibid.: 231), "La España que permanece" (ibid.: 218-221). Unamuno es un escritor fundamental en la crítica de Goytisolo.

Otro "noventayochista" que reaparecerá con recurrencia en la tesis es Menéndez Pidal (La Coruña, 1869 - Madrid, 1968), en especial sus visiones exaltadas del Cid o del Romancero, que forman también parte de esta continuidad mitológica, aunque sus posturas más filológicas no tienen el peso ideológico de otros ejemplos. De hecho, Goytisolo a menudo lo cita como fuente verídica, y como hemos hecho nosotros en el apartado anterior sobre las Crónicas, independientemente del valor patriótico que contengan los escritos del gallego.

Ángel Ganivet (Granada, 1865 - Riga, 1898) con su *Idearium español* (1987), anterior al gran "Desastre", es el primero en retomar el debate sobre la raza, la nación, la historia grandilocuente de España, su crisis y algunas recomendaciones para su restauración. Exhortación a retomar el ideal imperial de la hispanidad superior al europeo (Ridao, 2000: 215), algunos críticos han visto una forma primigenia de fascismo: Ganivet "plantea un nuevo sistema de ser, basado fundamentalmente en su concepto de raza y

---

[...] solo abriendo las ventanas a vientos europeos, empapándonos en el ambiente continental, teniendo fe en que no perderemos nuestra personalidad al hacerlo, europeizándonos para hacer España y chapuzándonos en pueblo, regeneraremos esta estepa moral. Con el aire de fuera regenero *mi* sangre, no respirando el que exhalo" (Unamuno, 1952: 145).

espíritu español" (Moreira-Menor, 2007: 119) y "descubre un tipo de pensamiento que es constitutivo de la ideología y las prácticas del fascismo tal como fue cortejado en la Falange Española y más tarde en el Estado franquista propiamente dicho" (ibid., 120<sup>133</sup>). Ganivet defiende, en un tono poético exaltado<sup>134</sup>, que la base moral del ideal español es el estoicismo de Séneca y que la regeneración vendría a través de la ética estoica y los valores espirituales y esencias de España. Estamos ante la "fabulosa españolidad" que denunciaba Américo Castro:

Séneca no es un español, hijo de España por azar: es español por esencia, y no andaluz, porque cuando nació aún no habían venido a España los vándalos; que a nacer más tarde, en la Edad Media, quizá no naciera en Andalucía, sino en Castilla. Toda la doctrina de Séneca se condensa en esta enseñanza: No te dejes vencer por nada extraño a tu espíritu; piensa, en medio de los accidentes de la vida, que tienes dentro de ti una fuerza madre, algo fuerte e indestructible, como un eje diamantino, alrededor del cual giran los hechos mezquinos que forman la trama del diario vivir; y sean cuales fueren los sucesos que sobre ti caigan, sean de los que llamamos prósperos, o de los que llamamos adversos, o de los que parecen envilecernos con su contacto, mantente de tal modo firme y erguido, que al menos se pueda decir siempre de ti que eres un hombre.

Esto es español; y es tan español, que Séneca no tuvo que inventarlo porque lo encontró inventado ya: solo tuvo que recogerlo y darle forma perenne, obrando como obran los verdaderos hombres de genio. El espíritu español, tosco, informe, al desnudo, no cubre su desnudez primitiva con artificiosa vestimenta: se cubre con la hoja de parra del senequismo; y este traje sumario queda adherido para siempre y se muestra en cuanto se ahonda un poco en la superficie o corteza ideal de nuestra nación (Ganivet, 1966: 46)

De este período salen además dos libros que serán importantes para la tesis — *España invertebrada* de Ortega y Gasset (1934) y *Defensa de la Hispanidad* de Ramiro de Maeztu (1934)— sobre la nación, sus males ("desintegración" orteguiana y "dispersión" en Maeztu), sus grandezas y su "porvenir" fundado en un imperativo<sup>135</sup>. A pesar de su distancia intelectual y política evidente, muchos son los críticos que los unen como representaciones, aunque distintas, de la crisis e imagen de la hispanidad, uno de los motivos (o justificaciones) de la sublevación militar (Southworth llega a decir del libro de Ortega que es "el primer inspirador del fascismo español", 1963: 168; y

---

<sup>133</sup> El original en inglés: "Ganivet posits a new system of being, based fundamentally on his concept of the Spanish race and spirit" (Moreira-Menor, 2007: 119), "though not a fascist text, Ganivet's *Idearium* uncovers a kind of thought that is constitutive of the ideology and practices of fascism as encountered in the Spanish Falange and later in the Francoist state proper" (ibid., 120

<sup>134</sup> Explicado por Inman Fox en la introducción al *Idearium* (Fox, 1966: 18-24).

<sup>135</sup> Southworth encuentra como antecedente inmediato a estas polémicas *La leyenda negra* de Juderías (1914) (1963: 167-8).

Rodríguez Puértolas afirma que "más allá de reivindicaciones, identificaciones, reproches o rechazos, como es bien sabido, buena parte del bagaje ideológico del fascismo español tiene componentes básicos orteguianos", 1986: 72<sup>136</sup>). Ortega, hablando de la raza (o fabulosa españolidad)<sup>137</sup>, enuncia el "entimema orteguiano (particularmente inaceptable para andaluces) que negaba lo árabe hasta la categoría de 'ingrediente' en la historia española" (Márquez Villanueva, 1971: 167) y habla de una regeneración de la que se apropiará el fascismo español<sup>138</sup>. Maeztu, teórico miembro del grupo Acción Española, pugna por recuperar "la obra de la Hispanidad" en América (e imponerse a las potencias europeas: "los pueblos hispánicos no hallarán sosiego sino en su centro, que es la hispanidad", 1938: 54). Es decir, "recuperar" como se recuperó la España sagrada a través de ideales y esencias "naturales" (o míticas). Esencias fundadas en los mismos conceptos que anunció Ganivet: estoicismo, transcendentalismo (Maeztu, 1941: 61-64), mesianismo ("todo un pueblo en misión", es el título de uno de los capítulos, *ibid.*: 124). Además, Maeztu se proyecta hacia el futuro con el regreso a los ideales: "Nuestro pasado nos aguarda para crear el porvenir. El porvenir perdido lo volveremos a hallar en el pasado. La historia señala el porvenir" (*ibid.*: 303).

#### EL MITO DURANTE EL FRANQUISMO: LA RAZA Y EL IMPERIO

Según Moreiras-Menor, el franquismo es, antes de nada, "un lenguaje explícitamente cargado de un contenido ideológico" que precede "a la formación del Estado franquista (1939-1975)" (2007: 119). Los mitos, las ideas y los valores existían con anterioridad en una mitología de la hispanidad que se expande hacia el mito fascista de la nación entendida como un estado Total fascista con la supresión de la individualidad que vimos en los presupuestos de Rosenberg y como una unión de sangre (*Blutmythus*) y raza. El concepto de raza en España<sup>139</sup> aparece en las ideas desarrolladas por los antecedentes que hemos evocado en torno a la hispanidad, entendida como una nostalgia hacia la Reconquista y el Imperio Español, a la que "la raza" debe volver a través de un

---

<sup>136</sup> Rodríguez Puértolas estudió precisamente los "Precedentes ideológicos del fascismo español" (1986: 59-72).

<sup>137</sup> Para un análisis de estas perspectivas se puede consultar el último libro de Ridaó (2021: 45-50).

<sup>138</sup> "Es visible, pues, que toda una etapa del pensamiento liberal español subyace en el falangismo que no hará sino llevar a sus últimas consecuencias los postulados del regeneracionismo" (Mainer, 1971: 19).

<sup>139</sup> Estudiado, entre muchos otros críticos, por Soutworth (1963: 134, 159) o Moreiras-Menor: (2007: 117-129).

imperativo (Maeztu dice en su prólogo que "nuestros padres" nos llaman al mismo "porvenir por que lucharon" y que debemos "hacer lo que debemos", 1938: 54)<sup>140</sup>.

Sin embargo, esta "raza" es una noción cultural (según la definición de Balibar, *apud.* Moreiras-Menor, 2007: 124)<sup>141</sup> y funciona como "los principios estructurantes y organizativos de la idea de España y su historia nacional" (Moreiras-Menor, 2007: 125)<sup>142</sup> y, al igual que en caso alemán, convierte al individuo en la raza, con las consecuencias políticas que se esperan (violencia y sacrificio, *ibid.*: 124), y sustituye la sociedad y los individuos por "una etnia cultural homogénea" que da lugar a la selección y conservación de los buenos (los verdaderos) españoles, indivisibles del concepto general de raza y nación; y a la necesidad de purgar a los heterodoxos.

Por otro lado, esto se sustenta en un cambio de creencia, que nos devuelve de nuevo a los mitos. Payne (2003) ha estudiado que el fascismo de Primo de Rivera y Acción Española se acerca a los demás fascismos europeos por su violencia, autoritarismo, nacionalismo, racismo y, usando la terminología de Ziolkowski, por su "modo de creencia", su forma de interpretar la realidad y la historia basada en la mitología (la propia de la hispanidad —como el imperio y el destino privilegiado—, sumada a la general fascista —la raza, la sangre, el sacrificio) y la mitificación que Payne explica así:

Fascism is not a tactic—It is an idea—unity [...]. Fascism was born to light a faith, neither of the right (which at bottom aspires to preserve everything, even the unjust) or of the left (which at bottom aspires to destroy everything, even the just), but a collective, integral, national faith. Its fruitfulness lies in this faith, against which all persecution is unavailing (Payne, 2003: 79)<sup>143</sup>.

---

<sup>140</sup> Anterior a estas críticas recientes son los estudios de Rodríguez Puértolas, a los que remitimos para una buena introducción a las diferencias y coincidencias entre el fascismo español y el fascismo europeo (1986: 17-59. Como otros críticos, Rodríguez Puértolas habla de "mitos y creencias irracionales" (*ibid.*: 46), entre los cuales "el primero y más definitivo es el mito del Imperio" que, en el caso español "no se trata solamente de 'construir', sino también de 'reconstruir'", con todo ello se buscan "raíces imperiales" y un "pasado glorioso" (*ibid.*: 47).

<sup>141</sup> Relacionada con el moderno y el antiguo anti-semitismo. Dice Balibar, sobre el concepto de "raza cultural": "Its prototype is anti-Semitism. Modern anti-Semitism —the form which begins to crystalize in the Europe of the Enlightenment, if not indeed from the period in which the Spain of the *Reconquista* and the Inquisition gave a statist, nationalistic inflexion to theological anti-Judaism— is *already* a 'culturalist' racism [...] His [the Jew's] essence is that of a cultural tradition, a ferment of moral desintegration" (*apud.* Moreiras-Menor, 2007: 123-1244). Traducción: "Su prototipo es el antisemitismo. El antisemitismo moderno —la forma que comienza a cristalizar en la Europa de la Ilustración, incluso antes, en el período en que la España de la Reconquista y la Inquisición dio una inflexión estatista y nacionalista a la teología antijudaísta— es ya un racismo 'culturalista' [...] Su esencia [la del judío] es la de una tradición cultural, un fermento de desintegración moral".

<sup>142</sup> El original en inglés: "the structuring and organizing principles of the idea of Spain and its national history" (Moreiras-Menor, 2007: 125).

<sup>143</sup> Traducción: "el fascismo no es una táctica, es una idea: la unidad [...]. El fascismo nació para iluminar una fe, ni de derechas (que en el fondo aspira a preservarlo todo, incluso lo injusto) ni de izquierdas (que en el fondo aspira a destruirlo todo, incluso lo justo), sino de una fe colectiva, integral, nacional. Su fecundidad reside en esta fe, contra la cual toda persecución es inútil" (Payne, 2003: 79).

Como vemos, se trata del mismo mecanismo que describía Voegelin ("el mito es engendrado conscientemente para unir afectivamente a las masas y transponerlas a estados políticamente efectivos, en los que esperan la redención", Voegelin, 1986: 62-3) y en donde la verdad racional ha cedido ante la voluntad y las pulsiones (o, como añade Moreiras-Menor "la relación entre la razón que en realidad es la voluntad y la fe— define supuestamente al sujeto español", 2007: 123)<sup>144</sup> a través de un uso "afectivo" de la colectividad y su porvenir.

Todas estas ideas de renovar el imperio persistirán durante el franquismo, a pesar de que, como escribe Southworth, fracasan (históricamente) con la ruina total del país al final de la guerra y con la pérdida de la segunda guerra mundial del bloque fascista.

Cuando acabó la guerra civil, España estaba gobernada por un régimen totalitario y represivo, con un programa fascista: la reconquista del Imperio español. Si la guerra hubiese terminado en 1936 y no en marzo de 1939, si Franco hubiera recibido de la República una economía en marcha, un Banco de España repleto de reservas de oro, el sueño del imperio no hubiera parecido tan lejano. Pero el país que Franco había conquistado en 1939 se hallaba completamente desolado [...].

Los generales crearon un gobierno totalitario en España como una base militar y política desde la cual organizar la marcha hacia el Imperio. La aventura imperialista fue abandonada. El represivo y anticuado gobierno totalitario fue, a pesar de ello, mantenido, causando un daño irremediable a la economía y a la industria de España, así como a su desarrollo político y a su vitalidad intelectual (Southworth, 1963: 64-5).

Sin embargo, como explica esta cita, no se extingue la noción de hispanidad, de raza, o de destino singular imperial, sino que se mantiene en un plano mitológico (falsificador), que desde entonces sostienen intelectuales e ideólogos. Dan fe de ellas las

---

<sup>144</sup> Traducción: "the relation between reason (which is really the will) and faith—a relation that supposedly defines the Spanish subject" (2007: 123). Moreiras-Menor ve en la relación entre la razón (entendida como voluntad) y la fe, otro rasgo de la continuidad entre el Franquismo y sus antecedentes político-culturales —"[this] is perhaps one of the most obvious lines of continuity between Spanish reactionary thinking in the nineteenth and early twentieth centuries (the Carlist wars, the political-cultural tensions between modernity and tradition and between science and religion) and Spanish fascism, *franquismo*, and the Falange" (2007: 123) [trad.: —"[esta] es quizás una de las líneas de continuidad más obvias entre el pensamiento reaccionario español del siglo XIX y principios del XX (las guerras carlistas, las tensiones político-culturales entre modernidad y tradición y entre ciencia y religión) y el fascismo español, el franquismo y la Falange". Lo cual nos resulta sumamente esclarecedor.



obras posteriores de pensadores y artistas franquistas<sup>145</sup>, pero queremos detenernos tan solo en algunas fuentes que Goytisolo utilizará.

*Idea de la Hispanidad* de Manuel García Morente (1947) reúne las conferencias pronunciadas por su autor en Buenos Aires en 1938 sobre la hispanidad. Los capítulos definen los dos grandes temas de esta españolidad: "España como estilo" (Morente, 1947: 11-50) sobre las esencias naturales de la historia e identidad de España y "El caballero cristiano" (ibid.: 51-108) personaje inventado que simboliza "un modo de ser viviente" (ibid.: 56), figura "típica, sin ser real" y que designa "en su diseño psicológico, con amplitud suficiente, la modalidad particular del alma española" (ibid.). García Morente define entonces ese "símbolo" o "imagen ideal" (ibid.: 58) del español con gran elocuencia y la mofa de Goytisolo que estudiaremos en la tesis nos exime de detenernos más ahora. A grandes rasgos, el caballero es "cristiano" (ibid.: 58-60), "paladín defensor de una causa" (desde que se enfrentara a los árabes, este rasgo del carácter permanece eterno, ibid.: 61), lleno de "grandeza" (ibid.: 64-66); es muy valiente, con una marcada "preferencia del arrojo a la timidez o de la valentía al apocamiento" (ibid.: 66-70) en su persona y una "afirmación enérgica individual [...] se sabe a sí mismo existiendo como un poder de acción" (ibid.: 76), aunque le lleve a tener "más palpito que cálculo" (ibid.: 72-6). También es altivo y orgulloso como el cristiano viejo que describía Castro (ibid.: 70-72), igualmente venera el honor (ibid.: 81-84) y no le teme a la muerte en su confianza en Dios (ibid.: 84-89) hasta el punto de vivir impaciente por la eternidad (ibid.: 105-108).

Otro ejemplo es un libro editado por Gregorio Marañón, *El Alma de España* (1951), con contribuciones de pensadores tan variopintos como Dalí, Pemán, André Maurois o Gerardo Diego. Apologías, justificaciones de los problemas, y glorificación de aspectos claramente negativos bajo la "excepcionalidad española". Libro que se inicia con un prólogo de Marañón con exaltaciones de la inmovilidad y aislamiento:

Lo que ocurre es que esa apariencia de atraso no es atraso verdadero, sino lo que podría llamarse *frucción del remanso*. El remanso no es agua estancada, sino agua que prefiere recrearse en sí misma, a correr. Nada deslustra la personalidad como el ir de prisa, encadenado entre los bordes del cauce; nada depura la personalidad como soñar, quizá largamente, en el remanso y luego seguir (Marañón, 1951: 12).

---

<sup>145</sup> La lista podría ser infinita, pero destacamos la mitología exaltada de Pemán (por ejemplo, en *Antígona* y *Electra*, 1953), las obras de Maeztu sobre la literatura española (1944), las obras sobre historia de España de Marañón (2004) y su liberalismo (recientemente criticado por Ridao, 2021: 45-50).

Destacamos también el texto de Gerardo Diego sobre la beatificación de Castilla (donde reconocemos la "asimilación" franquista del 98), en palabras que Goytisolo se esforzará por destrozar. Por encima de todo, se sitúa Castilla, “Castilla la religiosa, la heroica, la ascética y mística” (Diego, 1951: 66), “el corazón mismo”; “la reliquia más pura y vieja”, “la expresión más venerable del alma española”. Precisamente por esto último, para llegar a la cumbre del arte español hace falta llegar (geográfica y moralmente) a Castilla, y así ganar “el doctorado de la hispanización, que solo se otorga al que comprende el paisaje, el arte y la vida tal como se ven y se siente y se cantan en Castilla la Vieja”. “Los mismos españoles” que no hayan nacido en Castilla, “lo tienen que ganar” para triunfar, ser “españolizados” (ibid.: 65-66)<sup>146</sup>. Porque el alma y el arte — como en el caso de Manuel de Falla llega a su plenitud en Castilla — “se deja ganar el alma, un alma de asceta, por la luz, la tierra, el habla, la música y el cielo de Castilla”. La obra castellana de Manuel de Falla está “desnuda en su pura luz de espíritu” y “no halaga con los colores cálidos de la sensualidad” (torcida y andaluza) sino que “exige un renunciamiento del ánimo a todas las pompas y vanidades para entregar derecha el alma a Dios”; “música de una alegría, de una castidad” y “de una pureza atesoradas y angelicales” (ibid.)<sup>147</sup>.

### El caso de Blanco White

Por el papel que ocupa en esta tesis y en la educación política e histórica de Juan Goytisolo debemos situar a José María Blanco White, pero en un espacio muy periférico y aislado de la hispanidad, que debemos considerar ahora.

José María Blanco White nació en Sevilla en 1775, se hizo sacerdote pero pronto perdió la fe y se involucró en la vida política. Tras el avance de las tropas de Napoleón, se exilió (voluntariamente) a Inglaterra en 1810, donde se convirtió al anglicanismo en 1814. Desde el periódico *El Español* elaboró numerosos artículos críticos con la situación política española y, sobre todo, contra la iglesia católica y a favor de la independencia de América, lo que le valió los ataques de (casi todos) sus contemporáneos. Fue, poco a poco, abandonando el idioma español por el inglés. En 1835 abandonó la Iglesia de Inglaterra y la publicación de *Observations on heresy and orthodoxy* provocó el

---

<sup>146</sup> Es el caso de: Velázquez, Goya, Unamuno y Azorín; junto con el Greco y Scarlatti (Gerardo Diego: 6).

<sup>147</sup> Para un estudio de otros (de los muchos) ejemplos de las herencias literarias y críticas, remitimos a Hidalgo Náchter (2021), en su análisis de Dámaso Alonso y su "tono bíblico" (2021: 63).

escándalo. Al final de sus días, empujado por sus sentimientos heterodoxos y deístas, abandonó también la iglesia anglicana y formó parte de una comunidad unitaria en Liverpool, donde murió en 1841. Dejó tras su muerte gran cantidad de artículos políticos y religiosos, así como una autobiografía sobre su vida en España (llamada en inglés *The life of the Reverend Joseph Blanco White, written by himself*, 1845) y sus *Cartas de España*<sup>148</sup> (en inglés *Letters from Spain*, 1822). Tal como le describe Llorens, su vida fue una "permanente insatisfacción" donde "las disidencias y las conversiones abundan" (Llorens, 1969: 409), en "aquel hombre que tanto cambió —de patria, de religión, de lengua" (ibid.: 411).

Para Menéndez Pelayo, al contrario (versión muy importante para Goytisolo), Blanco es un ejemplar extremo de "miso-hispanismo" representa a la vez la heterodoxia religiosa (con su doble apostasía del catolicismo y el anglicanismo) y la disidencia política (por su renuncia a España física, religiosa, lingüística, y políticamente). Llamado "díscolo y revoltoso" (Menéndez Pelayo, 2003: 1573), "campeón del filibusterismo" (1398), loco incapaz de haber encontrado la razón ni la fe<sup>149</sup>. El ataque roza, como en tantos otros casos, la hipérbole irracional, Menéndez Pelayo llega a llamarle "leproso", en su aislamiento político y moral: "Ni una idea robusta ni un afecto sereno habían atravesado su vida. Era el renegado de todas las sectas, el leproso de todos los partidos, y caminaba al sepulcro sin fe en su misma duda, temeroso de lo mismo que negaba, aborrecido de muerte en España, despreciado en Inglaterra" (Menéndez Pelayo, 2003: 1411).

En esta tesis el significado que va a tener Blanco White es de un escritor que se opone al mito monolítico, asfixiante, ortodoxo; y los ataques de Menéndez Pelayo confirman su lugar periférico y herético respecto a la hispanidad. De momento no nos detenemos más en analizar sus ideas pues reaparecerán en la tesis como parte de la obra de Goytisolo<sup>150</sup>.

En esta sección hemos tratado de definir qué significado utilizaremos para la palabra polisémica "mito" dentro del contexto español, un contexto donde no ha sido

---

<sup>148</sup> Cuya traducción completa (de Antonio Garnica) fue publicada en Madrid, Alianza editorial, 1977. Con introducción de Vicente Llorens.

<sup>149</sup> "Toda creencia, todo capricho de la mente o del deseo se convirtió en él en pasión; y como su fantasía era tan móvil como arrebatado y violento su carácter, fue espejo lastimosísimo de la desorganización moral a que arrastra el predominio de las facultades imaginativas sueltas a todo galope en medio de una época turbulenta" (Menéndez Pelayo, 2003: 1389).

<sup>150</sup> Para más información sobre la vida y obra del sevillano remitimos a Llorens (1969, 1977), la introducción de Hamilton a la autobiografía (1845), o, más recientemente Durán (2005).

tratado con la atención teórica de otros países, pero donde sí aparece y reaparece en textos literarios, interpretaciones históricas y discursos políticos. Hemos querido especificar que trataremos los mitos de España como el conjunto de creencias políticas, históricas y sociales que falsifican la realidad, tal como los define Américo Castro: la fabulosa españolidad, la creencia en un "Homo hispanus" previo a la conquista árabe e impasible a ésta, o el casticismo y la honra en el arte desde 1492. Desde esta perspectiva el mito se aproxima a una falsificación histórica, una "mistificación" lingüística, un tipo de ficción literaria (pues aparece en textos canónicos como los dramas del Siglo de oro o el Romancero) y también un mito político porque emprende acciones políticas. Para aproximarnos a esta definición hemos partido del método y vocabulario de Castro, así como de los "mitos" que denuncia, pero luego hemos analizado estos mitos, leyendas y creencias españolas en otros textos precisos: desde las crónicas medievales a su reactualización a finales del siglo XIX y principios del XX por escritores y críticos heterogéneos como el "ortodoxo" Menéndez Pelayo, Unamuno, Ortega o Ramiro de Maeztu. Finalmente, hemos añadido bibliografía crítica para justificar una continuidad entre esos mitos del casticismo y de la "fabulosa españolidad" y los mitos del franquismo, como el mito fascista de la raza defendido por Falange. Es decir, hemos tratado de explicar la persistencia de los mitos que señala Castro porque están en el centro de la crítica textual y mitológica que emprenderá Goytisolo en los años 60. Por último, nos hemos referido a Blanco White por su relevancia en la tesis y por su posición periférica (o, según algunos, heterodoxa) respecto a la hispanidad y al casticismo.

## **5. El compromiso: teoría y práctica**

El "compromiso" de la literatura es una noción imprecisa, controvertida, compleja; hace referencia a la literatura asociada a la militancia en la que participa el escritor comprometido y que refleja en su obra, es decir, a una literatura que tiene una preocupación política. En esta tesis utilizaremos esta noción constantemente, empezando por la definición dogmática y crucial de Jean-Paul Sartre (la que "confiere su justificación filosófica y literaria" al compromiso, Denis, 2000: 29), pero sobre todo en la superación o la ampliación de esta, en la búsqueda de alternativas que también comprometen la literatura desde otros ángulos o libertades.

Como el debate en torno al compromiso tiene una enorme complejidad, variedad de orígenes y formas, y se desarrolla de distintas maneras en cada país (pues depende,

evidentemente, de la situación política) no podemos detenernos en consideraciones generales. Para esto remitimos a las obras de Bourdieu (1984: 62), Dosse (2003) sobre la creación en el siglo XIX de la figura del "intelectual", asociada al "escritor comprometido", o de Marichal (1990) para el caso español. Y, más recientemente, a los últimos estudios aparecidos en Francia que estudian la noción de manera amplia<sup>151</sup>.

En esta tesis, nos centraremos en ciertos aspectos teóricos que influyen en la definición heterodoxa que elabora Goytisolo —un recorrido teórico entre Sartre y Barthes, con algunos casos periféricos relevantes— así como en aspectos biográficos y políticos precisos en el contexto español y latinoamericano de los años 60 y 70, en una breve historia de la recepción y la adaptación de estas definiciones.

También resaltaremos autores o ejemplos precedentes de la fusión entre el compromiso y los mitos, ya sea en un compromiso contra los mitos o un compromiso a través de los mitos<sup>152</sup>. Partiendo, además, de que el mito acaba teniendo su propia "carrera literaria", como dice Dumézil, y su "potencial literario", según Frye (1990: 31), no cabe duda de que la literatura, además de haberlos trabajado, creado y re trabajado, ha jugado un papel importante en la denuncia y la crítica de los mitos como convenciones sociales, políticas o literarias. El compromiso "mitológico" o "mitoclasta" de Goytisolo no es, por lo tanto, solitario, sino que durante todo el siglo XX distintos escritores se enfrentaron también con los mitos por su valor de tradición (con un espíritu de vanguardia), por su valor político de uniformidad histórica y social, o utilizándolos como materia literaria<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> Gisèle Sapiro (1999), Benoît Denis (2000), quien se esfuerza por entender la situación histórica de la noción, pero también su amplitud o Emmanuel Boujou (2005) que habla —en el prólogo a un libro colectivo— incluso de un "desplazamiento" del término: "desplazamiento de la lógica pragmática del compromiso, del modelo de socialización y politización de la literatura, hacia el del ejercicio de una responsabilidad y la necesidad de reconocimiento basada en el intercambio literario" (Bouju, 2005: 12). En el mismo sentido, la obra dirigida por Jean Kaempfer, Sonya Florey y Jérôme Meizoz, *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, homenaje a los 100 años del nacimiento de Sartre, aparecen "des œuvres qui, sans répondre directement à l'impératif [moral] de l'engagement, mobilisent néanmoins de manière oblique et inattendue une conception de la responsabilité de l'écrivain" (Lausanne, Éditions Antipodes, 2006).

<sup>152</sup> Desgraciadamente, se queda fuera de nuestro análisis, por haber preferido una contextualización precisa de Goytisolo, el estudio de Simone de Beauvoir sobre "los hechos y los mitos" (el primer tomo de *Du deuxième sexe*, 1986).

<sup>153</sup> Existen multitud de ejemplos significativos exteriores a esta tesis de escritores que buscaron parodiar el excesivo respeto por los mitos y sus pretensiones de eternidad, origen y esencia: desde el genial Bertolt Brecht y sus pequeñas fábulas "Edipo" y "Odiseo" (1989: 26-31) donde trasforma y parodia todos los elementos del mito para deshacerse de una lectura admirativa y solemne de los héroes y del poder en general; o los ya mencionados movimientos postcoloniales que buscaron reapropiarse de los mitos clásicos. No olvidamos a los que se interesaron por los mitos por sus valores intemporales, como la variedad de *Antígonas* durante la segunda guerra mundial, y los que se emplearon en reflexionar sobre lo oscuro, irracional y mítico (fue el caso de muchos alemanes que huyeron del nazismo), como los escritos de Mann sobre cómo extirpar los mitos irracionales de las psicologías ("desactivar el mito psicoanalizándolo", Ziolkowski, 2007: 169).

## Definiciones teóricas en Francia

El término de "littérature engagée" en francés hace referencia al término definido por Jean-Paul Sartre justo después de la segunda guerra mundial<sup>154</sup> en sus artículos publicados en *La Nouvelle Revue Française* y *Croix du Sud* que aparecerán bajo el título de *Qu'est-ce que la littérature* (1948), incluido en *Situations II* (1948). Libro polémico y dogmático, es, sin embargo, "el mayor texto que se haya escrito sobre compromiso [literario] y el horizonte de referencia de todo intento de descripción del fenómeno" (Denis, 2000: 29) y también el punto de partida de las críticas que reaccionarán en su contra. En este capítulo analizaremos su teoría, sus disidencias y, por último, la gran crítica que le opone el inicio del estructuralismo, en el caso de Roland Barthes.

### JEAN-PAUL SARTRE: HEGEMONÍA Y DOGMATISMO PARA SALVAR LA LITERATURA

La definición de Jean-Paul Sartre (París, 1905 - 1980) de literatura "*engagée*" consiste en una literatura que *compromete* (que se hace acto), que incluye como responsabilidad de la propia literatura un "imperativo" ético (que pone la razón estética en una posición secundaria), es decir, literatura que se vuelve medio para una causa, causa que sería siempre (bajo distintos nombres) la libertad humana; y que compromete (arriesga y exige) al lector en su propia emancipación. La teoría recoge las nociones existencialistas<sup>155</sup> que encarnaba Sartre antes y después de la guerra –de la voluntad (y responsabilidad) de la libertad individual– añadiendo una urgencia política. Esta cita, sobre el pintor realista Vermeer, de *Qu'est-ce que la littérature* contiene los aspectos fundamentales de la teoría:

[...] la finalité n'est pas tant dans les formes ou dans les couleurs que dans son imagination matérielle [de Vermeer] ; c'est la substance même et la pâte des choses qui est ici la raison d'être de leur formes [...] à travers les quelques objets qu'il produit ou reproduit, c'est à une reprise totale du monde que vise l'acte créateur. Chaque tableau, chaque livre est une récupération de la totalité de l'être ; chacun d'eux présente cette totalité à la liberté du spectateur. Car c'est bien le but final de l'art : récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine [...]. L'écrivain choisit d'en appeler à la

---

<sup>154</sup> En el contexto de "à l'émergence, dans l'immédiat après-guerre, d'une littérature passionnément occupée des questions politiques et sociales, et désireuse de participer à l'édification du monde nouveau annoncé, dès 1917, par la Révolution russe" (Denis 2000: 17). Traducción: "en la emergencia en la inmediata posguerra de una literatura apasionadamente involucrada en las cuestiones políticas y sociales y deseosa de participar en la edificación del nuevo mundo anunciado por la Revolución rusa desde 1917".

<sup>155</sup> Consultar Denis (2000: 31-34) sobre la influencia en el "compromiso" del existencialismo cristiano o Ferry (2012) para las relaciones con el existencialismo de Sartre.

liberté des autres hommes pour que, par les implications réciproques de leurs exigences, ils réapproprient la totalité de l'être à l'homme et referment l'humanité sur l'univers (Sartre, 1985: 63-4)<sup>156</sup>.

Es decir, la finalidad de la literatura está en sus posibilidades como creadora de libertades y responsabilidades humanas, en el acto recíproco del escritor (que escribe) y del lector (que lee y co-crea, co-inventa un nuevo mundo). En el capítulo "Pourquoi écrire" Sartre describe el gesto del escritor hacia el lector (parte fundamental de la dialéctica dentro de cualquier definición de literatura, "escribir es apelar al lector", 1985: 53), pero que, en su redefinición, no solo "apela" al lector sino a su libertad: "el escritor apela a la libertad del lector para que colabore" (ibid.: 53). Además, la propia libertad creadora del escritor acompaña y "revela" al lector su libertad ("así mi libertad al manifestarse revela la libertad del otro", ibid.: 62<sup>157</sup>) y le invita a tomar responsabilidad de su propia libertad individual. Pero, la libertad creadora del escritor exige la del lector con otro objetivo más general: reapropiarse y reformular el mundo, es decir, exigir la libertad exterior. En la cita de Vermeer: "el escritor apela a la libertad de los otros hombres para que, por las implicaciones recíprocas de la exigencia, devuelvan al hombre la totalidad del ser y ciñan a la humanidad sobre el universo" (ibid.: 64).

Para regresar a esta totalidad, Sartre cree en una literatura que se hace exigencia y acto —acto entendido dentro de la virtualidad de la ficción ("compromiso imaginario en la acción, ibid.: 67<sup>158</sup>), pero acto al fin, porque la literatura de la que habla Sartre debe ser una llamada a la acción: "como el mundo real sólo se revela a través de la acción, como sólo podemos sentirnos en él yendo más allá para cambiarlo, el universo del novelista carecería de profundidad si no lo descubriéramos para trascenderlo" (ibid.). Es decir, la literatura que anuncia enseña el mundo para "cambiarlo" y "trascenderlo y "la obra [es]

---

<sup>156</sup> Traducción: [...] la finalidad no está tanto en las formas o los colores como en su imaginación material [de Vermeer]; es la sustancia misma y la pasta de las cosas lo que aquí es la razón de sus formas [...] a través de los pocos objetos que produce o reproduce, es una recuperación total del mundo cuyo objetivo es el acto creativo. Cada cuadro, cada libro es una recuperación de la totalidad del ser; cada uno de ellos presenta esta totalidad a la libertad del espectador. Porque éste es precisamente el objetivo final del arte: recuperar este mundo mostrándolo tal como es, pero como si tuviera su origen en la libertad humana [...]. El escritor opta por apelar a la libertad de los demás hombres para que, a través de las implicaciones recíprocas de sus exigencias, reapropien la totalidad del ser al hombre y ciñan la humanidad sobre universo (Sartre, 1985: 63-4).

<sup>157</sup> Originales en francés: "écrire, c'est faire appel au lecteur" (1985: 53), "l'écrivain en appelle à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore" (ibid.: 53), "Ainsi ma liberté en se manifestant dévoile la liberté de l'autre" (ibid.: 62).

<sup>158</sup> Original en francés: "engagement imaginaire dans l'action" (Sartre, 1985: 67).

una presentación imaginaria del mundo que exige la libertad humana” (ibid.: 69)<sup>159</sup>. El lenguaje es, por lo tanto, *transitivo* e instrumental, Sartre confiere el poder a las palabras de cambiar la realidad y accionar sobre el mundo<sup>160</sup>. Además, Sartre desplaza el significado del arte en el contenido y su finalidad: "la finalidad no está en las formas sino en la imaginación material", "es la sustancia" (es decir, el contenido) que justifica ("es la razón de ser de") las formas, debido a que la literatura exige un compromiso: "en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral" (Sartre, 1985: 69)<sup>161</sup>.

En la noción de lo "imperativo" encontramos otro aspecto fundamental de la literatura "engagée": su urgencia<sup>162</sup>. Esta literatura se preocupa por el presente, por la contemporaneidad de manera "situada" (lector, escritor y texto están situados en el presente) por lo que el escritor acepta *comprometerse* y compromete al lector ("el arte del autor es obligarme a crear lo que revela, por lo tanto, a comprometerme. Entre nosotros dos, cargamos con la responsabilidad del universo", Sartre, 1985: 68)<sup>163</sup>. En un plano político (y público) esto implica una militancia, en el cruce entre el testimonio y la ficción para revelar la verdad, y el escritor se *sitúa* en el conflicto, con sus riesgos y sus responsabilidades; porque la literatura comprometida ocurre con un escritor comprometido, en un "proyecto" o causa precisa. Esto se traduce en la presencia del escritor en el plano público<sup>164</sup>. La literatura participa así en la revolución y busca una reconciliación con el público (en contra del "divorcio" entre literatura y sociedad que había iniciado la literatura elitista y "pura" de finales del siglo XIX<sup>165</sup>).

Por último, y quizás lo más importante, en la definición de literatura de Sartre, el *engagement* sería la única posibilidad de salvar la literatura —como escribe en términos

---

<sup>159</sup> Originales en francés: "comme le monde réel ne se révèle qu'à l'action, comme on ne peut s'y sentir qu'en le dépassant pour le changer, l'univers du romancier manquerait d'épaisseur si on ne le découvrirait dans un mouvement pour le transcender" (Sartre, 1985: 67), "l'œuvre [est] une présentation imaginaire du monde en tant qu'il exige la liberté humaine" (ibid.: 69).

<sup>160</sup> Es por este motivo que se excluye del compromiso la poesía "*inengageable*" según Sartre (1985: 18-25), porque, según Sartre, los poetas "*refusent d'utiliser le langage*" (ibid: 18). En este aspecto, según Denis "se choca con la concepción moderna del lenguaje" (2000: 68).

<sup>161</sup> El original en francés: "au fond de l'impératif esthétique nous discerons l'impératif moral" (Sartre, 1985: 69).

<sup>162</sup> Denis habla del "aspect urgent de la parole engagée" (2000: 37)

<sup>163</sup> El original en francés: "l'art de l'auteur est pour m'obliger à *créer* ce qu'il *dévoile*, donc à me compromettre. À nous deux, voilà que nous portons la responsabilité de l'univers" (Sartre, 1985: 68).

<sup>164</sup> Por ejemplo, la importancia del reportaje y de los escritores periodistas, la plaza de Albert Camus en la UNESCO, André Malraux ministro de educación o los cargos de Sartre como director de *Temps Modernes* y *Aragones* de *Lettres Modernes*

<sup>165</sup> Simplificamos, por falta de pertinencia a nuestro estudio y por tiempo las explicaciones profundas y sociológicas del compromiso enunciado por Sartre. Influyen, tanto la invención de la figura del "Intelectual" en el siglo XIX como su rechazo a finales del siglo. En este sentido, remitimos a los trabajos fundamentales de Bourdieu.



hiperbólicos en la conclusión de su libro: "su oportunidad [de la literatura], hoy, su única oportunidad, es la oportunidad de Europa, del socialismo, de la democracia, de la paz" (1984: 293-4). Pues, ganando lectores y repercusión pública, volvería ser "una fuerza efectiva, un medio para sacudir las conciencias y cambiar el mundo" (Denis, 2000: 57)<sup>166</sup>.

Sartre mantuvo la hegemonía teórica durante años en Francia y otros países<sup>167</sup> y sus "discípulos" recogen y amplían sus teorías, como la obra de Claude Edmonde Magny *L'âge d'or du roman américain*, sobre la influyente (en un plano técnico y político) literatura norteamericana del "desencanto", que influirá mucho en España. Sin embargo, su definición dogmática de *qué es* la literatura también generó controversia y crítica, con las denuncias, en concreto, de la falta de literaturidad de la literatura comprometida.

#### CASOS PERIFÉRICOS PERTINENTES

A continuación, mencionaremos otros modelos que conviven, preceden o se oponen a Sartre como figura capital de la definición teórica. Los mencionamos de forma breve por la importancia que tienen para el desarrollo del término y la influencia en Goytisolo, pues buscaron formas de compromiso que no les *comprometiera* con una realidad y un momento concreto y que, además, tienen en común, una reacción o utilización de los mitos. Por un lado, tres escritores que, tras convivir con el surrealismo durante los años 30, fundaron el *Collège de sociologie* para investigar lo sagrado en la política; y dos autores que se mantuvieron al margen del debate sartriano, en una posición alejada aparentemente de la política, pero de irreverencia (también política) hacia los valores o mitos. Además, en la tesis aparecerán brevemente Camus y André Malraux en sus estudios sobre Goya<sup>168</sup>, aunque no nos detenemos especialmente en este momento.

Durante el recrudecimiento de la violencia ideológica y militar que se vivió en la segunda guerra mundial, el surrealismo, que había participado en la "revolución" de las

---

<sup>166</sup> Originales en francés: "*Sa chance* [de la littérature], aujourd'hui, son unique chance, c'est la chance de l'Europe, du socialisme, de la démocratie, de la paix" (1984: 293-4), "une force agissante, un moyen d'ébranler les consciences et de faire changer le monde" (Denis, 2000: 57).

<sup>167</sup> Para ver más estudios sobre la influencia de Sartre de quien se dice que es el intelectual francés más importante del siglo XX, nos remitimos a Gutwirth (1996), Ireland (1995), y especialmente a Hollier (1982, 1993) y Louette (1993, 1995 y 1996, en una obra sobre su teatro).

<sup>168</sup> Reagrupados en el volumen cuatro de sus obras completas, se pueden consultar los artículos de Arjona (2018) y Allan (2016) sobre la influyente crítica malrauxiana y Larrat (1996) sobre las diferencias entre sus posiciones políticas (y su vinculación con De Gaulle) y la independencia en su propia literatura y su crítica artística.

ideas y de las formas<sup>169</sup>, se divide en varias direcciones: hacia el compromiso directo y comunista de la literatura (de Aragon), la firmeza de la vanguardia (Breton), u otras formas de compromiso. Un ejemplo importante en 1937 fue el *Collège de Sociologie*, fundado por los surrealistas Michel Leiris y Georges Bataille y por Roger Caillois, con los objetivos de entender las complejidades de lo sagrado en la política y de ir en contra de la dominación nazi y las mitologías fascistas en general, a favor de un análisis etnológico-político de la realidad. Mencionamos a estos tres intelectuales y sus propuestas porque son importantes para la inclusión de otros "planos teóricos" en el compromiso literario de Sartre y porque los tres casos reaparecen en la obra de Goytisolo.

Georges Bataille (Billom, 1897 - París, 1962), escritor, editor, filósofo, sociólogo, crítico de arte, inició su carrera y su compromiso en los círculos surrealistas-revolucionarios, pero, a raíz de la segunda guerra mundial, su compromiso se concentró en la revista *Acéphale* y en la fundación del *Collège de sociologie*. A pesar de percibir la responsabilidad de la literatura, Bataille concibe la literatura y el lenguaje en términos diametralmente opuestos a Sartre. En primer lugar, la concepción del lenguaje de Bataille como "pura negatividad" incomunicable es opuesta al utilitarismo de Sartre (Bataille, 1933). En segundo lugar, porque defiende que la literatura (al igual que el sexo, la fiesta o la muerte) pertenece al mundo de la "pure dépense" (puro derroche) y de la gratuidad, es una "négativité sans objet" (negatividad sin objeto) frente al mundo utilitario (comunista y nacionalsocialista) que reprime, en cualquiera de sus formas políticas de aquel entonces, la libertad y el deseo. Por lo tanto, reivindicar la literatura como actividad carente de cualquier forma de utilidad (esto es, como la parcela de libertad no controlada

---

<sup>169</sup> Desde el futurismo ruso, se estableció una "homología" estructural (Denis: 22-25) entre la revolución política y la voluntad de ruptura de las formas anteriores, o revolución verbal-formal-de-representación que anunciaban Mayakovski o Malevich. En Francia, el grupo surrealista encarnó esta homología, esta confianza en la "revolucionaridad" de la vanguardia. Sin embargo, durante la renegociación "necesaria" sobre la literatura para el proyecto político que planteaba el PC, cuando la literatura fue relegada a un agente más de la revolución, se renunció a la experimentación o vanguardia que fue a la postre tildada de elitista, burguesa y enemiga del pueblo. Los escritores vanguardistas que querían permanecer dentro del PC tuvieron que aceptar esas directrices político-estéticas. En Francia esto ocurrió en los años 30 con la expulsión de Aragon y Éluard del Surrealismo por Breton, por sus posiciones estalinistas, especialmente cuando Louis Aragon renunció a la independencia literaria en el congreso de Járkov — En consecuencia, André Breton (ni ningún otro surrealista) nunca fueron aceptados en la "Association des écrivains et artistes révolutionnaires" (AEAR) ni en las conversaciones con el PCF. Apud. Denis (2000: 235-6) y Bernard (1972). Para más información sobre esta polémica, consultar el interesante artículo de Francis Guévremont (2008). Pues efectivamente la literatura comprometida había girado hacia esos sacrificios. Sin embargo, el compromiso revolucionario formal de los surrealistas y de las vanguardias en general será en los 60 un modelo importante para redefinir la noción sin dejar fuera la estética (Nadeau, 1970).

por el utilitarismo ni la razón) era la forma real de compromiso, y lo que daba a la literatura su poder de transformación<sup>170</sup>.

En la misma dirección, Roger Caillois, fundador también del *Collège de Sociologie*, centró su compromiso contra el nazismo en el análisis sociológico de los mitos fundacionales y los ritos sociales, en sus libros *Le Mythe et l'Homme* (1938) y *L'Homme et le Sacré* (1939), como hemos visto anteriormente. Aquí solo comentaremos que, como recuerda Hollier, las intenciones de Caillois dentro del *Collège de sociologie* fueron más pragmáticas (frente al misticismo de Bataille), y consistieron en generar una especie de “orden sociológico como acción política y convertirse en el núcleo de una conspiración mayor” (Hollier, 1979: 35)<sup>171</sup>.

Michel Leiris (París, 1901 - Saint-Hilaire, 1990), el tercer fundador del *Collège de Sociologie*, que, al igual que Bataille, perteneció al surrealismo en los años 30, participó también en los debates en torno al *engagement sartrien*, pero en este caso no del todo para refutarlo, sino para aceptarlo con una pequeña digresión que será reutilizada por Goytisolo. Leiris definió la literatura comprometida en el prólogo a su libro autobiográfico<sup>172</sup> *L'Âge de l'homme* (1939), llamado "*De la littérature considérée comme une tauromachie*" (1946)<sup>173</sup>, es decir, la literatura (comprometida) considerada como un enfrentamiento (metafórico) con un toro. Para garantizar la analogía de que el arte es una tauromaquia con riesgo de *muerte* debe tener un compromiso doble que, por un lado, implique que el autor *se comprometa*, se introduzca en la arena para lidiar él mismo con el toro y su cuerno metafórico ("se trataba menos de una literatura llamada comprometida que de una en la que me comprometo yo entero [*tout entier*]", Leiris, 1939: 14)<sup>174</sup>; y que, por el otro, exija que haya una forma, una técnica estética que pueda ser reconocida por el lector, y que, por lo tanto, le comprometa a él también. Una de las obligaciones del compromiso–tauromaquia es, pues, de orden estético: darle una forma a la obra, no tanto por una exigencia meramente formal, sino para poder garantizar su comunicación a ese lector sartriano que debía comprometerse también: "un gesto único que me revela el fondo

---

<sup>170</sup> Bataille desarrolla estas teorías en *La part maudite*, precedido de *La notion de dépense* (1933), pero vuelve sobre ellas especialmente en *L'expérience intérieure* (1943) donde desarrolla sus teorías filosóficas. Para más información sobre la filosofía de Bataille consultar el libro de Surya (2012).

<sup>171</sup> El original en francés: "ordre sociologique censé avoir une action politique et devenir le noyau d'une plus vaste conjuration" (Hollier, 1979: 35).

<sup>172</sup> Sobre el interés de la autobiografía dentro de la "*littérature engagée*" remitimos a Doubrovsky (1980).

<sup>173</sup> Posterior a la redacción del libro, en un momento en que Leiris se acercó personalmente a Sartre. Para más información sobre esta relación se puede consultar a Sabot (2017)

<sup>174</sup> El original en francés: "Il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler 'littérature engagée' que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier" (1939: 14)

al darle forma, una forma capaz de fascinar a los demás y (llevar las cosas al extremo) para hacerle descubrir en sí mismo algo homófono a este trasfondo que me fue descubierto" (ibid.: 20)<sup>175</sup>.

Jean Genet (París, 1910 - 1986) es el gran modelo de la provocación. Su "compromiso" (o "anti-compromiso") —definido y admirado por Sartre mismo en la defensa para su liberación y en la monumental obra *Saint Genet, comédien et martyr* (1952)<sup>176</sup>— está basado en la contradicción, la provocación y la transgresión. Y en muchos casos se sitúan en "una relación de rivalidad mimética" con el compromiso de Sartre (ibid.: 213). Como recuerda Marty en un estudio reciente, "entre [Genet] y el campo político e histórico, los vínculos no tienen objetivos emancipatorios, sino que, contruidos y organizados enteramente a partir de cuestiones personales de vida o muerte, tan solo corresponden a episodios de la historia humana para confundir, para escapar [...] para su propio disfrute" (Marty, 2005: 224)<sup>177</sup>. De hecho, Genet nunca se sintió incómodo en sus adhesiones múltiples y nunca se sintió amenazado por la idea de una responsabilidad política (ibid.: 211). Es así como su "trayectoria política" está llena de contradicciones: de una admiración erótica por el nazismo en *Journal du voleur* (e incluso una relación con la Francia Colaboracionista<sup>178</sup>) y una ambigua fascinación por los campos de concentración<sup>179</sup>, a la defensa del pueblo argelino en los 60, militancia a favor de los Black Panthers y a favor del pueblo palestino a lo largo de los 70. Por no hablar de su evidente defensa de sí mismo y de los bajos fondos franceses, auténtica resistencia frente al mundo burgués. Todo ello será relevante para Goytisolo es su posición de paria, de escritor que abiertamente se contradice y que busca más la

---

<sup>175</sup> Original en francés: "démarche unique me révélant le fond à mesure que je lui donnais forme, forma capable d'être fascinante pour autrui et (poussant les choses à l'extrême) de lui faire découvrir en lui-même quelque chose d'homophone à ce fond qui m'était découvert" (1939: 20).

<sup>176</sup> Según Denis los escritos sobre autores (como este, pero también sobre otros autores *a priori* no comprometidos como Baudelaire o Flaubert) son los que mejor le permiten entender "qué compromiso esconde la elección de hacerse escritor", y constituyen un "cuestionamiento sobre lo que crea cualquier compromiso" (2000: 273).

<sup>177</sup> Original en francés: "entre [Genet] et le champ politique et historique, les liens ne sont pas de ceux qui ont des visées émancipatrices mais qui, tout entier construits et organisés à partir de questions de vie ou de mort personnelles, n'ont recoupé des épisodes de l'histoire des hommes que dans un souci de confusion, souci d'échapper [...], souci de sa propre jouissance" (Marty, 2005: 224).

<sup>178</sup> Remitimos a la información que analiza Marty (2005: 217-224).

<sup>179</sup> Como se puede leer en *L'Enfant criminel* (1947) obra pensada para la radio pero que fue censurada por este motivo (y por su homoerotismo).

transgresión que la coherencia; la alucinación o la ficción, que revelar la verdad, como Sartre<sup>180</sup>.

Henri Michaux (Nemur, 1899 - París, 1984) será evocado a lo largo de la tesis por sus posiciones provocativas respecto a la nación, la literatura, la historia o los mitos. En *Michaux*<sup>181</sup>, Jean Lacouture lo define así: "prefiere [...] los pájaros a la mayoría de los hombres —y todos los hombres a los fotógrafos, biógrafos y parásitos de todas las especies" (Lacouture, 1959: 10)<sup>182</sup>. Él mismo definió su actitud política con estas palabras: "tengo un sentido de solidaridad con la especie humana (el hecho de que seamos hombres y no gacelas) más que con un grupo humano regularmente gobernado y políticamente agrupado" (Bréchon, 1959: 207)<sup>183</sup>. Esta actitud de estar al margen, de apátrida (recordemos que Michaux nació belga y se naturalizó francés), de aventurero (artístico, con sus exploraciones y experimentaciones; pero real pues fue también marinero) le sitúan "del lado de Rimbaud" (Lacouture, 1959: 9) —es decir, de la libertad y la huida— y, como veremos en la parte II, influye en Goytisolo precisamente por su realidad periférica, su oposición a cualquier obligación política de la literatura (de hecho, se opone a Sartre con ironía, Bréchon, 1959: 206) y su idea de nación:

La nation est une sorte de caricature d'homme : un énorme ventre et des mythes. Le ventre exigeant, mais avec des pudeurs pour cacher ses besoins réels ; et des mythes, sur lesquels s'exciter (pour pouvoir négliger les vrais problèmes). J'ai horreur des mythes.

Il faudrait, remettre en question tout ce qui vieillit et passe au mythe. Même la France au bout d'un certain nombre d'années devrait changer de nom, par honnêteté, pour se dégager du mythe "France" (Bréchon, 1959: 207)<sup>184</sup>.

---

<sup>180</sup> Según Marty lo que marca la modernidad de Genet es su posición "du maître pervers qui n'est jamais l'otage de son discours mais qui tient en otage le discours, et pourrait-on dire, la parole elle-même désormais, par lui, impuissante à dire la vérité" (Marty, 2005: 212). Traducción: "de maestro perverso que nunca es rehén de su palabra, sino que tiene como rehén a la palabra, y se podría decir que, la palabra misma desde entonces y a través de él, [es] incapaz de decir la verdad".

<sup>181</sup> Libro editado por Bréchon en 1959 a modo de antología de y sobre Michaux, con una entrevista al autor en un momento en que era un personaje misterioso del que los editores no tenían ni una fotografía.

<sup>182</sup> "Il préfère [...] les oiseaux à la plupart des hommes —et tous les hommes aux photographes, biographes et parasites de toutes espèces"

<sup>183</sup> El original en francés: "J'ai le sens de ma solidarité avec l'espèce humaine (le fait que nous soyons hommes et non gazelles) plus qu'avec un ensemble humain régulièrement gouverné et politiquement groupé" (Bréchon, 1959: 207).

<sup>184</sup> Traducción: "La nación es una especie de caricatura de [un] hombre: una enorme barriga y mitos. La barriga exige, pero con pudor para esconder sus necesidades reales; y mitos sobre los que excitarse (para poder desatender los problemas reales) me horrorizan los mitos. Habría que volver a cuestionar todo lo que envejece y pasa al mito. Hasta la misma Francia, al cabo de unos años, debería cambiar de nombre, por honestidad, para desembarazarse del mito 'Francia'" (Bréchon, 1959: 207). Desde "me horrorizan los mitos", y como en el resto de la tesis, estamos utilizando la traducción que Goytisolo da en *España y los españoles* (1979: 7).

La frase "mito 'Francia'" resume perfectamente todas las nociones etnológicas y políticas del mito (una especie de imagen falsificada y petrificada de uno mismo) pero las rechaza paródicamente: en lugar de vitalizar "envejecen", y en vez de dinamizar "excitan" (sexual y moralmente) y la nación "deshonesta" exige a través de mitos por "pudor". Estos términos serán muy utilizados por Goytisolo, pues resumen muy bien la futilidad de los mitos y la bestialidad de las naciones (tragando y exigiendo).

#### ROLAND BARTHES: DESPLAZAR EL COMPROMISO. LA LUCHA CONTRA LOS SIGNOS

Barthes fue quien, en un plano teórico, cuestiona realmente la definición dogmática del compromiso. Roland Barthes pasó la guerra mundial en un sanatorio y nunca se *comprometió* políticamente, pero toda su obra es subversiva y hasta provocativa, y él mismo siempre se consideró marxista<sup>185</sup> materialista (como demuestran sus *Mythologies*). Aunque se había confesado "sartriano" (ibid.: 153), es, sin embargo, quien ejerce una mayor oposición a Jean-Paul Sartre y su noción de compromiso<sup>186</sup>. *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), el primer libro de Barthes y concebido como réplica a *Qu'est-ce que la littérature*, retoma un vocabulario literario y lingüístico moderno, y sitúa a Barthes en el centro del estructuralismo en Francia (que, como él mismo explica en el prólogo a los *Essais critiques* es un movimiento de investigación de *combate* que se ocupa del "signo" y equivale a una teoría del análisis textual<sup>187</sup>). Nos detenemos a continuación a explicar esta variación teórica de la noción pues será de gran importancia para Goytisolo.

*Le Degré zéro de l'écriture* (1953) defiende y cree en una literatura comprometida o "implicada", y analiza las distintas expresiones de una literatura revolucionaria

---

<sup>185</sup> Como se puede ver en la polémica que tuvo con Camus en 1955 en que, tras una crítica a *La Peste*, Camus le exigió que dijera desde qué posición dialéctica hablaba y Barthes confesó que "desde el punto de vista del materialismo histórico" (Calvet, 2014: 151-155). Aunque fue siempre anti-estalinista (Calvet, 2014: 175-176).

<sup>186</sup> Denis explica en su capítulo "Le reflux [reflujo] de l'engagement" la sustitución del "engagement" sartriano por la teoría moderna del lenguaje y de la literatura, "Roland Barthes estaba particularmente bien situado para realizar con suavidad la salida del 'engagement sartrien'" (2000: 285).

<sup>187</sup> En el prólogo de 1971 a los *Essais critiques*: "On le sait, depuis quelques années, un mouvement de recherche, de combat aussi, s'est développé en France autour de la notion de signe, de sa description et de son procès; qu'on appelle ce mouvement *sémiologie, structuralisme, sémanalyse* ou *analyse textuelle*, peu importe" (1964: 9). Traducción: "como sabemos, desde hace varios años, un movimiento de investigación, pero también de combate, se está desarrollando en Francia en torno a la noción de signo, su descripción y su proceso; ya sea que llamemos a este movimiento semiología, estructuralismo, semánálisis o análisis textual, no importa".

(conocido es el interés de Roland Barthes por Bertolt Brecht), para redefinir su verdadero potencial revolucionario. Desde la introducción, Barthes enuncia que la literatura está indudablemente unida a la "Historia profunda" (1972: 9), pero se distancia de los postulados de Sartre en un punto fundamental. En contra de la idea sartriana de que el contenido precede a la forma (que solo sirve a una "causa"), Barthes asegura que la *escritura* "superpone al contenido de las palabras signos opacos, que llevan en sí una historia, una implicación o una redención secundaria, de modo que la situación del pensamiento se mezcla con un destino adicional, a menudo divergente, a menudo incómodo, de la forma" (1972: 65)<sup>188</sup>; es decir la forma (los signos) precede y controla el contenido. Por esto mismo, redefine (o limita) el compromiso como crítica o destrucción de las convenciones, signos, mitos y formas precedentes, y dice, en palabras que Goytisolo retomará más adelante que "el escritor consciente debe ahora luchar contra los signos ancestrales y todopoderosos" (ibid.: 66)<sup>189</sup>. Es decir, la literatura se ocupa de la forma (el lenguaje) y solo desde ahí alcanza su "compromiso" estrictamente literario:

La Littérature est ramenée ouvertement à une problématique du langage; effectivement elle ne peut plus être que cela.

On voit se dessiner par là l'aire possible d'un nouvel humanisme; à la suspicion générale qui atteint le langage tout au long de la littérature moderne, se substituerait une réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe des hommes. C'est seulement alors, que l'écrivain pourrait se dire entièrement engagé, lorsque sa liberté poétique se placerait à l'intérieur d'une condition verbale [...]. C'est parce qu'il n'y a pas de pensée sans langage que la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire (Barthes, 1972: 64)<sup>190</sup>.

Además, Barthes rechaza la concepción del lenguaje de Sartre porque para él el lenguaje nunca es "ni un instrumento, ni un vehículo" (1964: 154) y la reconciliación con el lector vendrá de "la reconciliación del verbo del escritor y del verbo de los hombres"

---

<sup>188</sup> Original en francés: "superpose au contenu des mots des signes opaques, qui portent en eux une histoire, une compromission ou une rédemption secondes, de sorte qu'à la situation de la pensée, se mêle un destin supplémentaire, souvent divergent, souvent encombrant, de la forme" (Barthes, 1972: 65).

<sup>189</sup> Original en francés: "l'écrivain conscient doit désormais se débattre contre des signes ancestraux et tout-puissants" (Barthes, 1972: 66). El escritor se guía por "un choix de conscience, non d'efficacité" ["elección de consciencia, no de eficacia"] y no se debe valorar por su eficacia sobre el público sino por la altura de su ambición (Denis, 2000: 289).

<sup>190</sup> Traducción: "La literatura regresa abiertamente a una problemática del lenguaje; en efecto, no puede ser nada más que eso. Aquí vemos emerger el ámbito posible de un nuevo humanismo; la sospecha general que afecta al lenguaje en toda la literatura moderna sería sustituida por una reconciliación de la palabra del escritor y la palabra de los hombres. Sólo entonces el escritor podrá decir que está plenamente comprometido, cuando su libertad poética se sitúe dentro de una condición verbal [...]. Puesto que no hay pensamiento sin lenguaje, la Forma es la primera y última instancia de la responsabilidad literaria" (Barthes, 1972: 64).

(1972: 64). En un texto posterior ("Écrivains et écrivants"<sup>191</sup>), Barthes explica que la literatura representa el mundo siempre desde la interrogación o la alusión, nunca como una respuesta afirmativa (1964: 154<sup>192</sup>). Desde esta definición de la escritura y el lenguaje (en términos modernos, es decir, que incorporan las nociones lingüísticas modernas), Barthes nos habla de un "*engagement manqué*" (compromiso fallido) al que se debe enfrentar el escritor ("*écrivain*" frente al "escribiente" "*écrivain*", *ibid.*: 155), que no puede operar directamente sobre la realidad, solo interrogarla — el escritor "sabe que sus palabras intransitivas [...] inauguran una ambigüedad, aunque se presente como perentoria, que paradójicamente se ofrece como un silencio monumental aún por descifrar, que no tiene otra divisa que las profundas palabras de Jacques Rigaut: *Y aunque afirmo, todavía cuestiono*" (*ibid.*: 157)<sup>193</sup>.

Por todo esto, Barthes también abogó por una transferencia del compromiso directo a la crítica y a la prensa<sup>194</sup>, que será acogida por los escritores alrededor de la *Nouvelle Critique* (revista comunista que en los años 60 rechaza el realismo socialista que defendía, en favor de un "formalismo marxista"<sup>195</sup>) y por el grupo *Tel Quel* (Sollers o Sarduy). Se debe también al cambio general hacia el estructuralismo, y el libro *Qu'est-ce que le structuralisme* aparecido en 1968, con el capítulo sobre estructuralismo y literatura a cargo de Tzvetan Todorov, es representativo.

Estos traslados tendrán una consecuencia importante y general sobre la literatura: el rechazo al compromiso a favor de una crítica y una experimentación formal dentro de la novela, que inicia el Nouveau Roman y el objetivismo, representados principalmente

---

<sup>191</sup> Publicado en *Arguments* en 1960 e incluido en *Essais critiques* (1964: 154-159). Texto importante que mencionaremos a lo largo de la tesis.

<sup>192</sup> "La littérature représente [le monde] comme une question, jamais, *en définitive*, comme une réponse" (Barthes, 1964: 154). Traducción: "la literatura representa [el mundo] como una pregunta, nunca *en definitiva*, como una respuesta".

<sup>193</sup> Original en francés: "[L'écrivain] sait bien que sa parole, intransitive par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer, qu'elle ne peut avoir d'autre devise que le mot profond de Jacques Rigaut: *Et même quand j'affirme, j'interroge encore*" (Barthes, 1972: 157). Sobre esto Barthes ya había dicho en *Le degré zéro de l'écriture* sobre Mallarmé (evidentemente su gran reivindicación frente a Sartre) que "suspendre en quelque manière sa réalité, pour mieux l'interroger et faire peser sur lui un questionnement sans réponse, qui est le seul capable de porter véritablement atteinte au donné" (1972: 36). Traducción: "suspender de alguna manera su realidad, para interrogarla mejor y asumir un cuestionamiento sin respuesta, el único capaz de alcanzar el dato".

<sup>194</sup> Consultar Denis (2000: 254).

<sup>195</sup> Sobre la complejidad de compaginar estas dos nociones se han escrito diversos artículos, por ejemplo, el capítulo "Le dieu cache: La 'nouvelle critique' et le marxisme" de Goldmann (1970) o el libro de Galia Yanoshevsky, *Les discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats* (Dijon, 2006).



por Alain Robbe-Grillet<sup>196</sup>, Marguerite Duras y Michel Butor. Este rechazo a la literatura comprometida será importante para la evolución del término en España.

### Recepciones y adaptaciones del compromiso en España

En España la noción de compromiso y (la más amplia) responsabilidad de la literatura afecta al siglo XX<sup>197</sup>. Sin embargo, la literatura comprometida en España sufre una grieta en 1939 con el final de la Guerra Civil y el inicio del exilio que hace imposible establecer una continuidad en la historia de esta literatura. Durante los años que nos ocupan (de los 50 a los 70), se vive en España un gran y renovado debate en torno al compromiso literario, pero éste se nutre principalmente de modelos extranjeros<sup>198</sup>. Sartre y su fascinante definición encuentran una gran acogida por parte de Castellet, Barral, Goytisolo —quien fue hasta 1964 un grandísimo defensor del filósofo francés (a quien conoció poco tiempo después)<sup>199</sup>— y la generación del medio siglo en general. La urgencia del compromiso sartriano llega de la mano de la toma de consciencia de este grupo de escritores nacidos en torno a la guerra que buscaban, de forma urgente, luchar por el final del franquismo. Con las acciones del PCE hacia 1960, esta ilusión se mantuvo y muchos entendieron el arte como un arma al servicio de la revolución. En este apartado buscamos explicar la época de Goytisolo antes de irse a Francia limitándonos al doble "programa" teórico y editorial de Castellet y Barral. Ambos ejercieron como un "contrapoder" cultural (Gracia y Ródenas, 2011: 131) y explican el arraigo y las fluctuaciones del compromiso en España.

---

<sup>196</sup> En *Pour un nouveau roman* (1963), Robbe-Grillet explica bien este cambio conceptual.

<sup>197</sup> No olvidemos que la Guerra Civil española es el primer gran conflicto de ideas en Europa — frente a la idea general de que es un conflicto nacional, consultar Benson (1967) y, más reciente, Traverso (2016) sobre su noción de Guerra Civil colectiva— y el que más influye a la literatura *engagée* europea, al ser la primera vez que se exige tomar partido de forma urgente: en los casos más extremos de escritores que cruzaron la línea y combatieron (Simone Weil, Malraux o Orwell), o en innumerables más que necesariamente tomaron posición (Sartre, Camus).

<sup>198</sup> Desgraciadamente, las diversas versiones del compromiso literario exiliado no llegan nunca a influir a Goytisolo antes de la muerte de Franco, ni siquiera en el exilio (excepto en el caso de Cernuda y de forma bastante superficial). Como estudia Larraz (2021), la línea cultural se había roto. Para un estudio de los modelos comprometidos dentro y fuera de España y esos puentes improbables remitimos a Larraz (2009), y sobre el compromiso durante la Guerra Civil y en el exilio a Aznar (1987, 2000, 2018, 2021).

<sup>199</sup> Su primer libro de ensayos *Problemas de la novela* (1959), que estudiaremos en el primer capítulo, es una obra capital de esta recepción.

Para la reinscripción *teórica* de la problemática de la "literatura comprometida" en la España del interior, es determinante la figura de José María Castellet, el "teorizador" de la noción, que extrae directamente de sus lecturas de Sartre y de Magny, aunque la enriquece con sus propias valoraciones y gustos, la abandona poco tiempo después<sup>200</sup> (quizás, según Bénédicte Vauthier por un escaqueo con Guillermo de Torre<sup>201</sup>). Sin embargo, su influencia sobre lo que el mismo crítico llamó "literatura del medio siglo" será crucial y si luego se distancia obedece en parte al propio distanciamiento de Sartre con su teoría en los años 60<sup>202</sup>.

Como bien ha señalado Àlex Broch en sus trabajos (y anteriormente Barry Jordan), Castellet adopta con entusiasmo<sup>203</sup> en sus dos obras más importantes de finales de los 50 (*Notas sobre la literatura española contemporánea* y, sobre todo, en *La Hora del lector*<sup>204</sup>), la estética y la ética de Sartre (2015: 110). Esto es, adopta sus conceptos esenciales y su "programa"<sup>205</sup>: el compromiso de la literatura con la libertad del hombre; la necesidad del escritor de comprometerse, de tomar partido en el presente<sup>206</sup> (en una frase de *La Hora del lector* "la literatura le pide hoy [al escritor] responsabilidad social y le exige comprometerse con su sociedad y con su tiempo" 1957: 101); la exigencia de un nuevo lector que sea parte activa y no pasiva de la lectura y que, por lo tanto, se *comprometa* con el acto creador y con su necesidad de libertad; la renovación de los temas enfocados en el presente; y la reconciliación de la literatura con el público.

---

<sup>200</sup> En 1970 con la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles* y artículos sobre Martín Santos o Goytisolo ("Tiempo de destrucción para la literatura española", publicado en *Siempre* en 1968).

<sup>201</sup> Teoría que se puede consultar en Vauthier (2021: 211-250).

<sup>202</sup> Remitimos al artículo de Castellet "Sartre i els intel·lectuals" publicado en *Els Marges*, nº3, enero 1975 e incluido en el libro *Literatura, ideología y política* (Anagrama, 1976), donde el crítico catalán resume (con fervor) las nuevas fluctuaciones de Sartre respecto al compromiso y al comunismo, y defiende su maoísmo.

<sup>203</sup> En las propias palabras de Castellet: "Vaig esdevenir, de la nit al dia, un sartreà convençut" (1980).

<sup>204</sup> Así como en varios artículos publicados en *Laye* a principios de los años 50, que reaparecen convertidos en capítulos en los libros y llevan ya el germen de estos, y el programa cultural de Castellet. Es decir: se habla de autores objetivos, y hasta de Camus ("Las técnicas de la literatura sin autor", 1951), se explican fielmente las teorías de Sartre (por ejemplo "El tiempo del lector", 1953), y se insiste en la necesidad de modernizar España ("Notas sobre la situación actual del escritor en España", 1952).

<sup>205</sup> Que Broch resume como 'modernitat tècnica', 'contemporaneïtat temàtica' i 'compromís ètic' (2015: 115).

<sup>206</sup> El capítulo "Notas sobre la situación actual del escritor en España" de 1952 [al que añade, en 1953 su equivalente catalán: "Notas sobre la situación actual del escritor catalán" *Ínsula*, nº95, 15 de noviembre de 1953] en *Laye* es la imitación del capítulo final de este libro "La situación del escritor en 1947").

Castellet añade a los conceptos teóricos de Sartre, una crítica a Ortega y Gasset, auténtico enemigo de su generación<sup>207</sup>, como veremos con Goytisolo, además de un interés por la técnica narrativa "nueva"<sup>208</sup> y un ansia de renovación literaria que, aunque no acaba de perfilarse en estas obras de Castellet, se resume en la oposición a la novela burguesa psicológica y al "arte deshumanizado", a favor de una novela objetiva y social. En este sentido defiende dos modelos. Por un lado, la literatura norteamericana (que conoce sobre todo a través de Claude-Edmonde Magny<sup>209</sup>), auténtica protagonista de *La Hora del lector*, se explica por su interés en la técnica objetiva del *behaviourisme* y por el paso del personaje individual al personaje colectivo (1957: 100). Por el otro lado, el segundo interés literario de Castellet es el Nouveau roman y el realismo objetivo<sup>210</sup>, admirando su técnica narrativa y su experimentación. Sin embargo, este interés, en el plano político, resulta aparentemente incomprensible debido al rechazo del Nouveau roman del compromiso sartriano<sup>211</sup>. Sin embargo, nosotros pensamos que se debe, a parte del evidente difícil acceso a la cultura, a los anacronismos que se estaban produciendo en España en los años 50 y que reflejan bien los congresos internacionales de inicios de los 60 que mencionaremos a continuación: si en Francia se había abandonado a Sartre, en España se buscaba una experimentación técnica que estaba en desacuerdo (se enfrentaba) con la urgencia política del momento.

Por último, es importante señalar que Castellet nunca llevó hacia lo político su compromiso y, políticamente, su compromiso se queda en una noción de "inconformismo" (así se llama un capítulo de su primer libro)<sup>212</sup>. Pero no debemos olvidar que el "programa" de Castellet es político-editorial y se traduce en su voluntad de

---

<sup>207</sup> Según Larraz estas incongruencias se deben a que, en esta generación, y "realismo social ortodoxo que les servía de estricto criterio para discernir el bien y el mal literarios" (2010: 77-78). Por otro lado, Janet Winecoff opone realmente a Castellet y a Ortega (1967: 36).

<sup>208</sup> Castellet habla, en *La Hora del lector*, en términos abstractos de las "nuevas técnicas narrativas" (1957: 31), y de la "literatura del futuro" (ibid.: 108). Por esto conservamos esta palabra entre comillas y no nos atrevemos ni a llamarlas "modernas" ni "contemporáneas" ya que es difícil categorizar la amalgama de técnicas que Castellet mezcla en este libro (monólogo interior, objetividad, behaviourismo o realismo objetivo de Robbe-Grillet).

<sup>209</sup> Castellet entra en contacto con esta literatura a raíz de la obra *L'âge du roman américain* que cita constantemente (y que, según Broch, lee en la edición francesa de 1948).

<sup>210</sup> A las que hace referencia en *La Hora del lector*, y en el artículo a Alain Robbe-Grillet, jefe del Nouveau Roman, "De la objetividad al objeto. A propósito de las novelas de Alain Robbe-Grillet" (1957b).

<sup>211</sup> Especialmente, para los críticos francófonos, por ejemplo, Dominique Vauthier habla de que las fuentes de Castellet tan variadas "no fueron asimiladas [sino] meramente exhibidas y yuxtapuestas" (2021: 225)

<sup>212</sup> En sus propias palabras de 1979 "desde aquellos momentos [1949] vivía ya en una cierta inquietud inconformista", "esta posición se mantuvo durante mucho tiempo y quiero subrayarlo porque mi politización fue bastante tardía" (Marsal, 1979: 86. Citado por Broch, 2015: 104). De hecho, Castellet nunca perteneció al PCE, aunque en 1955, con Juan Goytisolo, tuvieron un intento fallido, tal como lo relata Goytisolo en su "Cronología" aparecida en *Disidencias* (1977a: 339).

instaurar "generaciones", "discípulos" (y ahí vuelve a Sartre) y una estética para unos objetivos políticos<sup>213</sup>. Además, junto con Barral, su labor de editor fue determinante a nivel editorial (en Seix Barral y, desde 1964, en Edicions 64) y literario (gracias a los premios donde ejerció como jurado).

#### BARRAL: FLUCTUACIONES Y CONTRADICCIONES

El editor Carlos Barral es una figura fundamental tanto en la defensa del realismo social como en su posterior cambio de rumbo; también fiel a la contradicción que señalamos en Castellet entre una tendencia a la literatura experimental europea y un interés por la literatura social y urgente en España. A inicios de los 60, con Castellet, ejerció como un "contrapoder hasta el extremo de fabular en la euforia de la conspiración con el final inminente del franquismo" (Gràcia y Ródenas, 2011: 131)<sup>214</sup>.

Resumimos muy brevemente su trayectoria pues está muy unida a la de Goytisolo y el compromiso en España. En un primer momento, la Biblioteca Breve puso en marcha su premio para narrativa en español donde "el jurado tomará principalmente en consideración aquellas obras que, por su contenido, técnica y estilo, respondan mejor a las exigencias de nuestro tiempo"<sup>215</sup>, otorgado el primer año a *Las afueras* de Luis Goytisolo. Sin embargo, al mismo tiempo, publicaba desde inicios de los 60 a Italo Svevo, Pasolini, Henry Miller o Carson McCullers, y a los autores del *Nouveau Roman* (Robbe-Grillet, Michel Butor, Marguerite Duras y Nathalie Serrault). Estas traducciones "hacían de España una parte más del circuito de traducciones de la edición europea" (Gracia y Ródenas, 2011: 134-135), y promovían un cambio en las narrativas inevitable. Desde 1959 organizó anualmente el Coloquio Internacional de Novela en Formentor (celebrado junto a Einaudi y Gallimard) que otorgó el Premio Biblioteca de Formentor y, un año más tarde el "Prix International"<sup>216</sup> a autores extranjeros (precisamente a autores de ruptura

---

<sup>213</sup> Gesto que también hizo en la poesía, con su obra de 1959, *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*, "evangelio del realismo social" según Amat (2009).

<sup>214</sup> Según Gràcia y Ródenas, estos "movimientos conspiratorios de la novela" fueron "auspiciados" por el PCE que gestionaba reuniones en casas privadas de escritores comunistas (como Celaya o Sastre) o en el Hotel Suecia de Madrid (2011: 132).

<sup>215</sup> En las bases de la convocatoria del premio citadas por Gracia y Ródenas (2011: 132-133).

<sup>216</sup> Ese mismo año se fundó el Grupo Formentor (Santana: 289-90), encuentro entre editores internacionales para la traducción de las obras premiadas (ver también Gracia y Ródenas, 2011: 131) que fue "un intento de liderar el mercado de la alta literatura occidental" y que es otro factor del cambio fuera del Realismo social y hacia la literatura del *Boom* (Santana: 296). También se puede consultar el capítulo "La encrucijada de Formentor" en el segundo tomo de las memorias del editor *Los años sin excusa* (2015: 544-576).

como Beckett, Borges, Nathalie Sarraute o Gombrowicz) y que desde 1963 hasta el final (1967) se otorgó de forma itinerante por las sospechas del régimen. Pero, al mismo tiempo, en 1960 funda la Biblioteca Formentor a raíz del premio para "apoyar el realismo social y descongestionar de política y compromiso la Biblioteca Breve, protegida de esa forma de las contingencias histórico-políticas" (Gracia y Ródenas, 2011: 132).

Las relaciones contradictorias entre la literatura realista y social que se practicaba en España, y una literatura europea (sobre todo francesa) que había superado el compromiso en el camino hacia el formalismo y que se publicaba en España, se hará palpable durante los encuentros de los escritores e intelectuales españoles y europeos en los Coloquios Internacionales de Novela en Formentor (1959-1961), y el I Coloquio sobre Realidad y Realismo en la literatura (1963)<sup>217</sup>. Por ejemplo, durante el I Coloquio de Novela en 1959 se produjo el choque entre franceses y españoles: mientras Robbe-Grillet defendía su disgusto de "desplazar la obra desde la órbita de los valores literarios estrictos al campo de la mera eficacia social" (Fuster, 1959: 210), los españoles realistas (incluido Goytisolo) —apoyados por Elio Vittorini "desde un marxismo independiente" (Gracia y Ródenas, 2011: 130)— defendían su uso social sin saber definir bien qué técnicas narrativas podrían acompañarlo (Fuster, 1959: 210).

La urgencia del compromiso sartriano en España sucede, como hemos dicho, cuando los escritores de la generación del medio siglo se comprometen contra el franquismo. Sin embargo, la literatura comprometida y fiel a las "exigencias de nuestro tiempo" que había definido Sartre (y que Castellet había parafraseado) se demostró, en el caso español, ineficaz. En un primer lugar, por motivos políticos: "la evidente desproporción entre las ilusiones ideológicas y la rotunda estabilidad del Régimen" (Gracia y Ródenas, 2011: 139)<sup>218</sup>. Además, la literatura comprometida fracasaba, como

---

<sup>217</sup> Para una mejor comprensión de estas contingencias, resultan esclarecedores los estudios reunidos en *1959: De Collioure a Formentor* (editado por Carmen Riera y María Payeras, 2009) y, por supuesto, Gracia y Ródenas (2011).

<sup>218</sup> Comentando y citando a Gil de Biedma en 1964, Gracia y Ródenas describen este momento de encrucijada histórica así: "Los cambios de tono social y literario van a llegar sin que el escenario político cambie y sin que se cumple ninguno de los objetivos históricos de la resistencia. La literatura empezará a actuar de acuerdo con las nuevas condiciones de la realidad: "para las clases universitarias e intelectuales, la literatura *engagée*" ha venido a ser "un sucedáneo de la pasión y de la acción política", pero también ha resultado estéril, apenas consoladora y desde el punto de vista literario ni siquiera demasiado satisfactoria: "el desahogo que el escritor y sus lectores pueden dar a los instintos políticos es de carácter privado e imaginario que apenas suele traer otra consecuencia que el falseamiento de las obras literarias y de las ideologías". El rastro de obsolescencia, inutilidad y trivialidad expresiva es ahora el enemigo a batir porque a los cuarenta años ya no sirve "el idealismo sentimental, el *wishful thinking*, la demagógica ambigüedad, las vagas protestas en nombre de la esperanza, la justicia, el pueblo o la fraternidad" (Gracia y Ródenas, 2011: 140).

se demostraba en el caso francés, porque desatendía la forma literaria. En esta situación, dos elementos provocaron el inicio del cambio. Por un lado, Luis Martín-Santos anunciaba con la publicación de su única novela en 1962 —que supone "el inicio de la gran crisis del realismo social" (Valls, 2009: 330)— y su participación en el I Coloquio sobre Realidad y Realismo en la literatura en 1963 una nueva dirección de la novelística española<sup>219</sup>. Por el otro, la entrada en España gracias a Barral del boom latinoamericano hacía que "de las letras hispanoamericanas, además, [llegaría] muy pronto obras que exhibían la imaginación y la ambición que las españolas habían sometido", según Gracia y Ródenas, 2011: 140)<sup>220</sup>.

En los años posteriores se abandonó paulatinamente el realismo, hacia otros modelos literarios que incluyeron un interés por la crítica y la teoría de la literatura, estudiado recientemente por Hidalgo Nácher (2021). Fueron también años de replanteamiento político, como veremos en el caso de Goytisolo.

### Recepciones y crisis del compromiso en América Latina

El compromiso literario en América Latina ocupa un papel importante en la tesis, ya que Goytisolo participará también en las polémicas y tensiones que la guerra fría cultural genera sobre la situación del escritor y su compromiso. La Revolución cubana marca el inicio de un entusiasmo: la posibilidad de que el "*engagement*" artístico pudiera triunfar en la revolución real<sup>221</sup>. Las participaciones (e invitaciones) de intelectuales mundiales hicieron que las cuestiones cubanas "se extendieron hasta tornarse una problemática general" (Gilman, 2013: 29). Este fue el caso de Sartre. Invitado a Cuba junto a Simone de Beauvoir personalmente por Carlos Franqui en París (Rowlandson,

---

<sup>219</sup> En 1962, la publicación de su novela rompe con el modelo anterior por lo que aporta respecto al compromiso y a la literatura. Suscribimos las palabras de Gracia y Ródenas y del descalabro que supone para la figura del escritor y la efectividad del intelectual en un país desolado: "Nadie causó efectos tan removedores como *Tiempo de silencio*. La novela constituía un proceso condenatorio del intelectual de la posguerra como sujeto pasivo y autocompasivo; su anatomía del fracaso fue un diagnóstico generacional y desactivó por sí sola tanto las tentaciones de un realismo de formato clásico como su propensión justiciera [...] *Tiempo de silencio* rompería a lo largo de 1962 el espejismo de una literatura intelectualmente comprometida de dirección única y en sí misma llevaba la lección, exhibicionista, brillante, fastuosa en el medio novelesco español, sobre la pluralidad de recursos que la narrativa había obviado. Dinamitaba las convenciones del realismo pero no su intención" (Gracia y Ródenas, 2011: 140-141).

<sup>220</sup> Para un análisis de la influencia del boom en la narrativa española remitimos al artículo de Sánchez López (1999).

<sup>221</sup> De que el intelectual "podía y debía convertirse en uno de los principales agentes de la transformación radical de la sociedad, especialmente en el Tercer Mundo" (Gilman, 2012: 59). Sobre esto se puede consultar también el trabajo de Beatriz Sarlo sobre los intelectuales (1985).

2018: 2)<sup>222</sup>, su presencia y, sobre todo, sus ideas redoblaron el interés del compromiso ("el sartrismo proporcionó toda clase de garantías teóricas al papel transformador del escritor-intelectual", Gilman, 2012: 72)<sup>223</sup>. Sin embargo, como ocurrió en la guerra fría mundial, los márgenes del arte revolucionario entraron pronto en contradicción con la literatura<sup>224</sup>. Las tensiones entre el poder y el arte llegaron a un punto álgido cuando el 20 de marzo de 1971 Heberto Padilla fue arrestado en la Habana junto a su mujer Belkis Cuza Malé por la policía política cubana (Seguridad del estado) y encerrado en Villa Marista (la sede de esa policía) durante un mes por su libro de poemas *Fuera del juego*. Un mes más tarde, Padilla fue puesto en libertad y llevado a la Unión de Escritores — convertido "en un guiñapo humano" (Arenas, 1992: 162)— para confesar sus crímenes poéticos<sup>225</sup> y señalar a sus colegas por "artistas contrarrevolucionarios". La escena fue grabada y enviada a los intelectuales internacionales que se habían mostrado preocupados<sup>226</sup>, causando una segunda protesta y una segunda carta publicada en *Le Monde* (21 de mayo)<sup>227</sup>. Desde entonces los escritores latinoamericanos se dividieron

---

<sup>222</sup> El viaje resultó en encuentros con Fidel y el Che, con la prensa, la televisión y en artículos en *France-Soir* sobre Cuba que se editaron con el nombre de *Ouragan sur le sucre: un grand reportage à Cuba de Jean-Paul Sartre sur Fidel Castro* (editados en español por Ediciones R del diario *Revolución* que dirigía Franqui).

<sup>223</sup> Aunque es bien sabido que, desde la invasión de Checoslovaquia en 1968, tanto él como Simone de Beauvoir rompieron con Fidel Castro (Rowlandson, 2018: 89).

<sup>224</sup> Como recuerda Denis: "L'irruption du tropisme révolutionnaire tend en effet à modifier les règles du jeu littéraire, telles qu'elles s'étaient installées à la faveur de l'autonomisation du champ : en reconnaissant la primauté du processus révolutionnaire et en cherchant à s'en faire l'agent ou le porte-parole, l'écrivain se voit aussi forcé de reconnaître l'hégémonie de l'instance politique qui incarne ce processus —le parti communiste— et de lui concéder le droit de regard sur la vie littéraire, s'il veut en échange obtenir de sa part une délégation pour incarner la révolution en littérature. C'est donc rien de moins que l'autonomie du champ littéraire qui se trouve mise en question avec la révolution d'Octobre, à travers la confrontation qu'elle induit entre champ littéraire et parti communiste" (2000: 23). Remitimos a su libro para el estudio de casos concretos. Traducción: "La irrupción del tropismo revolucionario modifica las reglas del juego literario, tal como se habían establecido a favor de la autonomía del campo: al reconocer la primacía del proceso revolucionario y al tratar de convertirse en su agente o portavoz, el escritor se ve obligado también a reconocer la hegemonía del grupo político que encarna este proceso —el Partido Comunista— y a concederle el derecho a controlar la vida literaria, si a cambio quiere obtener de él una validación para encarnar la revolución en la literatura. Es, pues, nada menos que la autonomía del campo literario lo que se pone en tela de juicio con la Revolución de Octubre, a través del enfrentamiento que provoca entre el campo literario y los partidos comunistas".

<sup>225</sup> Como él mismo escribió casi treinta años más tarde: "Más que una burla, se trató de una ceremonia de astucia en que repetía de memoria un texto previamente redactado en prisión por los mismos oficiales de la Seguridad, y que suponía que yo dirigiera al gobierno revolucionario. Al repetirlo de memoria, trataba de eliminar toda traza de improvisación y toda figura de delito, mostrándome como un malagradecido con el jefe del estado" (Padilla, 1998: 9).

<sup>226</sup> En la "Lettre des intellectuels à M. Fidel Castro" publicada en *Le Monde* en abril de 1971 y firmada por intelectuales de izquierda (europeos y latinoamericanos: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo, etc.).

<sup>227</sup> Esta carta fue firmada por más intelectuales que la previa a la confesión: se sumaron a los ya firmantes, investigadores (Dosse), editores (destaca Giulio Einaudi o Monique Lange, miembro del PCF), Michel Leiris, Nathalie Serrate, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais, Susan Sontag o José Ángel Valente y sacude para siempre el panorama intelectual latinoamericano.

entre los que apoyaron la revolución cubana y el arte a su servicio (Gilman, 2012: 29-30) y los que se opusieron a ese control por motivos políticos o intelectuales<sup>228</sup>.

Sin abordar otros aspectos generales<sup>229</sup>, nos detendremos en algunos casos concretos del boom latinoamericano o de la "vanguardia peregrina" cubana por el impacto que tienen en Goytisolo.

#### EL BOOM Y EL PAPEL DEL INTELECTUAL: CARLOS FUENTES Y OCTAVIO PAZ

El boom desató controversias desde los 60 porque su vanguardismo y la exigencia de independencia del escritor entró en conflicto con la definición dogmática de arte revolucionario, a pesar de los compromisos que habían demostrado los escritores. Esto se debió, por un lado, a divergencias geográficas que implicaban divergencias sobre el concepto de la revolución<sup>230</sup>; por el otro, a problemas artístico-intelectuales. Nos centraremos, por la relevancia en la tesis, en los compromisos de los mexicanos Octavio Paz y Carlos Fuentes que trascienden el compromiso urgente e inmediato hacia un compromiso más profundo con la historia, la literatura o la mitología. Se sitúan en la misma posición a la que llegará Goytisolo: asumir una vanguardia estética e intelectual frente a la simplificación del arte revolucionario durante la guerra fría.

Carlos Fuentes (Panamá, 1928 - Ciudad de México, 2012) es, según Rojas, "tal vez, el novelista latinoamericano más claramente ubicado en la crítica al avance del totalitarismo en Cuba" (Rojas, 2018: 18). Esto se debe a su posición de líder intelectual del boom y su defensa de la independencia del escritor<sup>231</sup>. En 1966 su entrevista en *Mundo Nuevo* sobre la "Situación del escritor en América Latina" (1966) recibió críticas de la

---

<sup>228</sup> Como recuerda Claudia Gilman: "Los artistas latinoamericanos defendieron, en su gran mayoría, la modernización cultural y se mostraron abiertos al contacto con las culturas internacionales. Si había un fantasma o trauma entre la intelectualidad crítica de izquierda, ese trauma estaba fuertemente provocado por las formas del arte oficial soviético y el estalinismo y las poéticas del realismo y el sentimentalismo. Para la intelectualidad latinoamericana, el rechazo a la subordinación a las directivas de los Partidos Comunistas fue tal vez más importante en términos estéticos que políticos, dado que consideraban esa política cultural insostenible e indefendible" (Gilman, 2012: 66).

<sup>229</sup> Para los que remitimos a Gilman (2003), Franco (2003), Iber (2011), Albuquerque (2011) o Gallegos de Dios (2021).

<sup>230</sup> "Las poéticas de la historia de los novelistas del boom divergían en cuanto al concepto de revolución [...] y de dictadura y, sobre todo, del peso del autoritarismo en la tradición intelectual y política de la región" (Rojas, 2018: 20-21).

<sup>231</sup> En ningún caso a ideas retrógradas —de hecho, Carlos Fuentes apoyó la revolución cubana desde el principio, como se puede leer en su artículo de *Lunes de revolución* "La línea de la vida" (Fuentes, 1960).



*Casa de las Américas* por ser un "engendro literario subvencionado por la CIA"<sup>232</sup>. Su novela *Cambio de piel* (1967) fue acusada en *Marcha* por su dificultad expresiva de "expresión apologética de un tipo de intelectual" (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa, 1970: 32), imitación de la literatura europea sofisticada, en lugar de una crítica "inclemente de [la] clase" burguesa (ibid.)<sup>233</sup>. Y su ensayo *La nueva novela latinoamericana* (1976 [1969]) de elitista por el cubano Roberto Fernández Retamar — "los referentes lingüísticos, que Fuentes, Emir Rodríguez Monegal y Severo Sarduy intentaban introducir, a partir del estructuralismo francés, eran pura 'ideología' de dominación" (apud. Rojas, 2018: 67). Por su importancia generacional nos detenemos brevemente en este texto.

*La nueva novela latinoamericana*, especie de "manifiesto" generacional (en palabras de Monegal), es el ensayo que sienta las bases teóricas del boom, tratando sus temas cruciales como la relación de la literatura con la revolución, con la modernidad o con las exigencias de un nuevo lenguaje situado en un papel político anticolonial de defender una literatura propia ("inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado", 1969: 30). Incluye, además, estudios prácticos de novelistas americanos — empezando por Rulfo; Borges, Cabrera Infante, Lezama Lima, Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, Cortázar— y un solo autor español, Juan Goytisolo desde *Señas de identidad*. En la situación del escritor o, más precisamente, de la literatura, Fuentes defiende la "ambigüedad" (palabra que también ha usado Barthes) y la inclusión de mitos y "[d]el abierto misterio del arte" (ibid.: 18) para llegar a la "universalidad de la imaginación mítica, inseparable de las estructuras del lenguaje" (ibid.: 22) que ya no solo se sitúa en Europa. Efectivamente, como decía Retamar, incluye el psicoanálisis, la antropología estructural de Lévi-Strauss y la lingüística (Paul Ricœur), con la voluntad de romper con la dicotomía imposible latinoamericana entre una literatura de élite e importada y una realista ("que exponía al escritor a un provincialismo de fondo y a un anacronismo de forma", ibid.: 23). De este modo, Fuentes vaticina que la dirección que deberá tomar la novela (dirección iniciada por los autores mentados) sería la de convertir "la certeza heroica en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica" (ibid.: 15). Esto solo se lograba con la fusión de "moral y estética" generando literatura crítica:

---

<sup>232</sup> Fonet citado por Rojas (2018: 60). El artículo original es "New World en español", *Casa de las Américas*, n. 40, 1967, pp. 106-111.

<sup>233</sup> Como recuerda Rojas, Fuentes no contestó, sino Cortázar (Rojas, 2018: 64).

La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos. [...] dentro de un cuadro crítico: no como una simple mecánica del desarrollo económico, sino como una compleja urdimbre de desarrollo vital; no como una consagración inmóvil de categorías abstractas, sino como una contradicción en movimiento de posibilidades concretas; no como un transitorio optimismo dogmático, sino como una confrontación dialéctica permanente, a través de la palabra, entre el cambio y la estructura, entre la renovación y la tradición, entre el evento y el discurso, entre la visión de justicia y la visión de tragedia: entre lo vivido y lo real (Fuentes, 1969: 35).

Esto es un dardo a la literatura militante entendida como afirmación (llamado aquí acusatoriamente "transitorio optimismo dogmático") y gira hacia una definición más amplia y más barthesiana de la escritura ("contradicción en movimiento", "confrontación dialéctica permanente", situada, retomando las categorías benvenistianas de historia y discurso, "entre el evento y el discurso"). Además, como vemos, esta literatura crítica debe ser fusión de varios polos, sistema de muchas capas; de este modo se orienta y se nutre del estructuralismo —antropología y lingüística— y el concepto de "mito" es central para Fuentes como método de descubrimiento de la historia y como materia básica de la literatura, que garantiza tanto la ambigüedad como la universalidad<sup>234</sup>.

Octavio Paz (Ciudad de México, 1914-1998), fue un escritor comprometido<sup>235</sup>, aunque su implicación se divide en varias etapas contradictorias: desde una primera etapa de juventud apasionada por las luchas y revueltas de su época (cuando se involucró en la Guerra Civil española) y una poesía militante y comprometida<sup>236</sup>, a un rechazo de esta (a raíz de ciertos conflictos con la izquierda comunista, como la ruptura con Neruda en los 40) a favor de un "acomodo" entre una idea vanguardista de la poesía y una posición democrática (Rojas, 2018: 26), como refleja su gran obra sobre la historia mexicana *El Laberinto de la soledad* (1950). En 1968 funda la *Revista Plural* junto a Carlos Fuentes que busca rellenar un vacío intelectual tras la caída de Monegal como director de *Mundo*

---

<sup>234</sup> Aunque no sea relevante en este momento tratar la novelística de Fuentes queremos señalar tan solo que está "endeudada con el discurso histórico", interesada en "articular una poética de la historia" (Rojas, 2018: 49) mejicana, en donde descubre una "historicidad múltiple" (ibid.: 50). Aunque relata también sus modificaciones políticas entre sus primeras obras (como *La muerte de Artemio Cruz*) incluidas en una dialéctica de la revolución, y las novelas a partir de *Cambio de piel*, hacia una renovación formal que implicaba esta contradicción que defiende en los ensayos.

<sup>235</sup> Para un análisis detallado de la conjunción entre literatura y política en la obra y trayectoria de Octavio Paz, remitimos al trabajo de Grenier (2004).

<sup>236</sup> Participó en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura donde conoció a Neruda, a Malraux, a Gide (consultar Domínguez Michael, 2014: 81-102) y publicó el poema militante *No Pasarán*.

*Nuevo*, para encontrar un proyecto con rigor intelectual y crítico pero que "a partir de la izquierda, nuestra actitud es crítica —y sin excluir a la misma izquierda" (Orfila y Paz, 2016: 224)<sup>237</sup>. Incluye estudios de Michaux, Lévi-Strauss, André Breton, Caillois; en la voluntad de Paz por continuar con el "acomodo" entre el rigor intelectual, las nuevas ciencias y la crítica. Otra parte esencial de Paz es su interés por la India<sup>238</sup> que le abre a una noción de erotismo que nos interesará en la tesis. En su ensayo *Conjunciones y disyunciones* (1969) trata las tensiones y relaciones entre el signo "cuerpo" y el signo "no-cuerpo" y sus diferencias en las distintas sociedades: en términos de "conjunción" en India y China, y de "disyunción", ruptura, sublimación o represión en Occidente (Paz, 1978: 110). También estudia el paso del "cuerpo" al arte cuando es reprimido ("Perseguido por los idólatras de la abundancia y por los revolucionarios, el signo *cuerpo* se refugió en el arte", *ibid.*: 128) y las relaciones entre el sexo y su metáfora. Además, encuentra un término intermedio entre las "disyunciones" corporales europeas en la España de las tres culturas, con una exaltación de Juan Ruiz como representante de una cercanía entre el cuerpo y el no-cuerpo en la cultura hispana influida por la islámica<sup>239</sup>. El intermedio cultural que supuso el pasado musulmán hace que Paz se reconcilie "con toda la gente de habla española" (*ibid.*: 37)<sup>240</sup>.

#### CUBA: LA VANGUARDIA PEREGRINA

Como hemos recordado, Cuba está en el centro de los debates de la guerra fría cultural y algunos de sus escritores ocupan un lugar importante en esta tesis. Tras los primeros gestos de represión a los intelectuales en Cuba<sup>241</sup>, parte de la literatura cubana

---

<sup>237</sup> Rojas advierte que es una cita de un artículo de Carlos Fuentes "La palabra enemiga" (1968) y cita la carta (Rojas, 2018: 36).

<sup>238</sup> El orientalismo de Paz ha sido estudiado por Kushigian (1991).

<sup>239</sup> "Si se quiere encontrar, en la historia de la poesía española, la fusión de cara y sexo, lo mejor es dejar a Góngora y a Quevedo y buscar a otro poeta: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita" (Paz, 1978: 36).

<sup>240</sup> "A veces, al leer *Nueva picardía mexicana*, me llegan ráfagas de frescura, relentes serranos que son como ecos de Juan Ruiz y su mundo; entonces me reconcilio con el pueblo de México y con toda la gente de habla española. No, no somos únicamente descendientes de Quevedo ni, en el caso de nosotros los mexicanos, del ascético Quetzalcóatl y del feroz Huitzilopochtli. También venimos del Arcipreste y de sus dueñas y doncellas, sus judías y sus moras —de ellas y de las muchachas desnudas del neolítico, esas mazorcas de maíz desenterradas en Tlatilco y que, intactas, todavía nos sonríen" (Paz, 1978: 37).

<sup>241</sup> Algunos momentos clave y generalidades en la cronología cubana. El 1 de enero de 1959 triunfa la revolución y se produce la exaltación y organización de los intelectuales en las instituciones revolucionarias creadas ese mismo año — el Instituto del Cine (ICAIC), la Unión de Escritores (UNEAC), la Casa de las Américas, el diario *Revolución* que dirige Carlos Franqui y el suplemento literario *Lunes de revolución* que dirige Guillermo Cabrera Infante y que reagrupa a la mayoría de escritores cubanos (Antón Arrufat, Pablo Armando Fernández, Lisandro Otero, Virgilio Piñera, Calvert Casey, Lezama Lima o Severo Sarduy). En 1961 se prohíbe y secuestra la película *P.M.* de Saba Cabrera Infante, lo que supone la primera

se exilia o se aísla. Los escritores comparten una problemática política y similitud estética, que recientemente Rafael Rojas ha descrito como la "vanguardia peregrina".

Todos aquellos exiliados vanguardistas eran críticos y opositores del gobierno cubano. En la contradicción de defender una estética, que en la década de 1960 había sido políticamente capitalizada por el Estado socialista, residía el drama de aquella vanguardia peregrina. Un drama público, fácilmente legible en la tensa inserción de aquellos escritores en los medios literarios occidentales, favorables a Fidel Castro, y en el dilema de un complejo discernimiento entre estética e ideología, entre poética y política. A partir de 1971, con el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla y la soviétización de la cultura insular, ese drama comenzaría a ser sufrido, también, por muchos intelectuales ya artistas de Occidente. Desde entonces, defender una estética vanguardista será, para aquel exilio, oponerse a la ortodoxia cultural del socialismo cubano (Rojas, 2013: 29).

Tres de estos autores son importantes para la evolución política y estética de Goytisolo, y repasaremos brevemente sus propuestas.

Guillermo Cabrera Infante (Gibara, 1929 - Londres, 2005), escritor y periodista, integra la revolución (por su compromiso y persecución durante la dictadura de Batista<sup>242</sup>), dirige desde 1960 hasta su desaparición (un año después) el suplemento literario del periódico nacional *Revolución (Lunes de Revolución)* que reúne a los

---

censura de una obra de arte y la primera movilización de escritores contra el gobierno (con una protesta escrita, firmada por más de 200 artistas del entorno de *Lunes*). La tensión provocó el retraso del Primer Congreso de Escritores y Artistas que se substituyó por tres reuniones (Conversaciones con los intelectuales) en la Biblioteca nacional presididas por Fidel Castro y el presidente del UNEAC, entre otros altos funcionarios para conversar sobre la película y el papel del intelectual y que terminó con el famoso discurso de Fidel ("Palabras para los intelectuales") que termina con la también famosa frase "Con la revolución todo, contra la revolución nada". También hubo intervenciones contra *Lunes* y se decretó su cierre (Cabrera Infante, 1993: 330-333; Luis, 2003). Y desde ese año, según Rafael Rojas "los líderes de la Revolución asumían abiertamente su orientación marxista-leninista" en el conflicto de Bahía Cochinos (2013: 13). En 1965, se inició la persecución contra los homosexuales con la creación de los campos de trabajo forzado UMAP — Conocida es la homofobia de Fidel Castro que solo se acrecentó a lo largo de los 60 y 70. En 1970, tras el Primer Congreso de Educación y Cultura se inició el "*parametrage*", descrito por Reinaldo Arenas en estos términos: "El mayor encarnizamiento de ese congreso fue contra los homosexuales. Se leyeron acápites donde se consideraba el homosexualismo como un caso patológico y, sobre todo, donde se decidía que todo homosexual que ocupase un cargo en los organismos culturales debía ser separado, inmediatamente, de su centro de trabajo. Comenzó el *parametrage*, es decir cada escritor, cada artista, cada dramaturgo homosexual, recibía un telegrama en el que se le decía que no reunía los parámetros políticos y morales para desempeñar el cargo que ocupaba y, por lo tanto, era dejado sin empleo o se le ofertaba otro en un campo de trabajos forzados" (1992: 164). El mismo año, Cabrera Infante es enviado de diplomático a Bruselas, como forma de exilio. En 1966 la publicación de *Paradiso* de Lezama Lima desató la polémica por su carga homosexual y su barroco<sup>241</sup>, y fue retirada de las librerías meses después. En 1968 la obra de Heberto Padilla *Fuera del juego*, ganadora del premio de poesía de la UNEAC es censurada. El Congreso cultural de la Habana de ese año está lleno de polémica (Benedetti, Rama etc.) sobre la necesaria posición revolucionaria del escritor (Gilman, 2012: 214-217) y, además, Cuba respalda la invasión rusa de Checoslovaquia, y recibe las primeras grandes críticas. El 20 de marzo de 1971 Padilla es arrestado y obligado a confesar sus crímenes artísticos contra la revolución.

<sup>242</sup> Se puede consultar su breve autobiografía "Orígenes. Cronología a la manera de Laurence Sterne" incluida en *O* (1998: 185-200) o su obra más extensa *Mea Cuba* (1992).

escritores cubanos y que invita y atrae a los escritores internacionales. Publica en 1960 su primer libro de "combate" *Así en la paz como en la guerra* (Monegal, 1977: 65)<sup>243</sup>. Fue también uno de los primeros críticos de la Revolución cuando se opuso con una protesta escrita a la censura de la película *P.M.*: "era la primera vez que se prohibía un film por razones *no políticas*" (Monegal, 1977: 61), condenando, según el cubano, "*las formas de vida* que el film reflejaba" (ibid.: 62). Tras la protesta y tras años de desempleo, Cabrera Infante fue enviado de agregado cultural a Bruselas en 1962, exiliándose definitivamente en 1965. A partir de entonces, abandonó su compromiso colectivo, generacional y sartriano por una exploración estética, nostálgica, lingüística e histórica, concentrándose estos primeros años en *Tres tristes tigres*, una obra fundamental del boom, muy influyente en España donde fue publicada por Barral y que era, según él, "hacer *P.M.* por otros medios, perpetuar la vida a una especie y a su medio. Quise hacer de la literatura un experimento ecológico, que no es más que perpetrar un acto de nostalgia activa" ante esas "*formas de vida*", "ese mundo del choteo criollo" que aparecía en *P.M.*<sup>244</sup>. A partir de *Tres tristes tigres* Cabrera Infante encuentra su auténtico "pensamiento político respecto a la literatura" que se resume en "una afirmación de mi convicción de que la literatura debe exclusivamente tener que ver con la literatura. Cualquier otra preocupación es totalmente extra-literaria y, por lo tanto, desde mi punto de vista actual, condenada al fracaso. Al menos en mi caso" (Monegal, 1977: 64). Su crítica a la historia actúa desde una posición literaria, desde la ficción o invención quijotesca: "los textos históricos así apreciados se convierten en 'versiones de la historia', sujetas a la ideología del historiador. Lo único cierto es que el hecho existió y su validez histórica se vuelve tan discutible como la de la ficción histórica" (Hernández Lima, 1990: 166).

Severo Sarduy (Camagüey, 1937–París, 1993) y Cabrera Infante tienen en común este trato de la historia, como recuerda Ponce:

---

<sup>243</sup> Esta y la siguiente novela *Vista del amanecer en el trópico*, fueron descritas por Cabrera Infante en estos términos: "La pretensión del libro en esta época era un poco sartriana [...] en el sentido de *Qué es la literatura*, de una literatura que quería encontrar zonas de la realidad que eran ejemplares. Una pretensión más bien zdanovista. Inclusive, el libro influido sin duda por la atmósfera de Cuba era un libro que casi me da pena decirlo, resultaba un libro de realismo socialista absoluto. ¿Por qué? Porque consideraba vidas, unas ejemplarmente positivas y las otras ejemplarmente negativas" (Monegal, 1977: 64), "un superego políticamente oportunista y mentalmente presa del terror político— se colocaba en una posición de juez, no sólo éticamente hipócrita, sino estéticamente falsa— que es casi peor" (ibid.: 66). Como veremos en el capítulo I, estas ideas no están nada alejadas de las de Goytisolo.

<sup>244</sup> La novela "extiende hasta el paroxismo la Noche que precede a la Aurora del 'Nuevo Día', 1 de enero de 1959" (Caplán, 1997: 105)

[La meditación acerca de la identidad nacional] construida y deconstruida, es [lo] que suscita, probablemente, el mayor número de reacciones por parte de la crítica, dado que se ejemplifica en la historia a través del filtro de la historia del pensamiento cubano [...]. En este sentido, es innegable que la nueva perspectiva de lectura crítica del pasado que se vive en América Latina en este fin de siglo aporta una visión diferente, aunque no por ello menos polémica, a la luz de la realidad política de Cuba bajo el régimen castrista. No es casual, pues, que la mirada histórica impregne por presencia o por ausencia el análisis. De algún modo, lo sincrónico y lo diacrónico encuentran allí toda la amplitud del choque entre el deseo y la realidad, tamizados por la nostalgia. De donde, también, el carácter francamente apocalíptico que asumen ambas novelas al tratar pasajes de la historia reciente de la isla, en particular la revolución de 1959, o a la proliferación de situaciones que evidencian la importancia del deseo por intermedio del erotismo y la sexualidad.

El artificio suscita asimismo el interés crítico. La mentira, la errancia, el error iluminan el escenario textual, cargándolo con el humor, la ironía, el erotismo, el absurdo, el juego o cualquier otro recurso para oponerse a toda forma de modelo de construcción (Ponce, 1997: 9).

Sarduy es de una generación posterior a Cabrera Infante, cuando se inicia la Revolución es un desconocido, aunque integró los ambientes de *Lunes de revolución* donde publicó sus primeros textos. En 1960 dejó Cuba con una beca para estudiar arte en Europa y nunca regresó porque temía las persecuciones que se habían iniciado, y radicalizado en 1965 con la UMAP, contra los homosexuales<sup>245</sup>. En Francia, desde el inicio conoce al grupo estructuralista en torno a *Tel Quel*, su pareja es el filósofo François Wahl, fue amigo de Barthes y trabajó de editor en Seuil<sup>246</sup>. Se definió a sí mismo como "una nota a pie de página de la obra de Lezama Lima" (Soler Serrano, 1978) y es uno de los grandes escritores y teorizadores del neobarroco —literatura enfrascada en sí misma a través del espejeo y de la ausencia de significado, experimental, ambiciosa, pero precisamente portadora de un compromiso con la libertad sexual, textual, elemental, más allá de un compromiso urgente, que, además, para el cubano pierde sentido por su lejanía que se transforma en literatura: "tienes que darle a esta lejanía —la de tu tierra natal— consistencia, textura, tienes que hacer un *sentido* con esa *falta*" (1999a: 42).

Su segunda novela, la primera escrita en el exilio, *De donde son los cantantes* (1967), interroga los mitos que componen (e imponen) la identidad cubana<sup>247</sup> como "un

---

<sup>245</sup> Aunque nunca lo dijera expresamente, lo demuestran algunas de sus cartas con Cabrera Infante en Princeton (FWCSSFLPU y GCIPFLPU).

<sup>246</sup> Será el encargado de publicar a los escritores cubanos y latinoamericanos experimentales en esta editorial (como por ejemplo Lezama Lima o Reinaldo Arenas).

<sup>247</sup> Principalmente través de las ideas del etnólogo cubano Fernando Ortiz, aunque recientemente Maryse Renaud (1997) hace una crítica interesante sobre la lectura heterogénea de Ortiz en esta novela.

trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales” (Sarduy, 1967: 336), donde la hispanidad y los ideales hispánicos (religión, guerra, invasión, ideología, cruzada) se desintegran, pervierten, subvierten, travisten por los elementos cubanos mestizos —músicas negras, símbolos religiosos árabes, máscaras de carnaval, disfraces, danzas eróticas— en una gran fiesta artificial y barroca. Barthes lo definió como un "texto hedonista, y por ende revolucionario" porque se despliega el "tema propio al significante, el único predicado esencial que puede soportar en realidad, la metamorfosis" (Barthes, 1999: 1730)<sup>248</sup>. Es decir, en su denuncia de la ausencia de un significado total y de la posibilidad de que las palabras lo definan o describan, llega a la máxima capacidad revolucionaria del lenguaje sin referente ni fijeza. Lo que más nos interesa, como veremos en la parte III de la tesis, es su vinculación con los mitos y el lenguaje como una simulación y una nostalgia (al igual que en el caso de Cabrera Infante). En Sarduy nunca se trata de un compromiso contra la historia sino contra la narración histórica manipulada afirmativa, desde una literatura artificial que se permite enteramente simularla, enriquecerla, y cuestionarla.

José Lezama Lima (La Habana, 1910 - 1976), uno de los más importantes escritores cubanos del siglo XX, estuvo siempre al margen del debate del compromiso, enfrascado en la literatura, y en el máximo ostracismo los últimos años de su vida. Poeta, ensayista, adalid del neobarroco y de la relectura de Góngora, sacudió la novela con la publicación en 1966 de *Paradiso* que "fue, sencillamente, un acontecimiento heroico desde el punto de vista literario" (Arenas, 1992: 110)<sup>249</sup>, retirada de las librerías en Cuba, y publicada gracias a Cortázar en México en 1968.

De Lezama Lima nos interesará, por un lado, la represión de su novela *Paradiso* por el desafío erótico y homosexual<sup>250</sup> que supuso y que sirvió de modelo a tantos otros

---

<sup>248</sup> "On voit donc se déployer dans *Écrit en dansant*, texte hédoniste et par là même révolutionnaire, le grand thème propre au signifiant, le seul prédicat d'essence qu'il puisse supporter en toute vérité, et qui est la métamorphose: cubaines, chinoises, espagnoles, catholiques, droguées, théâtrales, païennes, circulant des caravelles aux self-service et d'un sexe à l'autre, les créatures de Severo Sarduy passent et repassent à travers la vitre d'un babil épuré qu'elles 'refilent' à l'auteur, démontrant ainsi que cette vitre n'existe pas, qu'il n'y a rien à voir *derrière* le langage, et que la parole loin d'être l'attribut final et la dernière touche de la statue humaine, comme le dit le mythe trompeur de Pygmalion, n'est est jamais que l'étendue irréductible" (Barthes, 1999: 1730).

<sup>249</sup> La cita sigue: "Creo que nunca se llegó a publicar en Cuba una novela que fuera tan avasalladoramente homosexual; tan extraordinariamente compleja y rica en imágenes, tan cubana, tan latinoamericana, criolla y, a la vez, tan extraña" (Arenas, 1992: 110).

<sup>250</sup> Sarduy dijo: "*Paradiso* sería, por orden de adjetivos, una novela *barroca, cubana, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_* y *homosexual*. Encontrar esos términos. Llenar los blancos" (1969: 66).

y también de forma de resistencia bajo la palabra; por el otro, su reivindicación del barroco y de la mitología como proceso literario casi alquímico y suplantador del mundo. Para Lezama, en su ensayo "Mitos y cansancio clásico" (1969: 7-41), el mito y la ficción están estrechamente unidos y uno y otro pueden modificarse y subvertirse ("La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores", *ibid.*: 20). Con lo cual, a través de los mecanismos barrocos y las proliferaciones de metáforas discordantes, se logran las nuevas caras del mito ("los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido", *ibid.*). Las imágenes, que son "una mentira que es la poética verdad realizada", aprovechan así "un potencial verificable que *se libera de la verificación*", pues "no se falsean esas posibilidades que engendran otras asociaciones, que en nada destruyen las que se pueden crear después" (1970: 61); es decir, las asociaciones son infinitas y forman "las espumantes, indetenibles metamorfosis" (*ibid.*: 53) que "irradian", "hinchán", "se dilatan" a través de la "voracidad de las formas" literarias (*ibid.*: 67). Más allá del barroquismo del difícil lenguaje ensayístico del cubano, lo importante de Lezama es esa "voracidad" de las formas<sup>251</sup>, esa libertad desencadenada de las palabras, el lenguaje que se "libera de su verificación" (o significación) y cobra "cuerpo" —"se trenza y se multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza" (1969: 48). Pues el lenguaje de Lezama es un lenguaje cargadamente erótico, como recuerda Sarduy, "es el lenguaje en sí, la frase en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de paréntesis que contienen otros paréntesis, de subordinadas que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus *figuras* y su avance por acumulación de estructuras fijas, lo que, en *Paradiso*, soporta la función erótica, placer que se constituye en su propia oralidad" (Sarduy, 1969: 85). Este lenguaje del disfrute, como vimos en el caso de Sarduy, es también una reivindicación (o "hedonismo revolucionario"), y no solo homosexual, dentro de los márgenes de la militancia de la época. Será un gran ejemplo en la vanguardia peregrina y en la exigencia formal de la nueva novela y el nuevo lenguaje que busca. De hecho, Fuentes había dicho del *Paradiso* en su *Nueva novela hispanoamericana* que su "torrente verbal indiscriminado (pero dominado por una inteligencia total) [...] es el ejemplo máximo de esta apertura al discurso" (1976: 30).

---

<sup>251</sup> Sarduy apuntó que, en la metáfora de Lezama, "el segundo término devora al objeto, se apodera de su cuerpo" (1969: 65). Valga como ejemplo de la reivindicación de la sensualidad verbal de Lezama en muchos de los autores latinoamericanos de la época.



En este contexto y en estos debates en torno al compromiso, al papel de la política en la literatura, a los mitos como discurso colectivo, afectivo o literario que acabamos de explicar, Juan Goytisolo ocupó un papel relevante. El escritor encarnó las distintas etapas que atraviesa tanto el compromiso como el análisis de los mitos: desde una fascinación por las ideas de Sartre, la "realidad" y la Revolución, hasta la renuncia completa a este tipo de literatura, hacia una reivindicación de la posición de ambigüedad o cuestionamiento del escritor respecto al mundo, sus convenciones, lenguajes y mitos; y una experimentación formal que buscará precisamente ese mismo "torrente verbal indiscriminado".

## Parte I. Crisis del compromiso social y alternativas (1955-1967)

En esta primera parte de la tesis explicaremos, a modo de introducción, las fluctuaciones, crisis y contradicciones del compromiso de Goytisolo desde el testimonio y una definición estricta de "*engagement*" hasta, a finales de los 60, una reformulación global hacia un compromiso contra la historia, los mitos y el lenguaje. Se trata de un recorrido personal, político y literario desde sus primeros años, cuando pertenece a lo que José María Castellet denominó "generación del medio siglo" y llega a convertirse en su "*chef de file*" (como le califica por entonces la prensa francesa) con su propuesta de una literatura realista y un compromiso sartriano; hasta el año 1966 con la publicación de *Señas de identidad*, obra también de crisis, pero que ya apunta hacia una nueva forma de compromiso literario y personal con su literatura. Estos cambios son resultado de una crisis política sufrida a mediados de los 60 y que se encamina gracias a su amistad con Jorge Semprún y Fernando Claudín, disidentes del PCE, y la toma de consciencia de que "la guerra había terminado".

En el primer capítulo, analizaremos el periodo anterior a estas crisis y cambios — de 1955 a principios de los 60— para situar a Goytisolo en el plano político, teórico y literario y dentro de su contexto. Sin embargo, no nos detendremos en las novelas realistas de estos años, pues se alejan de nuestro principal interés, pero sí lo haremos en los ensayos que defienden el compromiso realista para ver de dónde parte Goytisolo, con qué rompe cuando cambia de rumbo. Después, dedicaremos sendos capítulos a las dos grandes producciones de este cambio: el libro de ensayos *El furgón de cola* (1967) y la gran novela de la contradicción y la crisis *Señas de identidad* (1966).

### 1.1 Compromisos de Juan Goytisolo. 1955-1964

En 1955, Juan Goytisolo gana el premio Índice por su segunda novela *Duelo en el Paraíso*, es un joven muy aplaudido por la crítica del momento y, en poco tiempo, tras la traducción de *Juego de manos* al francés en 1956, se convertirá en un auténtico "*chef de*

*file*" (o "aduanero" según la prensa franquista) de su generación, estandarte de una estética realista-objetiva y de un compromiso literario sartriano consistente en testimoniar y participar en la lucha política. En 1964, instalado en París, renuncia a este tipo de compromiso y se lanza a una experimentación literaria y formal que resultará en su primera novela de ruptura, *Señas de identidad* (1966), y en una ruptura paralela y real con su posicionamiento político anterior y con España (la oficial y con el PCE). En este capítulo de la tesis analizaremos qué ocurre en esos diez años a nivel político, teórico y literario para que se dé este cambio en su noción de compromiso. Primero analizaremos su posición política y cómo fluctúa a lo largo de este periodo en relación con distintas situaciones biográficas; después, su posición intelectual frente al compromiso, desde el seguimiento de las tesis de Sartre (y, en distinto nivel de importancia, de las de Castellet, en buena medida determinadas por la propuesta del filósofo francés) hasta el traslado de la actividad intelectual como compromiso *a otro nivel*; por último, su posición literaria y editorial, es decir cómo estas ideas se trasladan a sus propias creaciones y ediciones.

### **1.1.1. POSICIÓN POLÍTICA y relación con España 1955-1964: de chef de file del medio siglo al exilio a aduanero**

En este apartado estudiaremos las fluctuantes relaciones de Goytisolo con Francia, España y algunos países comunistas (esencialmente Cuba) que le alejan progresivamente de una preocupación política urgente.

#### *Goytisolo en España. Inicios del "chef de file"*

Juan Goytisolo, autor prolífico, escribe desde los años 40, pero sus primeras obras se publican en Barcelona durante la década de los 50<sup>252</sup>. El inicio de su trayectoria

---

<sup>252</sup> Entre 1950 y 1953 publica sus primeros cuentos. El primero, en febrero de 1951, tras conseguir el segundo premio del "Premio de Viernes" de la *Tertulia del Turia* (organizada por él y donde participan Ana María Matute –quien, por cierto, gana este premio–, Carlos Barral y Mario Lacruz). El cuento es publicado en una especie de fanzine (conservado en los Archivos Goytisolo de Boston), "revista literaria efímera subvencionada por una especie de Eric Tabarly cincuentón y calvo, que escribe quejumbrosos poemas sobre la condición humana en el refugio y soledad de su barco" (Goytisolo, 1977: 337). Después aparecerán "El huésped" (1952), "La lección aprendida" (1952), "Los sueños" (1953) y "El soldadito" (1953) en *Destino*, cuentos de los que se conserva su manuscrito en los Archivos de Boston, a excepción del último (publicado en 1955). En 1950 escribe *El Mundo de los espejos*, que aunque gana en 1952 el premio Janés, no será publicada por problemas económicos del editor, "por fortuna para mí", afirma Goytisolo en las notas que acompañan la carpeta 11 de la caja 2 donde se encuentran sus primeros escritos (JGCHGARC). Un fragmento de este libro fue publicado el mismo año 1952 en *Correo literario*.

literaria, como en el caso de sus hermanos<sup>253</sup>, está marcado por una profunda crisis familiar: el rechazo al padre, y a los valores burgueses y católicos que representaba, conflicto que, como analiza Goytisolo años después en su *Autobiografía*, se prolonga en el rechazo al gran Padre que fue Franco<sup>254</sup>. Por lo tanto, incluso en sus obras inéditas, lo escritos están impregnados de ateísmo, crítica social e inconformismo<sup>255</sup>. Además, algunas lecturas de adolescencia le influirán considerablemente, y desde 1945-1946 se apasiona ya por autores críticos, y en ocasiones estrictamente contemporáneos, como Sartre, Kafka, Wilde, Camus o Gide<sup>256</sup>.

Pero es realmente a partir de su ingreso en la universidad en 1948 como estudiante de Derecho cuando su compromiso político se encamina, sus lecturas se expanden y sus filiaciones literarias se amplían. Así, conoce a Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, y a José María Castellet, entre otros miembros de su generación. Empieza, además, a ganar premios y a publicar novelas: en 1953 escribe *Juego de manos* (finalista del premio Nadal y publicada a finales de año de 1954) y, en 1955, gana el premio "Índice" con *Duelo en El Paraíso*. En 1954, frecuenta con su hermano Luis el seminario de Castellet en Barcelona y la tertulia del Bar Club, se interesa por el marxismo (aunque, a diferencia de su hermano, nunca llegará a militar en el PCE) y por el realismo social que defendía Castellet por aquel entonces, circunstancias que determinan que su literatura se comprometa y que empiece a reflejar lo que años después llamaría "nuestra [la suya y la de Castellet] lucha en ciernes contra el franquismo" (Goytisolo, 1986a: 238), sin duda el "inconformismo" que Castellet asocia a su generación.

Gracias al éxito de sus novelas, su primera recepción en la prensa española es muy positiva. Así le describen, por ejemplo, en los primeros artículos sobre *Juego de manos*:

---

<sup>253</sup> Para las relaciones, diferencias y similitudes de los tres hermanos Goytisolo, la obra de referencia sigue siendo Dalmau (1999).

<sup>254</sup> "[...] más que hijo suyo, de la desconocida [de su madre], lo [soy] de la guerra civil, su mesianismo, crueldad, su saña: del cúmulo desdichado de circunstancias que sacaron a la luz la verdadera entraña del país y [me] infundieron el deseo juvenil de alejar[me] de él para siempre" (Goytisolo, 1986a: 66). Esta relación ha sido analizada por Aguilar (2022) en su estudio sobre la influencia y relación con el padre (real) y el padre político en los casos de Goytisolo, Carlos Barral, Terenci Moix y Clara Janés. El segundo capítulo "Œdipal Dissolutions" está dedicado a Goytisolo.

<sup>255</sup> Como es el caso de la precoz *En un lugar del éter* (1948), obra de teatro hallada entre los papeles de su padre en Torrentbó, en un cuaderno junto a *Sin título* (1947), y escrita durante aquel verano que precedió su ingreso en la universidad, pieza en la que, según anota el autor en su archivo, "trataba de manifestar mi ateísmo tras un largo período de dudas religiosas", "Juan Goytisolo Collection" (JGCHGARC, caja 2, carpeta 32).

<sup>256</sup> En un cuaderno de 1946 aparece (en la cubierta) la lista variopinta, pero representativa, de los autores a los que tenía acceso, la lista de los nombres de los escritores que seguramente estaba leyendo, o que quería recopilar: Huxley, Gide, Proust, Giraudoux, [ilegible], Pirandello, O'Neill, Shaw, García Lorca, Kafka, Sartre, Camus (JGCHGARC, caja 2 carpeta 32).

"un representante de la generación crecida al filo de la Guerra Civil, cuyo brutal choque explica el pronto despertar de su conciencia y la madurez que se refleja naturalmente en su prosa narrativa", "novela interesantísima, más por su forma que por su fondo" (*Destino*, 1955); "magnífico cuadro de la juventud terrible" (*Destino*, enero 1954); "Juan Goytisolo trae a la novela intuición, talento y condiciones excelentes de narrador. Trae, también, cultura: acredita un conocimiento certero de la novelística contemporánea, incluida cierta literatura de evasión [...]. Y trae oficio, mucho oficio, mucha técnica" (*Revista Alcalá*, Marcelino Arnoita-Jaúregui)<sup>257</sup>.

### *Alejamiento. Llegada a París*

Sin embargo, Goytisolo, que desde siempre había concebido la idea de escaparse de su país y de su familia, sueña con París. En 1950, aprende francés por su cuenta y lee a los grandes clásicos franceses (Gide, Malraux, Anatole France, etc.). En octubre de 1953, tras escribir *Juego de manos*, viaja solo por primera vez a París. En su primera entrevista en *Destino* (enero 1954), Goytisolo da una visión épica de este primer viaje y asegura que ha hecho grandes hazañas: "he conocido, repito, a grandes personalidades y grandes obras nuevas", incluso a Samuel Beckett; también asegura que ha visto *Huis Clos* innumerables veces trabajando de acomodador en un teatro de Montmartre en donde solo se representaba a Sartre (*Destino*, enero 1955, JGCHGARC caja 3, carpeta 17). Sin embargo, la realidad de este primer viaje es otra (de hecho, Goytisolo desmiente esta versión en sus anotaciones a bolígrafo sobre esta entrevista cuando la entrega a su archivo en Boston University). En verdad, este primer viaje es un viaje humilde, con escasos recursos, en el cual Goytisolo frecuenta la filmoteca, recorre las librerías del Barrio Latino ("descubría a la vez a Beckett y los impresionistas, a Genet y Prévert, a Schönberg y las primeras obras de Ionesco", 1986a: 211) y, gracias a amigos de su hermano José Agustín, conoce a algunos exiliados españoles en París (como Valentín González El Campesino o el poeta catalán Josep Palau i Fabre) que le llevan a un mitin del Partido Comunista. En las últimas semanas de su estancia le visita Castellet, con quien escucha el fallo del Premio Nadal en la radio.

Sin embargo, en los dos siguientes viajes a París de 1955, Goytisolo sí conocerá a algunas personalidades influyentes. En enero, en su segundo viaje a París, conoce

---

<sup>257</sup> Todas estas reseñas se encuentran en los archivos de Boston (JGCHGARC caja 3, carpeta 17).

(precisamente gracias a Palau i Fabre) a Elena de la Souchère, periodista franco-española corresponsal sobre España en *France Observateur*, que acepta su idea de escribir en la prensa de París sobre España "desde dentro". Gracias a ella publica su primer artículo en Francia: "La littérature espagnole en vase clos" en *Les Lettres nouvelles* (Goytisoló, 1955: 634-638)<sup>258</sup>, firmado con tan solo sus iniciales, su primer artículo sin censura. En este texto se muestra duro con España y sus valores culturales ("La cultura española se desarrolla ahora de forma aislada [*en vase clos*], y el público ha acabado contentándose con lo poco que se le ofrece", "una conjura de silencio envuelve nombres universalmente reconocidos"<sup>259</sup>, Goytisoló, 1955: 635), con la crítica literaria y su "optimismo mentiroso" y sesgado (ibid.: 636) y acusa de la esterilidad de la literatura a dos factores: el exilio y la censura, aunque no se detiene a analizarlos.

Su siguiente viaje a París, en octubre de 1955, será el de su consagración. Anteriormente, en el verano de ese mismo año, el importante traductor francés Maurice Edgar Coindreau lee desde Princeton (gracias al hispanista americano John B. Rust, contactado por Goytisoló; Coindreau, 1957) las novelas de los escritores del medio siglo y directamente escribe a Goytisoló para invitarle a París y traducir *Juego de manos* en la editorial Gallimard (Egea, 1959: 5)<sup>260</sup> como el primero de la lista de escritores españoles que pensaban publicar. En octubre de 1955, Goytisoló acude a la sede de la editorial francesa, donde conoce a Dyonis Mascolo (jefe del servicio de traducción y pareja de Marguerite Duras) y a quien será su futura compañera, Monique Lange, entonces secretaria de Mascolo. La editorial publicó la traducción de Coindreau en mayo de 1957, *Jeux de mains*, con un prólogo entusiasta del traductor, y supuso un gran éxito editorial<sup>261</sup>. Mascolo propone entonces a Goytisoló trabajar como consultor y el novelista barcelonés se convertirá en el asesor principal en la sección de literatura española y latinoamericana de la colección "Du monde entier". Pero volveremos sobre esto más adelante.

---

<sup>258</sup> En JGCHGARC, caja 3 carpeta 17, añade: "Firmado sólo con mis iniciales. Fue mi primer artículo publicado en Francia, esto es, sin pasar por la censura española".

<sup>259</sup> El original en francés: "La culture espagnole se développe désormais en vase clos, et le public a fini par se contenter du peu qu'on lui offre", "une conspiration du silence entoure des noms universellement reconnus" (Goytisoló, 1955: 635)

<sup>260</sup> Coindreau explica cómo entró en contacto con las novelas españolas de la posguerra y la generación del medio siglo en una entrevista de José Corrales Egea en *Ínsula* (1959). Aparte del prólogo ya mencionado.

<sup>261</sup> *Juego de manos* fue elegido "libro del mes" por la *Société des lecteurs*, y numerosas reseñas halagadoras aparecieron en la prensa francesa. M.C "Jeux de mains en Espagne", *L'Express*, 1/3/1957; André Rousseaux, "Jeux de mains", *Le Figaro Littéraire* (1957), "Le livre du mois: Juan Goytisoló, *Jeux de mains*", *Société des Lecteurs* (1957),

Desde esta primera publicación, en la recepción en Francia tanto de su obra narrativa como editorial y periodística, se le considera ya un auténtico líder de su generación, no solo en un ámbito literario sino, como consecuencia de defender una novela testimonial y realista, como un gran conocedor de la realidad de su país. De hecho, en junio de 1959 es enviado por *L'Express* como corresponsal durante la huelga de Barcelona y publica "P de protesta" (Goytisolo, 1959a), firmado como Thomas Lenoir.

Juan Goytisolo, por su presencia en la huelga de 1962 y por sus nuevas publicaciones<sup>262</sup>, afianza a principios de los 60 su posición de "*chef de file*". Así lo llama Juliette Boisriveau en 1962 en su entrevista "Juan Goytisolo, chef de file de la juventud española" (1962, p. 5) y Claude Bouillier en otra entrevista en *Interview* de 1964, "Entrevista con Juan Goytisolo, chef de file de los jóvenes novelistas españoles" (1964: 25-27)<sup>263</sup>. Este éxito y su lugar excepcional en el campo de la edición como lector de la editorial más importante de Francia le afirman en su condición de puente entre los dos países, al tiempo que se intensifica la presencia de sus artículos en periódicos y su rol político-cultural de "testimoniador". De hecho, en este momento inicia la escritura de sus libros de viajes y en el verano de 1961 publica "Testimonios de obreros inmigrados" en *Tribuna socialista* (Goytisolo, 1961).

La forja de esta imagen en Francia (y la relevancia en este país de sus testimonios y publicaciones sobre España) no pasa inadvertida en la España "oficial" y trae consecuencias. En los primeros años 60 pasará de ser percibido como "un escritor joven de una inteligencia sorprendentemente incisiva y sensible" (entrevista en *Destino* en 1954) a ser tratado de "aduanero", "gigolo" (en 1960) y "traidor" (en 1962). En paralelo, Goytisolo promueve varias campañas en la prensa internacional (francesa y latinoamericana) contra la censura y la desinformación en España, y la ruptura con su país de nacimiento avanza.

---

<sup>262</sup> En 1962, Goytisolo ya tiene ocho libros publicados en Francia: *Deuil au Paradis* (Paris, Gallimard, 1959, trad. de M. E. Coindreau), *Fiestas* (Paris, Gallimard, 1960, trad. de M. E. Coindreau), *Pour vivre ici* (Paris, Gallimard, 1962, trad. de B. Lesfargues), *Chronique d'une île* (Paris, Gallimard, 1961, trad. de R. Marrast), *La Chancha* précédée de *Terres de Nijar* (Paris, Gallimard, 1964, trad. de R. Marrast) y *Danses d'été* (Paris, Gallimard, 1964, trad. de M. E. Coindreau), todas ellas con éxito de ventas y reseñas elogiosas en los principales periódicos.

<sup>263</sup> Los títulos de las entrevistas en francés son: "Revenant de Barcelone en grève, Juan Goytisolo chef de file de la jeunesse espagnole" (Boisriveau, 1962: 5); "Entretien avec Juan Goytisolo, chef de file des jeunes romanciers espagnols" (Bouillier, 1964: 25-27).

Su ruptura con la España oficial se debe a motivos estrictamente políticos, como son los dos altercados con la prensa. El primero, tras la detención de su hermano Luis Goytisolo que militaba desde los años 50 en el PCE; y el segundo, por un ataque personal que sufrirá en Milán como resultado de sus obras testimoniales.

En febrero de 1960, Luis Goytisolo, el hermano menor de Juan, es detenido al llegar a Madrid tras haber participado en el VI congreso del PCE en Praga. Juan Goytisolo organiza una campaña de apoyo a su hermano, movilizando a intelectuales europeos y latinoamericanos y cuyo inicio se produce en París con la publicación en *Le Monde* de una carta de apoyo firmada por Picasso, Sartre, Paz, Mauriac, Senghor, Genet, Peter Brook, Marguerite Duras, Raymond Queneau, Robbe-Grillet, Vittorini, Pasolini, entre otros. Por su parte, en México Carlos Fuentes y Max Aub organizaron discursos y encuentros a los que siguieron otros actos de apoyo y protesta en ciudades latinoamericanas. Esta iniciativa tendrá como resultado la primera gran tensión con la prensa oficial española, que recurrirá a ataques personales contra los hermanos Goytisolo. En concreto el diario *Pueblo*<sup>264</sup> publica el 29 de febrero de 1960 "La moda francesa de la joven literatura española", donde se ensañan contra la labor de Goytisolo en Francia, le llaman, en efecto, "aduanero" ("el español aduanero —teorizador del 'no va más' de la novelística contemporánea"), "joven aprovechado, navegante de río revuelto" que debe su fama al contenido político de sus testimonios (sus novelas "escritas en París son el modelo testimonial español" que en verdad constituyen una "farsa") y tildan su labor editorial como deformada "de acuerdo con unas consignas y unos fines políticos", actividades que celebran en Francia, país siempre dispuesto a denigrar al vecino, según *Pueblo*. "Tergiversación", otro artículo del 15 de marzo (y, como el anterior, sin firma), prosigue con las mismas acusaciones a los Goytisolo y culpan a Luis Goytisolo de "recibir un trato de favor en cierta Prensa extranjera, que no se deriva tanto de sus actividades literarias, por las que los autores 'suenan' en las librerías, como de ciertas actividades políticas que 'suenan' en las comisarías".

Juan intentará contestar en una carta al diario, así como su hermano José Agustín, denegadas durante meses y finalmente publicadas el 22 de abril de 1960. Durante ese tiempo, Juan Goytisolo trabaja en la prensa latinoamericana y francesa para desprestigiar

---

<sup>264</sup> Para más información se puede consultar la autobiografía de Goytisolo en *Disidencias* (1977: 41) y en *Coto vedado* (1986a), o en la caja 3 del archivo de Juan Goytisolo en Boston (JGCHGARC).



a *Pueblo* y denunciar este primer acto de censura. Por ejemplo, "*Pueblo et la littérature. Réalité et évasion*" (Goytisoló, 1960a)<sup>265</sup>. Su tesis se centra en una defensa acérrima del realismo testimonial (por el cual le atacan) frente a la mistificación y falsificación de la prensa española que *Pueblo* representa, y una reivindicación sin par de su imparcialidad política (pues, en cierta medida, su posición política se la imponen ellos al atacarle, él considera que solo cuenta la verdad sartriana). Luis Goytisoló es liberado a finales de mayo de 1960<sup>266</sup>, liberación acogida con entusiasmo en la prensa francesa y que coincide, además, con la traducción de *Las afueras* en esos mismos meses (*Du côté de Barcelone*)<sup>267</sup>. Sin embargo, la posición de los Goytisoló en España se había visto afectada sin remedio<sup>268</sup>.

La segunda polémica con la prensa española ocurre un año después<sup>269</sup>, el 18 de febrero de 1961, durante la proyección del documental *Notes sur l'émigration dans l'Espagne de 1960*, de Paolo Brunatto y Jacinto Esteba Grewe (sobre la inmigración andaluza en Barcelona), que acompañaba la presentación de la traducción italiana de *La resaca* (1958), acto organizado por Feltrinelli en el teatro del Corso de Milán. La película fue robada durante la representación y días después se difunde en la TVE en una copia adulterada y atribuyendo su autoría a Juan Goytisoló (así lo asegura también la agencia E.F.E.), además de relacionarlo con un atentado en la Embajada española en Ginebra el 21 de febrero —bajo "un título común de actos de propaganda antiespañola" (*Arriba*)<sup>270</sup>. Le siguen una cadena de insultos en varios periódicos (especialmente *Arriba* y *Pueblo*): consideran a Goytisoló ahora ya directamente un "traidor", situado en "la taimada trinchera de la mentira, del resentimiento, de la información malintencionada y

---

<sup>265</sup> La traducción al español aparece el mismo día en México con el título "El realismo de los novelistas españoles irrita a los inquisidores de Francisco Franco" (Goytisoló, 1960b) y en Colombia "*Pueblo* y la joven literatura española" (1960c). Lo pongo como ejemplo de la repercusión que tuvo su polémica y del alcance que Goytisoló le quiso dar.

<sup>266</sup> Para más información sobre esta liberación y la mediación de Florence Malraux (hija del ministro de cultura francés), consultar: Dalmau (1999: 361-369).

<sup>267</sup> Aunque considerado, desde entonces, en su relación de hermano menor de Juan; ver, por ejemplo, "Les frères Goytisoló" (Guy Dumur, 1960: 23) en *France Observateur* 14/7/1960, p. 23, "Plus que Luis, son frère Juan a su en capter les aspects essentiels" (Trad.: "Más que Luis, su hermano Juan capta los aspectos esenciales").

<sup>268</sup> No queremos dejar de destacar el artículo, aparecido unos meses más tarde a propósito de una polémica en *Le Monde*, "España mística y sensual, o Goytisoló y Gallimard", *La Estafeta Literaria*, Madrid (1960/10/01), donde se acusa a Goytisoló de las mismas mentiras y se le llama de forma velada gigoló: "Conocidas son las relaciones Gallimard-Goytisoló, o "G.-G., como algunos dicen con cierta caricatural intención".

<sup>269</sup> En la obra autobiográfica de Goytisoló aparece en *Disidencias* (1977: 341-2) y el capítulo "El ladrón de energías" de *En los reinos de taifa* (1986b: 5-83).

<sup>270</sup> Todas estas citas las encontramos en JGCHGARC (caja 3, carpeta 9) con explicaciones a mano de Juan Goytisoló.

tendenciosa" (*Tele Radio*); y, por supuesto, un comunista perteneciente a la *intelligenza* europea complotista (también se critica irónicamente a Faltrinelli y sus viajes a Formentor "bajo la opresión del sol mediterráneo" en *El Español*<sup>271</sup>). Acusan a Goytisolo de difamar a una España sesentera que progresaba económicamente ("cuentos truculentos y farsa de mala fe", se asegura en el artículo "La última pirueta de Juan Goytisolo", *Diario de Barcelona*, 24 de febrero de 1961). Ante estos insultos, Juan Goytisolo se querella, es recibido por el Director General de Prensa y en marzo de 1961 publica su respuesta en la revista uruguaya *Marcha* que dirigía Ángel Rama, pues no se aceptó en ningún medio español, como dice en la misma respuesta "le agradeceré mucho la inserción en su semanario de mis cartas en respuesta a la Agencia EFE y a la TV española, que la censura me prohíbe en mi país". Su denuncia de las mentiras franquistas en este caso se vuelve más virulenta, y hasta asegura que España es "el país de la mentira" (*Marcha*, 4/1961). Los insultos de los artículos aparecerán en *Señas de identidad* en el "coro de voces franquistas" que definen a Goytisolo en estos últimos años de lazos con la España franquista. Después de esta agresividad, cayó sobre Juan Goytisolo el silencio y las dificultades para moverse por el país<sup>272</sup>.

Mientras su relación con España se endurece, su papel en el exterior aumenta, al igual que su contacto con la izquierda internacional. En 1961 viaja por primera vez a Cuba, y en 1962, asiste a las Conversaciones internacionales de novela y al Congreso de la Comunidad Europea de Escritores celebrado en Florencia.

### *Ruptura con la España de izquierdas. Goytisolo y el comunismo*

Paralela a su ruptura con la España franquista, durante estos años ocurre su ruptura, más complicada, con la España de izquierdas, principalmente con el PCE. En este proceso operan diversos motivos nacionales (como los enfrentamientos entre Semprún y Carillo) e internacionales (como la implicación con la Revolución cubana y sus intelectuales). Debido a su éxito internacional, a pesar de no haber militado nunca en el PCE, Goytisolo es invitado para viajar a la URSS y a Cuba como intelectual franco-español influyente y de izquierdas. Viajes dolorosos que le hacen apartarse poco a poco del comunismo,

---

<sup>271</sup> En el artículo "Malos humos para cierta propaganda" (sin fechar ni paginar, JGCHGARC, caja 3, carpeta 9).

<sup>272</sup> Nos referimos a la vigilancia a raíz de estas polémicas y las que rodean al Premio Formentor, que fue itinerante desde 1963, como recordamos en la introducción. Sobre esta situación se puede consultar Gràcia y Ródenas (2011) o el mismo Barral (1978).

quedándose en una "no man's land"<sup>273</sup>, situación que, a partir de *Señas de identidad*, también provoca la ruptura con su anterior obra y su papel como intelectual.

## VIAJES A CUBA

Invitado por el diario *Revolución* que dirige Carlos Franqui y por el suplemento literario *Lunes de Revolución* que dirige en este momento quien será su amigo Guillermo Cabrera Infante, Juan Goytisolo viaja a Cuba por primera vez a finales de 1961, como parte de lo que Cabrera Infante llamó "su *politique des auteurs politiques*" (2021: 168). Estos viajes pagados consistían en enseñar los resultados y avances de la Revolución cubana a los intelectuales más influyentes e importantes del mundo —por ejemplo, así describen a Goytisolo en la prensa cubana: "su nombre es reconocido mundialmente, tanto por la calidad literaria de su obra, como por el espíritu de progresista que mantiene la misma" (*El Mundo*, La Habana, diciembre, 1961).

Por su contexto español y familiar<sup>274</sup>, y siguiendo el entusiasmo generalizado de la izquierda, Goytisolo demuestra fervor por esta revolución<sup>275</sup>, como reflejan las entrevistas que da en Cuba: "ha sentido, de modo inequívoco, el fervor patriótico y la decisión del pueblo cubano a vencer o morir", "el acento poderoso de la revolución me ha llenado de experiencias riquísimas" (*Revolución*, noviembre 1961); "esta es una revolución maravillosa" (*Bohemia*, 31 de diciembre, 1961). Además, edita y prologa para Gallimard la obra de Cabrera Infante *Así en la paz como en la guerra* (1962), con un prólogo entusiasta que demuestra su conocimiento de literatura cubana y su fervor por el compromiso abiertamente político y marxista, como veremos en el siguiente apartado.

Acerca de su segundo viaje, a finales de 1962, también invitado, escribe dos reportajes (o libros de viaje) sobre lo que ha visto, publicados inicialmente en Cuba en los diarios *Verde Olivo* y *Revolución*<sup>276</sup>, y de forma íntegra por las ediciones de

---

<sup>273</sup> Expresión que utiliza a menudo para describir estas transformaciones, por ejemplo en *En los reinos de Taifa* (1986b: 249).

<sup>274</sup> Juan Goytisolo dio mucha importancia al hecho de que su familia tuviera esclavos en Cuba – factor estudiado por Rodrigo y Alharilla (2016) y Dalmau (2009)– en una lectura psicoanalítica y mística de su "pecado original" familiar, que necesitaba purgar o exorcizar, lo que hace en *Juan sin tierra* (1975). Al centrarnos, nosotros, en una lectura político-histórica de su obra, hemos excluido esta dimensión, aunque remitimos especialmente a los estudios de Bussièrre-Perrin (1998).

<sup>275</sup> Dirá en su autobiografía, años después: "¿Cómo vivir, después de tantos sueños frustrados, sin el fervor y apoderamiento de Cuba?" (1986a: 162).

<sup>276</sup> Publicadas en prensa cubana: "Pueblo en Marcha: Instantáneas de un viaje I", *Verde Olivo*, La Habana, 12/1962; "Pueblo en Marcha: Instantáneas de un viaje II", *Revolución*, 12/1962. El texto se reproduce rápidamente en numerosos periódicos internacionales: "Tierras de Manzanillo", *La Cultura en México*, febrero 1962, pp. I-IV; "Tierras de Manzanillo" [reportaje], en número de *Les Lettres françaises*

*Revolución* y en París en la Librairie Espagnole (Club del libro) en 1963 bajo el título de *Pueblo en marcha. Tierras de Manzanillo. Instantáneas de un viaje a Cuba*. Esta obra es interesante desde un punto de vista político, ya que refleja un optimismo en la izquierda y en la mitología de la Revolución ("odisea" de Fidel que "transflora y embellece el rostro de los hombres y mujeres, viejos y niños", Goytisolo, 1963: 105) que están en el origen de la gran decepción con el comunismo que experimentará unos pocos años después. Será entonces cuando postule la amenaza de cualquier lenguaje vago, general, repetido o idealista, pero sobre todo, cuando entienda la violencia contra la disidencia que encierra cualquier ideología ortodoxa. Además, *Pueblo en marcha* es interesante desde un punto de vista lingüístico y literario, ya que será la primera incursión de Goytisolo en el español de América. Antes de ello, en Cuba, Goytisolo conoce a la mayoría de los intelectuales cubanos cercanos a *Lunes* y a la ICAIC: Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Walterio Carbonell, Virgilio Piñera, Antón Arrufat, Severo Sarduy y Pablo Armando Fernández (1986b: 165)<sup>277</sup>. De estos encuentros en Cuba nace una relación personal y literaria sobre todo con Cabrera Infante y con Sarduy (con quien coincidirá en París poco después), pero de estas conjunciones literarias y exiliadas hablaremos después.

El siguiente y último viaje a Cuba lo hará en 1967 con motivo de la exposición del libro francés patrocinada por Gallimard, cuando casi no le quedan amigos en la isla, ya sin Cabrera Infante, con miedo a que, como así fue, su mirada a la realidad cubana fuese bien distinta<sup>278</sup>. En ese momento, Goytisolo está desencantado del entusiasmo inicial y asustado por el peso del dogmatismo, especialmente contra los homosexuales<sup>279</sup>.

---

(1962) dedicado a Cuba, bajo dirección Louis Aragon, con una entrevista a Juan Goytisolo (por Pablo Vives); "Cuba: la révolution qui danse", *France Observateur*, 9/8/1962, pp. 10-11.

<sup>277</sup> Con una fotografía interesante aparece el artículo "JG se reúne en el cine La Rampa con la ICAIC para hablar de su próxima película", película que desconocemos, FDJGDA/648.

<sup>278</sup> Durante esos días, se encontrará con José Agustín, que va de visita el 26 de junio de 1967, según carta de José Agustín a Guillermo Cabrera Infante (16/6/67, GCIPFLPU, b16 f2). La Invitación de Walterio y Franqui en carta de Juan Goytisolo del 28/3/67, *ibid.*). Las reticencias se observan en la carta del 12/4/67, "no sé si iremos a Cuba en junio: me da miedo ver aquello con otros ojos" (*ibid.*). Finalmente en la carta del 3 de junio, dice: "me voy a Cuba el 15 de julio con el Salón de Mayo y la exposición del libro francés patrocinada por Gallimard. Regresamos hacia el 1 de agosto" (*ibid.*).

<sup>279</sup> Tal como relata en *En los reinos de taifa* cuando refiere su último encuentro con Virgilio Piñera, circunstancias que le acercan a la ruptura con la Revolución cubana que se protocolizará en 1971 (como veremos en la parte II): "En el hotel Nacional recibí igualmente la visita de Virgilio Piñera: su deterioro físico, el estado de angustia y pánico en el que vivía se advertían a simple vista. Receloso, como un hombre acosado, quiso que saliéramos al jardín para conversar libremente. Me contó con detalle la persecución que sufrían los homosexuales, las denuncias y redadas de que eran objeto, la existencia de los campos de la UMAP. Pese a sus repetidas y conmovedoras pruebas de apego a la revolución, Virgilio vivía en un temor constante a la delación y el chantaje; su voz era trémula y aun recorriendo los bellos y bien cuidados arriates del hotel, se expresaba mediante susurros. Cuando nos despedimos, la impresión de soledad y miseria moral que emanaba de su persona me resultó insoportable" (1986b: 168) Para más información, celebramos la

## SEMPRUN Y CLAUDIN. ON NE MEURT PLUS A MADRID.

En 1964, Goytisolo tiene una segunda experiencia complicada con el comunismo, en este caso, con el PCE. Como ya se ha mencionado —a pesar de la militancia de sus hermanos, compañeros y Monique Lange—, el escritor nunca se afilió al Partido, aunque había permanecido personal e intelectualmente cerca de él (como "compañero de viaje"). Por este motivo empieza a frecuentar en París, a lo largo de 1963, a sus líderes clandestinos Jorge Semprún y Fernando Claudín, que gestionaban por entonces *Realidad*, la revista cultural del PCE en Francia a la que Goytisolo, pese a no militar en el partido, fue invitado por ellos para formar parte del comité de redactores. Sin embargo, Semprún y Claudín iniciaban, en el verano de aquel año, las discusiones y disputas con otros miembros del PCE que determinaron su futura expulsión. Los motivos eran la revisión ideológica y política de las últimas actuaciones del Partido en España, además de algunas críticas sobre orientaciones estéticas<sup>280</sup>, revisión que Claudín y Semprún quisieron iniciar y que fue rechazada. Intrigas políticas complejas de las que no podemos ocuparnos aquí, pero se pueden consultar el trabajo de Felipe Nieto (2014) y, por supuesto, la versión de Jorge Semprún en *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y *La crisis del movimiento comunista: del Komintern al Kominform* de Fernando Claudín (1970). La disputa terminó en marzo de 1964 durante un pleno en Praga y en presencia de la Pasionaria, con la expulsión de Semprún y Claudín y la subsecuente vejación, ostracismo y descrédito<sup>281</sup>.

Goytisolo se ve implicado en esta disputa del PCE, un hecho que influye considerablemente en la transformación de su propio compromiso. El novelista publica en Francia, el 1 de abril de 1964, un artículo que lleva tiempo escribiendo y que ha enseñado ya (para su revisión) a Claudín y Semprún. Este artículo es "On ne meurt plus à Madrid"<sup>282</sup> (Goytisolo, 1964; traducido al español, se publica, meses más tarde, en

---

aparición del artículo reciente de Eduardo del Campo (2022), que resume y expande la información sobre estos viajes a Cuba y la relación posterior dándole la importancia que merece

<sup>280</sup> Véase el artículo "La revolución pictórica de nuestro tiempo" de Claudín, aparecido en el primer número de *Realidad* (Claudín, 1963: 22-50), sobre arte y libertad y que fue después publicado también en Cuba por Alfredo Guevara, presidente del ICAIC.

<sup>281</sup> Juan Goytisolo, "El ladrón de energías", *En los reinos de Taifas* (1986b: 68-81).

<sup>282</sup> Trad. "Ya no hay muerte en Madrid", posible alusión al documenta de Frédéric Rossif *Mourir à Madrid* (Morir en Madrid), sobre la Guerra Civil español, estrenado en Francia en 1963 o a Larra y su

México<sup>283</sup>), texto que causó estupor en las filas del PCE. Como el escritor confiesa en *En los reinos de taifa*, el artículo estuvo influido por las conversaciones con los dos líderes comunistas, por "su visión certera y matizada de España y las perspectivas democráticas que abría la rápida evolución de nuestra sociedad" (1986b: 70); pero no estaba escrito en colaboración con ellos ni bajo su supervisión, sino que era el fruto de la maduración ideológica y estética de aquellos años.

El artículo es una crítica de la situación política de España, atascada en una incongruencia temporal –entre la estabilización económica del turismo y la emigración, por un lado, y la falta completa de libertades políticas, como reflejaba el asesinato de Grimau un año antes, por el otro. Pero, además, exhorta a un examen de conciencia a la izquierda (la del interior y del exilio; y se incluye a sí mismo), acusada de mostrar una imagen de España "artificial", basada en datos "envejecidos" del 39 que mantienen un "optimismo sin fundamento" de los exiliados, quienes han confiado en una revolución comunista que, en una España precapitalista, Goytisoló considera (dolorosamente) que ya no tiene lugar. La siguiente frase resume bien todo el artículo, acusatorio de la falsificación ideológica de la realidad (tema central de Goytisoló y de esta tesis), nacida, obviamente, de una falsificación previa por parte del Régimen:

Dépourvus totalement de la puissance d'adaptation qui es celle du Régime espagnol, écrivains, hommes politiques et commentateurs se battent contre des moulins à vent ; ils font et défont des hypothèses gratuites, dans un univers de fantômes (Goytisoló, 1964: hoja 4)<sup>284</sup>.

El texto continúa con consideraciones acerca del nuevo combate que se debe dar en una sociedad contradictoria pero distinta a la de 1939, momento en que maneja por primera vez su noción del "tren" y el "furgón de cola". Además, introduce asimismo por primera vez una crítica clara al compromiso literario de su generación, también desfasado, también "envejecido", cuestiones que analizaremos en el siguiente apartado.

Inmediatamente, este artículo es percibido como revisionista y enemigo y, además, es considerado por el Partido Comunista (asiéndose a la presunta colaboración en su redactado de Semprún y de Claudín) como parte de una conspiración contra el comunismo

---

"Día de Difuntos de 1836" (aunque en ese caso nos extraña que no lo cite). El artículo en sus versiones traducidas al español se llamaba sencillamente "España, 25 años después".

<sup>283</sup> Esta información la da el propio Goytisoló en las notas de los archivos en Boston, pero no he logrado encontrar la referencia.

<sup>284</sup> Traducción: Totalmente desprovistos de la capacidad de adaptación del Régimen español, escritores, políticos y comentaristas luchan contra molinos de viento; hacen y deshacen hipótesis arbitrarias, en un universo de fantasmas (Goytisoló, 1964: hoja 4).

de mano de los revisionistas (encabezados por los dos disidentes), y critican que su publicación se haya dado en un diario no comunista (así lo afirmó Santiago Carrillo en un mitin en Stains el 19 de abril de 1964<sup>285</sup>). Numerosas alusiones y referencias se suceden en los medios comunistas, pero la respuesta oficial al artículo será el editorial firmado por Juan Gómez en *Realidad* (septiembre de 1964), decisión que se tomó en el comité editorial de la revista al que los tres implicados (redactores todavía del diario) no fueron invitados. Artículo optimista sobre la labor del PCE, refuta las tesis de Goytisolo y sus ideas sobre el progreso económico. Por otra parte, Gómez llama al escritor "apologista del neo-capitalismo" (Gómez, 1964: 19), "falseador" (ibid.: 28), "reformista" (ibid.: 29) y "pequeño-burqués" (ibid.: 8) y, en resumen, superficial e ignorante de la realidad española. Pero la mayor crítica viene al final del Editorial, cuando se manifiesta la decepción que siente el PCE por el cambio tan repentino de un escritor que se había mostrado tan cercano al marxismo. De hecho, se le llega a culpar de "sobrepasar su responsabilidad" (ibid.: 31), o sea, de traicionar; y de impedir con el cambio estético e intelectual que promueve que otros escritores se comprometan.

Hay numerosas anécdotas más sobre el acoso que recibió Goytisolo a partir de ese momento, pero queremos destacar la referida en una entrevista del 3 de abril 1978 de August Gil y Javier Martín Malo (del PSUC) publicada en el semanario *Mundo*, donde afirman que Josep Serradell (mensajero de la dirección del PCE en París) les convocó en Barcelona para explicarles las expulsiones de Semprún y Claudín y les leyó el artículo de Goytisolo asegurando que lo habían "instrumentalizado" los dos disidentes en sus campañas "antileninistas" y "socialdemócratas" y, por lo tanto, se "sometía a vigilancia" a Goytisolo (esta información, que aparece en la autobiografía del escritor Goytisolo — 1986b: 78— no es verificable, aunque sí creíble).

De nuevo, guerra contra Goytisolo por parte de los medios de comunicación, esta vez del PCE. A diferencia de *Pueblo* y *Arriba*, el escritor nunca respondió a los ataques ni a la editorial<sup>286</sup>. No obstante, como explica más tarde en *En los reinos de taifa*, reconocía en su intimidación y falta de verdad las mismas características de los ataques que había recibido tres años antes por parte de la prensa franquista: "semejante procedimiento no me sorprendía del todo, el cinismo, desprecio a la verdad y falta de

---

<sup>285</sup> Tal como explica Goytisolo (1986b: 77).

<sup>286</sup> Entre otros motivos, para evitar ser instrumentalizado por parte del Régimen, cosa muy probable como demuestra la alabanza de "On ne meurt plus à Madrid" por el diario *Pueblo* (en un artículo llamado "Un tren llamado realidad", incluido en los archivos, JGCHGARC b3, f18).

respeto a las personas que evidenciaba [este acoso], tan parecidos a los que medraban en el campo atrincherado del Régimen" (1986b: 77), y concluye que "después de los ataques escritos y celo policial del Régimen, la similitud de situaciones y actitudes que vivía resultaba en verdad singularmente esclarecedora y paradigmática" (ibid.: 78).

Desde entonces, Goytisolo se desinteresa por la política en su sentido estricto de militancia y participación en la prensa, y se concentrará en el análisis literario e histórico de España (con la distancia intelectual que esto le permite) y en encontrar un compromiso independiente y propio. Para ello, se escudará en figuras tutelares que abandonaron el país, especialmente la de Blanco White, a quien dedicaremos el espacio que merece en esta tesis, y que le ayuda a afirmar las nociones contra la ortodoxia que empieza a descubrir ahora; por ejemplo, no es casual que, en el ensayo dedicado a White, un escritor tan alejado de la URSS en tiempo y espacio, mencione la persecución y desaparición de Trotski (Goytisolo, 1982: 50-51). Por lo tanto, sus ensayos a partir de 1964 se centrarán en la historia literaria de España. Finalmente, "On me meurt plus à Madrid" aparecerá bajo el título de "Examen de conciencia" en *El furgón de cola* (1967), la obra que reúne todos los puntos de vista de estos complicados y decisivos años 60.

## VIAJE A LA URSS

Por último, y como colofón, un viaje a la URSS es su segunda experiencia como "intelectual invitado", ocasión que le permite ampliara sus nociones de ortodoxia política que acompañan la ortodoxia literaria. En el verano de 1965 y, por segunda y última vez, en el otoño de 1966<sup>287</sup>, Goytisolo es invitado a Moscú por la Unión de escritores de la URSS (CCCP<sup>288</sup>).

No nos extenderemos mucho sobre este viaje, ya que adentrarse en los mecanismos de la URSS requeriría de un estudio mucho más profundo y porque, como Goytisolo demuestra en su *Autobiografía*, él no comprendió ni conoció realmente la URSS ni a sus disidentes<sup>289</sup>. Pero comentamos simplemente de este viaje porque fue en él donde Juan Goytisolo tuvo contacto con un aparato de censura comunista, experiencia

---

<sup>287</sup> Consultar "La máquina del tiempo" en *En los reinos de Taifa* (1986b: 247-291) y Dalmau (1999: 474-481).

<sup>288</sup> Союз писателей

<sup>289</sup> Por ejemplo, escribe que en 1966 inició una "afinidad con la naciente disidencia soviética"; notemos que "afinidad" significa que nunca entró en contacto con estos escritores y que la disidencia soviética, a cuarenta y cuatro años de la llegada al poder de Stalin, no era "naciente", sino solo que él la desconocía (1986b: 253).



que le ayudó a entender la exigencia de una literatura difícil en unos años en que empieza a experimentar con la escritura.

Similar a la que había conocido en España, la censura soviética emitía juicios políticos contra los autores, pero especialmente estéticos —debido a la presencia del Partido en la literatura, como hemos mencionado en la introducción. Su diferencia con otras censuras era que casi siempre estos juicios estaban orientados a dar un objetivo funcional y utilitario al arte que excluía a todos los artistas difíciles y a los disidentes — por ejemplo, entre las traducciones de la URSS no figuraban Joyce, Kafka, Svevo o Borges (Goytisolo, 1986b: 251)—, juicios a favor de una literatura al servicio de la causa comunista (es decir, de los dictados del poder). Baste una anécdota que cuenta Goytisolo en *En los reinos de taifa* acerca de su visita a la *Revista de literatura extranjera* de la CCCP, donde comprobó que aparecían publicados todos los autores de izquierdas (como Celaya), al contrario de otros más dudosos (como Cernuda). Tampoco publicaron *Tiempo de silencio* de Martín-Santos porque, como le explicaron a Goytisolo, "se trata de una novela demasiado compleja y el lector soviético no la entendería" (1986b: 252). Tratándose del periodo de redacción de *Señas de identidad* (una obra muy inspirada por Martín-Santos), podemos imaginar que Goytisolo se identificó con esa literatura difícil que exigía y exige al lector, que iba más allá de la censura paternalista, en contra de "los principios de utilidad o función políticosocial del arte [que] acaban fatalmente con éste" (ibid.); aspectos que trataremos más adelante. Por otra parte, en este texto de 1986, Juan Goytisolo magnifica la figura del disidente ruso, en lo que parece más una proyección de sí mismo: "el escritor cuya trayectoria se aparta de los cánones establecidos y aún la exigencia literaria y artística con un insobornable rigor moral" (1986b: 253), compromiso del escritor consigo mismo y con la verdad más allá del realismo socialista (en el mismo párrafo: que nunca "ha producido una sola obra de valor en el terreno de la novela", ibid.).

Hay que destacar también de este viaje que Goytisolo escribió allí su último libro de viajes, un diario del itinerario en la URSS con Monique, sin ninguna impresión ideológica, puramente *realista*, su último texto de testimonio, en que expone sin juzgar y describe sin las exigencias de una militancia colectiva. Sin embargo, no publicó este texto hasta 1986 e integrado en su *Autobiografía* por "el temor de que mis críticas [a la Unión soviética] fueran utilizadas por el franquismo" (1986b: 289). Pero volvamos a los años 50 y a la urgencia del compromiso, porque estas reflexiones ocurren después y responden a otras circunstancias y contextos.

### 1.1.2. POSICIÓN INTELECTUAL y debates sobre compromiso que integra. 1956-1967

Esta montaña rusa de experiencias y cambios políticos se ve reflejada en los ensayos y artículos literarios de estos años. Primero, su posición literaria, cuando todavía vive en España, influido (y agitado) por Castellet, refleja sus lecturas de Sartre y Gramsci, así como sus convicciones un poco confusas sobre la función de la literatura. Después, en París, a raíz de su contacto político con unos y otros, se radicaliza hacia tesis abiertamente, aunque no de modo absoluto, marxistas, pero, sobre todo, activamente militantes y generacionales. Por último, su desencanto con el PCE y con Cuba le llevan a una noción inestable de compromiso que se resuelve en su libro recopilatorio *El furgón de cola* (1967), exposición de las distintas contradicciones manifestadas en este recorrido y del que nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

#### *Compromiso realista y nacionalista. Las influencias. Barcelona*

Aquí abordamos las influencias importantes durante la etapa barcelonesa de Goytisolo, por un lado, Jean-Paul Sartre, que presta la dimensión teórica al compromiso en la novela. Y por otro, Antonio Gramsci, que presta la dimensión política y generacional a este compromiso —aunque la lectura de Gramsci es bastante más imprecisa que la de Sartre, que llega, además, de la mano de Castellet.

#### COMPROMISO: SARTRE Y CASTELLET

El primer libro de ensayos de Juan Goytisolo, *Problemas de la novela* (Barcelona, Destino, 1959), reúne los ensayos publicados originariamente en la revista *Destino* (Barcelona) entre 1956 y 1957. La noción de compromiso que defiende entonces está claramente influida por las tesis de Sartre (ampliadas con sus lecturas de Lukács, Gramsci y Goldmann). Más propiamente, la adaptación “española” del compromiso sartriano realizada por Josep Maria Castellet<sup>290</sup>; de hecho, como dice Vauthier, Goytisolo: "toma

---

<sup>290</sup> Desde 1954, Juan Goytisolo frecuenta con su hermano Luis el seminario de José María Castellet y, lógicamente, ha leído *La hora del lector* (1957).

literalmente el relevo de *La hora del lector*" (2021: 217). El objetivo del libro (así como el de la literatura que defiende) viene enunciado por el autor en el breve prólogo: "abordar los diferentes aspectos de la creación literaria desde el punto de vista de su motivación social" (1959b: 7).

Goytisolo se centra en aspectos formales y literarios y el libro es esencialmente una defensa del realismo, pero con una marcada lectura sartriana. Para defender el realismo, Goytisolo —a través de una bibliografía escueta en que aparecen Malraux, Castellet, Merleau-Ponty, Sartre y un conjunto variopinto de escritores que reflejan bien sus lecturas hasta ese momento (Gide, Faulkner, Robbe-Grillet, etc.)— toma como modelo novelístico todo el arte realista, en una enumeración de “realismos” de distintas épocas<sup>291</sup>. Defiende el realismo *vanguardista* del siglo XX con sus nuevas posibilidades expresivas: el *behaviourismo* americano (1959b: 21, 23, 49-51), el realismo-social italiano de Pavese y Vittorini (ibid.: 71-78), el realismo-social *español* (se exaltan las figuras de Cela y de algunos autores de su generación como Ferlosio o Fernández Santos, incluso a sí mismo y su novela *Duelo en El Paraíso* ibid.: 18, 22-24, 43); pero mezclándolo con otros ejemplos, desde la picaresca a la novela francesa del siglo XIX. Confusión de realismos vistos todos desde un prisma sartriano, es decir: como la forma directa de comprometerse y representar el presente para, de este modo, tratar de modificar, o incluso "purificar", la sociedad. En el fragmento que reproducimos a continuación, Goytisolo analiza sartrianamente esta cita de Balzac (que confunde con Stendhal, por cierto, un escritor muy citado en *Qué es la literatura* de Sartre):

La novela, decía Stendhal, hace concurrence al estado civil [*sic*]<sup>292</sup>. Espejo a lo largo de un camino, debe esforzarse en reflejar en él a la sociedad de su tiempo, darle conciencia de sus imperfecciones y límites y, de este modo, contribuir a purificarla.

Una novela que, en vez de reflejar la sociedad *tal cual es*, nos proponga una imagen de esta sociedad *tal cual cree ser*, traiciona su fundamento mismo, su propia esencia. Perdido el contacto con la realidad, se convierte en un simple artificio (Goytisolo, 1959b: 10).

---

<sup>291</sup> Navajas comenta sobre esto: "Consideradas desde la perspectiva actual, estas observaciones pueden juzgarse como excesivamente simplificadoras e inexactas y no perciben la complejidad y la diversidad de la novela francesa y americana. No obstante, ubicadas en el medio específico de la precaria y limitada cultura española de la posguerra, responden a un intento de dar un carácter más abierto e internacional a la literatura del momento [...]. Goytisolo pretendía proporcionar un apoyo teórico a un concepto de la novela de resistencia a la falta de opciones de la sociedad española del momento" (2020: 139).

<sup>292</sup> En *España y los españoles* le reconocerá la autoría a Balzac (Goytisolo, 1979: 92). Sí es de Stendhal la siguiente y conocida referencia acerca de la novela y el espejo.

Además, y a diferencia de Castellet, en este primer libro de ensayos, Goytisolo arremete contra el *Nouveau Roman* y su visión técnico-formalista de la realidad, a pesar de reconocerle algunos aciertos<sup>293</sup>. De hecho, en otro texto de la misma época aseguraba arrogantemente que, a diferencia de lo que ocurría con la novela española, "la novela francesa está en plena decadencia desde la liberación"(1958)<sup>294</sup>, debido al fin del compromiso literario de grandes escritores (como André Malraux cuando pasó a la política) y al triunfo de la técnica "vacía" del *Nouveau Roman*.

Por último, es importante señalar que Goytisolo defiende a ultranza en este libro la novela picaresca como el primer ejemplo puro del realismo "penetrante" (1959b: 102), en esto *pionero* al behaviorismo (ibid.), y le dedica dos capítulos ("VI. La Picaresca, ejemplo nacional" y "VII. La Herencia de la Picaresca"). Acercándola a los presupuestos de Lukács, asegura que en la picaresca se persigue "mostrar que el destino del hombre es el hombre: transformar el destino en conciencia: tal es la misión del artista" (ibid.: 106). Es decir, de nuevo una lectura militante de la tradición, pero sorprende su interés por esta literatura desde tan pronto, cuya comprensión transformará junto al resto de ideas de su compromiso a lo largo de los años, pero siempre con esta lectura de realismo desmitificador, como veremos en los siguientes capítulos. Por este motivo, consideramos un poco duras las críticas de Soldevila cuando describe a Goytisolo "como ídolo de una generación que pujaba por ganar sus cartas de naturaleza a la sombra del paradigma de la *literatura comprometida* de Jean-Paul Sartre" (Soldevila, 1980: 245), pues incluso en sus aparentes contradicciones reconocemos una búsqueda de estilo y componentes (como el interés por la picaresca) que reaparecerán en su obra posterior.

#### CULTURA NACIONAL-POPULAR

A pesar de la amalgama de estilos, Juan Goytisolo utiliza deliberadamente en 1959 la picaresca por un motivo más urgente: el de rescatar la literatura nacional popular española. En un texto importante de la época —"Para una literatura nacional" (Goytisolo,

---

<sup>293</sup> Refiriéndose a Robbe-Grillet, interpreta que "sirve de antítesis a una literatura social ineficaz y permite enfrentarse a la realidad con un enfoque nuevo", habla de la "función histórica" de sus novelas y considera que su técnica "en lugar de constituir un fin en sí se convierte en un instrumento mediante el cual se puede tratar de un modo adecuado la rica y variopinta problemática de nuestra sociedad" (Goytisolo, 1959b: 68). Parece ser que, a través de esta lectura *variopinta* de Robbe-Grillet Goytisolo empieza a atisbar la fusión entre compromiso colectivo y compromiso individual.

<sup>294</sup> Original en francés: "le roman français est en pleine décadence depuis la libération" (Goytisolo, 1958).

1959c: 6 y 11), auténtico manifiesto sobre su labor como editor en Gallimard—, Goytisolo denuncia la literatura española “oficial” de la posguerra, responsable directa del “divorcio” entre el arte y el pueblo, y, por ende, del retraso del pueblo. Distingue dos estilos literarios en la España franquista: el arte deshumanizado, europeísta, vacío “clasista y egocéntrico” (ibid.: 6) defendido por Ortega y Gasset en los años 30 (con autores como Ramón Pérez de Ayala o Unamuno)<sup>295</sup> y el arte “mistificador” y exaltador de España, el de los escritores falangistas. Frente a esta literatura que nada nos dice del país, ni de sus problemas reales, ni de su tradición cultural, el modelo de literatura realista “penetrante” y nacional (“españolizante”) de la picaresca sería el único capaz de llegar al público, de comprometerse con la sociedad, de conquistar una literatura nacional. Por esto, asegura que la picaresca es casi el único ejemplo de compromiso social en la tradición cultural española (que, como reconocerá más adelante en su autobiografía, por esta época conocía poco). Aquí se observa una influencia clara de Antonio Gramsci (1950).

El artículo ha sido duramente criticado desde su publicación, en su propio momento por Guillermo de Torre, quien le acusa precisamente de no ser "nacional" y de desconocer la literatura patria<sup>296</sup>, y hasta hoy, cuando Gracia y Ródenas lo definen como un "cóctel doctrinal de nacionalismo e *izquierdismo*" (2011: 122). Años más tarde, el propio Goytisolo define su artículo-manifiesto como el "producto de una bulímica lectura de Gramsci", repleto de "críticas un tanto desenfocadas e injustas a Ortega y el desenvolvimiento mal hilvanado pero neto de unas tesis abiertamente marxistas", que ponía de manifiesto la distancia entre su propia novelística influida por escritores franceses y norteamericanos "inconformistas" (Malraux o Gide) y "la armadura del ideólogo de provincias que fustigaba el decadentismo, deshumanización y

---

<sup>295</sup> Escritores descritos como “dotados de [escasa] inventiva y que exponen machaconamente una nueva versión de sus problemas” (1959c: 11) y que “no han sabido responder a las necesidades y aspiraciones [del lector], y se han alejado de los problemas de la vida nacional y se han encerrado en una concepción literaria clasista y egocéntrica” (ibid.: 6), han abdicado sus deberes. En *Problemas de la novela* se incluyen en esta sección a los españoles Unamuno (capítulo 1), Jarnés, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna (1959b: 81), Insúa, Pedro Mata, Felipe Trigo (ibid.: 85). También a los europeos existencialistas *fin-de-siècle* (también llamados “intelectuales” o “alegóricos”, casi *didácticos*) de muy variada índole Kafka, Camus, Beckett, Blanchot, Buzatti, Junger (ibid.: 37-38), Valéry, Giraudoux (ibid.: 83).

<sup>296</sup> Guillermo de Torre en su réplica en *Ínsula*: “Aunque preconice una literatura “nacional”, Goytisolo se ha instalado en un centro internacional de enlaces, en París, y tiene al alcance de su mano algunos pequeños hilos del mecanismo. Gracias al encuentro, tan favorable como casual, de un traductor prestigioso, Maurice Coindreau, con vara alta cerca de un editor, merced del éxito alcanzado años atrás, vertiendo a novelistas norteamericanos, ha visto ya Goytisolo algún libro suyo traducido al francés” (De Torre, 1959: 2).

experimentalismo intrascendentes e inanes", con una lectura mal digerida de Gramsci – "larvada esquizofrenia moral" (1986b: 21).

Más adelante, cuando viaja a Cuba y conoce a Cabrera Infante, escribe el "Prólogo" a la edición francesa de *Así en la paz como en la guerra* (*Dans la paix comme dans la guerre*, Gallimard, 1962) de Cabrera Infante, prólogo que ha sido cuidadosamente retirado de las ediciones posteriores en Gallimard. Defiende, ahí también, el nacionalismo literario (popular y social) para *conquistar* el destino de un pueblo y explicar sus razones. Retoma el mismo debate español (Ortega y Gasset frente a Gramsci) para releer (o interpretar) la literatura cubana. Así, enfrenta a los escritores que han "trasplantado" las ideas de Juan Ramón Jiménez y Ortega y Gasset ("puro mimetismo" sin originalidad, Goytisolo, 1962: 10) y que hacen una literatura vacía que nada explica a los escritores que entienden la identidad cubana en la síntesis cultural (como Lydia Cabrera) y que hacen literatura auténtica, nacional y popular. El lugar que ocupa Cabrera Infante, representante de la nueva generación revolucionaria e influido por modelos americanos como Hemingway (ibid.: 14), está en primera fila ("*au premier rang*", tanto como él era el "*chef de file*", observemos el lenguaje militante-militar de Sartre). Su primer libro es una "pintura fiel", una forma de comprender las razones que llevaron al pueblo ("peuple tout entier") a levantarse contra Batista, un "testimonio y acusación contra una realidad" (ibid.: 15)<sup>297</sup> —es decir, el cubano es un hermano de compromiso.

Sin embargo, observamos que en esta primera definición de compromiso (aunque contradictoria y precaria, y con lecturas a veces poco exactas), Goytisolo deja claro su compromiso con la realidad, en contra de la demistificación o el escapismo. Su objetivo es social: reflejar la sociedad real de un país sumido en una gran miseria política y cultural y en el que la censura (literaria y periodística) impedía el acceso a la información. Al mismo tiempo, está defendiendo su propia literatura y la de su generación, y, además, su propia labor editorial de "*chef de file*" que trae consigo la literatura nacional-popular española a Francia.

### *Compromiso realista. La censura y la política. París*

A raíz de las polémicas por la detención de Luis Goytisolo y por el episodio en Milán, que acarrearán los ataques hacia Juan Goytisolo, el escritor publicará una serie de

---

<sup>297</sup> Original en francés: "témoignage et accusation contre une réalité" (Goytisolo, 1962: 15).

entrevistas y artículos en prensa francesa en donde defiende que el uso de su literatura realista-nacionalista se debe a la censura, es decir que los motivos no son de índole literaria (como anunciaba antes), sino claramente militantes. Así, Juan Goytisolo explica en una entrevista de 1962 en *Le Monde* los motivos del realismo de su generación: “cuando se trunca la imagen de la realidad social, solo el realismo se convierte en la esfera de evasión del escritor. La literatura cumple entonces el papel que le correspondería a la prensa: ser testigo” (Patier, 1962: 2)<sup>298</sup>.

A diferencia de sus tesis anteriores (como por ejemplo su primer artículo de 1955 ya mencionado "La littérature espagnole en vase clos", donde asegura que "para el escritor español la censura existe", pero "lo más grave no es la existencia de la censura en sí misma, sino el hecho de que el escritor se resigna a aceptarla, si lo hace, la castración es completa"; 1955: 637)<sup>299</sup>, los artículos posteriores a la polémica con *Pueblo* establecen la relación directa entre la censura y el realismo. Para el Goytisolo de esa época, el realismo era una exigencia necesaria ante la censura y, en el caso de su labor editorial, consideraba que para conocer la realidad de España era necesario leer los libros de su generación que ocupaban el lugar que le hubiera correspondido a la prensa (es decir, la "Verdad"). En suma, una noción política de la literatura y una exigencia política a la obra literaria<sup>300</sup>.

En otra entrevista para *Libération*, Goytisolo asegura que la censura obliga a encontrar argucias técnicas para expresar la verdad – “[la censura] puede obligarlos a encontrar caminos, sesgos, pero no puede impedir que un escritor que realmente tiene algo que decir lo exprese”– y que el estilo se explica por la necesidad de buscar lo concreto – “el estilo de la nueva generación es un truco técnico [...] la realidad es tal que la pintura objetiva equivale a una protesta. Estos novelistas-testigos tienen sobre todo una gran necesidad de concreción; porque cuanto más irreal es una sociedad, más necesitamos una

---

<sup>298</sup> Goytisolo continúa "el realismo español es el producto de las condiciones políticas. En la república, cuando ningún orden moral pesaba sobre nosotros, y el hombre de letras se sentía libre como el hombre de la calle, también tuvimos nuestra literatura de evasión, que bebía del intelectualismo, la fantasía, la poesía. Tuvimos a nuestros Valéry, nuestros Giraudoux, nuestros Paul Morand" [trad.: “le réalisme espagnol est le produit des conditions politiques. Sous la République, lorsque aucun ordre moral ne pesait sur nous, que l'homme de lettres se sentait libre comme l'homme de la rue, nous avons eu aussi notre littérature d'évasion, qui baignait dans l'intellectualisme, la fantaisie, la poésie. Nous avons eu nos Valéry, nos Giraudoux, nos Paul Morand”]. Nótese, como en el resto de textos de esta época, la ignorancia de Juan Goytisolo respecto a los autores de la República.

<sup>299</sup> Original en francés: "pour l'écrivain espagnol la censure existe", pero "le plus grave ce n'est pas l'existence de la censure en soi, mais le fait que l'écrivain se résigne à l'accepter, s'il s'y résigne, la castration est complète" 1955: 637).

<sup>300</sup>Remitimos a Nieto (2005).

realidad” (Zand, 1960)<sup>301</sup>. En una entrevista titulada precisamente “La censura explica el realismo de la novela española contemporánea”<sup>302</sup> habla de que la “revuelta [révolte] contra la censura” explica el realismo (Patier, 1962); y en términos parecidos se expresa en numerosos artículos para la prensa latinoamericana<sup>303</sup>. También defenderá estas opiniones en el Colloque International du Roman en Formentor de ese mismo año, bajo la crisis (y militancia) en torno a la detención de Luis. Algunos de estos artículos aparecerán después en *El furgón de cola* (1967).

#### *Más allá del realismo y del comunismo. Nuevas filiaciones.*

Paralelamente a las polémicas y ejercicios de militancia, Goytisolo recibe (entre 1956 y 1964) otras influencias, de orígenes muy variados, principalmente debido a su situación en París. Algunas de estas influencias —como el formalismo o los escritores franceses periféricos— irán cobrando importancia a lo largo del tiempo, como nos ocuparemos después en profundidad. Otras, como la participación en el nuevo proyecto de Semprún o las similitudes con Cabrera Infante actúan de forma más inmediata.

#### FRANCESES PERIFÉRICOS EN GALLIMARD

En primer lugar, y como nos ocuparemos más en detenimiento después, Goytisolo entra en contacto en este momento con los disidentes sartrianos, gracias a su posición privilegiada en la edición. Desde el inicio de su vida en París en 1956, y gracias en parte a su nuevo trabajo y a Monique Lange, Goytisolo conoce a grandes artistas e intelectuales. De hecho, la primera noche Monique le invita a una cena en su casa con Jean Genet (a quien ya aludía en sus textos desde que lo citaba Sartre). También en estos círculos conocerá a otros escritores que intensificarán su experiencia militante como Sartre, Elio Vittorini (1986b: 92) o sus ídolos de juventud William Faulkner (ibid.: 97) y Ernest Hemingway (en los toros de Málaga) (ibid.: 98); y a la hija de André Malraux, Florence.

---

<sup>301</sup> El original en francés: “elle [la censure] peut les obliger à trouver des moyens, des biais, mais elle ne peut empêcher un écrivain qui a réellement quelque chose à dire, de l'exprimer”, “le style de la nouvelle génération, c'est une astuce technique [...] la réalité est telle que la peinture objective équivaut à une protestation. Ces romanciers-témoins ont surtout un grand besoin de concret ; car plus une société est irréelle, plus on a besoin d'une réalité” (Zand, 1960).

<sup>302</sup> El original en francés: “La censure explique le réalisme du roman espagnol contemporain” (Patier, 1962).

<sup>303</sup> Como “El realismo de los novelistas españoles irrita a los inquisidores de Francisco Franco” (1960b), traducción de “‘Pueblo’ et la littérature. Réalité et évacion” (1960a); “Los escritores frente al toro de la censura” (1962).



Pero también gracias a Monique y a Mascolo entra en contacto con otro tipo de escritores e intelectuales, como es el caso de Georges Bataille, Michel Leiris, Céline, Artaud o Raymond Queneau (ibid.: 94-95), a este último ya había comenzado a leerlo, junto a Violette Leduc, gracias a las recomendaciones de Monique Lange en 1956<sup>304</sup>. Escritores "disidentes" a su manera, ajenos a la militancia sartriana y que poco a poco empezará a citar y a entender, según su propio testimonio, hacia 1965, cuando "libre de la camisa de fuerza de mis teorías literario-políticas, pude entregarme sin rebozo al brujuleo de mi propio gusto, [es decir] a la lectura de Artaud, Michaux y Bataille" (ibid.: 94). Todas estas influencias empiezan a aflorar en los artículos siguientes y en *El furgón de cola*. Como veremos más adelante, es de Leiris de quien toma Goytisoló lo que llamará en *El furgón de cola* "el auténtico compromiso" y de Henri Michaux, su primera definición de "mito".

### RUEDO IBÉRICO

Pero de momento, en los primeros años 60, su mente está más centrada en España y son sobre todo los sucesos que allí ocurren los que enfrían más su relación con la estética anterior. En el ya mencionado artículo de 1964 en *L'Express*, que provoca las críticas y ruptura con el PCE, anuncia el inicio de un cambio en su estética, ya que, en él, como hemos visto, anuncia el fin de un tipo de lucha política debido al cambio de la situación política, al que debe seguir un cambio en lo literario: "No podemos crear literatura de resistencia indefinidamente cuando esta forma de resistencia ya no existe". Incluso afirma que las obras de su generación habían envejecido "porque no han tenido en cuenta los cambios que se han producido". Y anuncia una nueva ambición: "la nueva novela será la que expresará mejor la complejidad de los hechos y de las situaciones que caracterizan a nuestro país en 1964"<sup>305</sup> (Goytisoló, 1964: hoja 5).

Tras la ruptura de Semprún y Claudín con el PCE, fundan junto a José Martínez en 1965 *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, y, desde su inicio, involucran como editor literario a Juan Goytisoló<sup>306</sup>. El escritor se implica e inicia la transformación de su compromiso

---

<sup>304</sup> Según dice en *Coto Vedado*, en el verano de 1956 en correspondencia con Monique, durante el servicio militar.

<sup>305</sup> El original en francés: "On ne peut créer indéfiniment une littérature de résistance lorsque cette forme de résistance n'existe plus", "parce qu'elles n'ont pas tenu compte des changements survenus", y anuncia una nueva ambición: "le nouveau roman sera le roman qui exprimera mieux la complexité des fait et des situations qui caractérisent notre pays en 1964" (Goytisoló, 1964: hoja 5).

<sup>306</sup> Para más información sobre este proyecto "radicalmente libre y radicalmente riguroso" (Semprún, *apud*. Sarría Buil, 283), remitimos a los trabajos de Forment (2000), al rico catálogo completo

periodístico: sus artículos pasarán de ser sobre la actualidad a tratar sobre la historia literaria española. Artículos comparativos entre el siglo XIX y el XX (“El furgón de cola” de 1968, “La herencia del Noventa y Ocho o la literatura considerada como una promoción social” de 1965), reflexiones sobre el primer exilio y la eterna condena de la crítica (“Cernuda y la crítica literaria española” 1966a). Pero también, por primera vez, abordará a los clásicos que había empezado a leer, no hacía mucho, en París. De hecho, no es hasta 1957 cuando lee por primera vez *El Quijote* —“fue a los veintiséis años, domiciliado ya en Francia, cuando me resolví a coger el libro y fui descabalgado, como Saulo, camino de Damasco” (1986a: 120). Escribe artículos con cierta confianza en la nueva orientación que está adoptando y descubre al mismo tiempo a los hispanistas extranjeros, a Américo Castro y relee a los historiadores conservadores: “Menéndez Pidal y el Padre de las Casas” (1967) y “Estebanillo González, hombre de buen humor” (1966b<sup>307</sup>). Por otra parte, abordará a los clásicos desde un punto de vista filológico distinto, pues a partir de 1963 Goytisolo comienza la lectura de los formalistas rusos (traducidos al francés por Todorov, 1966), de miembros del círculo de Praga (Jakobson, Mukarovski) y otros autores y tendencias como Benveniste, Batjín, la escuela de Tartú o Chomsky<sup>308</sup>. Escritores que, como veremos más adelante, sirven a Goytisolo para ampliar su visión sobre la literatura y, necesariamente, el compromiso.

#### RELACIONES CON GUILLERMO CABRERA INFANTE. EVAPORADO.

Otra influencia literaria importante en sus evoluciones sobre el compromiso a mediados de los 60 es la relación personal y artística con algunos escritores cubanos que empiezan a alejarse del proceso revolucionario. Hemos mencionado antes el último viaje a Cuba de Goytisolo en 1967 y su desencanto. Durante este viaje, se le impide en la Televisión Cubana nombrar a Cabrera Infante (“me pidieron que no pronunciara tu nombre; y yo no lo pronuncié, pero hablé de T.[res] T.[ristes] T.[igres]: pasaba en directo y no pudieron censurarme”, carta del 2/8/1967, GCIPFLPU, b16, f2). Este desengaño se suma al desencanto con la estética marxista que ha descubierto gracias a Claudín y al suscitado en sus visitas a la URSS, aunque en el caso del escritor cubano, gracias al acceso a la correspondencia privada, observamos una influencia de índole personal.

---

de la exposición de la Residencia de estudiantes (editado por Nicolás Sánchez Albornoz, 2004) y a Sarriá Buil (2021).

<sup>307</sup> El mismo artículo sirvió de prólogo a la edición de 1971 de Narcea.

<sup>308</sup> Estos datos son recogidos por la lista de obras citadas en los textos de Juan Goytisolo

Ambos sufrieron el mismo proceso, a mediados de los 60, de ser desbancados por la ortodoxia política de su posición de "*chef de file*" debido al ejercicio de una posición crítica o independiente –físicamente (exilio) y moralmente (ostracismo)–, pero también experimentaron la misma evolución de la noción de literatura. Se encontraron en el exilio (Cabrera Infante en Londres, Goytisolo en Francia y Marruecos) mediante una correspondencia que enseña bien el proceso de separación de sus países: desde un insulto que acaba en silencio o "borrado" y que les lleva a la soledad y a desvincularse del proyecto colectivo en que militaban. Algunos ejemplos extraídos de estas cartas conservadas en los archivos de Boston y Princeton son muy ilustrativos. Así sobre la recepción de la novela *Señas de identidad*, escribe el español a su amigo cubano:

Te agradezco tus buenas intenciones sobre 'Señas', que ha sido acogida en España con el silencio impenetrable de la derecha y la mala uva de la izquierda, de acuerdo por una vez en considerar que yo no existo. Exactamente como tú en Cuba: evaporado. Ayer nomás recibí un libro sobre la novela española de la posguerra con abundantes fotografías y textos de desconocidos ilustres y donde mi nombre, ¡oh prodigios de la dialéctica!, ni siquiera figura: no he escrito, no escribo y no escribiré. ¡Qué le vamos a hacer si yo me engaño aún en ser escritor! (15/11/67, [París, San Tropez, Tánger], GCIPFLPU, b16, f2).

O la respuesta de Cabrera Infante refiriéndose al episodio de la televisión antes mencionado.

Es que mi única insolencia ha sido no desaparecer tragado por el exilio, como los Jordan, Lino Novás, etc. [...] Me parece típico el que no te dejaran decir mi nombre por la TV. Todavía seré un enemigo más peligroso que Lyndon B o que Manolo Ray, ambos mencionados a menudo en todos los órganos (8/8/1967, Londres, JGCHGARC, b3, f1).

Sin embargo, en ambos autores, esta crisis conlleva el rechazo al compromiso sartriano que compromete al escritor con un público que en el exilio (y en la evaporación política) desgraciadamente desaparece:

La literatura y el compromiso y el engagement de merde, pensando yo que el único compromiso posible que tiene la literatura es con ella misma y que tanto tú como yo enfrentados a escritores con otro equipo, como Cortázar o Arrabal (no hablo de Mario Vargas, porque creo que su situación es totalmente elegida), estamos siempre en desventaja, por la maldita –trágica– necesidad de llevar al plano político y por tanto inmediato, cualquier cosa que escribamos (3/4/1967, Londres, JGCHGARC, b3, f1).

El "engagement de merde" del escritor "tragado por el exilio" deja de tener sentido. El escritor exiliado ya no tiene la exigencia de servir a un país que le expulsa, a un público

que no le conoce y se encuentra, por tanto, con la imposibilidad de actuar de forma inmediata. En cierta manera, este proceso acompaña a sus invectivas políticas en “On ne meurt plus à Madrid”, una crítica a un compromiso que ha dejado de tener el eco revolucionario que se esperaba.

Sin embargo, de esta situación se vislumbra una oportunidad. Goytisoló, en otra carta así lo manifiesta: "Desde hace algún tiempo el único vínculo de unión con mis paisanos es la jodida lengua española –que emplearé en adelante para insultarlos" (s/f [poco antes de abril-mayo 1966<sup>309</sup>], [Saint Tropez], GCIPFLPU, b16, f2). Y en igual sentido, Cabrera Infante, en una entrevista con Monegal de 1977 sobre *TTT*, asegura que su novela "es una afirmación de mi convicción de que la literatura debe exclusivamente tener que ver con la literatura. Cualquier otra preocupación es totalmente extra-literaria y, por lo tanto, desde mi punto de vista actual, condenada al fracaso. Al menos en mi caso" (Monegal, 1977: 64). Es decir, las experiencias de los dos escritores contribuyen a elaborar una definición del compromiso con (o contra) el lenguaje (como símbolo extremo de un país) y con la literatura (como método estético para malearlo), comprensión que se verá reflejada en sus novelas a partir de *Señas de identidad*, como veremos más adelante y que refleja la entrada en la "vanguardia peregrina".

Cabe destacar que esta relación con el cubano, y con Cuba en general, está en la base de un artículo de *CRI* sobre el lenguaje cubano bien distinto a *Pueblo en marcha*, en el que se limitaba a reproducir miméticamente el dialecto, como veremos en el próximo capítulo.

### 1.1.3. POSICIÓN LITERARIA Y EDITORIAL

Pese a su militancia política y sus ensayos sobre el compromiso, Goytisoló es ante todo un novelista. La evolución narrativa desde 1954 a 1966 refleja sus rupturas, dudas y las mismas contradicciones presentes en los ensayos, y será la última novela de este periodo, cual equivalente literario de *El furgón de cola*, la que resuelva las contradicciones a través de la convivencia de compromisos. Esbozamos esta evolución de la literatura previa a *Señas de identidad* a modo de guía entre estos cambios bruscos, aunque ellos no sean el objetivo de nuestra tesis.

---

<sup>309</sup> Salida del número 6 de *CRI*, que se menciona en la carta.

Resumimos muy brevemente la producción literaria de Goytisolo previa a *Señas de identidad* ya que no es el objetivo principal de esta tesis y puesto que el cambio posterior es muy radical y marca una separación total con este periodo que aquí analizamos. Sin embargo, nos interesa mencionarla por las contradicciones y evoluciones del compromiso literario que forjan y que ayudan a modificar esta noción. De todos modos, estas novelas han sido estudiadas por Edenia (1971), Le Vagueresse (2000), Navajas (2020) o Squires (1996)<sup>310</sup>, y muchos otros.

Las primeras novelas de Goytisolo (*Juegos de manos*, 1954; *Duelo en El Paraíso*, 1955; *El circo*<sup>311</sup>, 1957; *Fiestas*, 1958; y la muy realista-social *La resaca*<sup>312</sup>, 1958), escritas, por lo general, bajo la censura franquista y bajo el signo del realismo objetivista americano (técnicamente) y el realismo sartriano-lukacsiano (política y teóricamente), reflejan la gran palabra de Castellet "el inconformismo", o la condición de "enfant terrible" según el editor norteamericano de Goytisolo; es decir: una insatisfacción social que se traslada mediante una técnica realista y a medio camino entre la construcción psicológica de la trama y el behaviourismo. Más adelante, Goytisolo considera que aquí se acaba "la primera etapa de [su] narrativa", porque:

Durante su composición [de *La Resaca*], presentía que había agotado ya las posibilidades del modelo inspirado por las lecturas desordenadas de autores extranjeros, de ordinario mal traducidos. Seguir aquel camino –el del esquema de unas obras con personajes, peripecias y ambientes establecidos de antemano– me condenaba a la redundancia y empantanamiento de la mediocridad (2005: 9).

Consideramos, sin embargo, que esta visión de 2005 ajena a consideraciones políticas no es del todo exacta, que el valor testimonial de dichas novelas fue valioso, pues como ha señalado Navajas, "pusieron de relieve la separación entre el mundo oficial y la condición de postración y precariedad humana y cultural de la mayoría de la sociedad" (2020: 135). Además, como bien indica Goytisolo en 1986, estas primeras obras fueron rechazadas por él a finales de los 50 no por su falta de valor estético (o por

---

<sup>310</sup> En un artículo que analiza la labor demistificadora de Goytisolo desde sus primeras novelas.

<sup>311</sup> Odiado por Goytisolo, como confiesa en el prólogo a las *Obras completas I*. (2005: 40).

<sup>312</sup> La primera publicada directamente en el extranjero (Paris, [El Club del libro español]), fue, según Goytisolo "fruto de [mi] concepción del arte como instrumento de propaganda" (1977: 340).

las valoraciones que hiciera después), sino principalmente porque entraban en contradicción con los supuestos sobre el compromiso que defendía en los ensayos que comienza a escribir (especialmente en el manifiesto de *Ínsula* de 1959) y que a partir de 1960 se difunden cuando su figura empieza a abanderar en la prensa internacional. Es decir, estas primeras obras contenían una contradicción: mantenían una psicología “burguesa” y una actitud inconformista individualista casi *fin-de-siècle* que no se correspondía en absoluto al compromiso ensayístico.

Las primeras novelas de los 60 evidencian estos cambios hacia la coherencia política: el intento de adaptarse al compromiso que promulgaba; y, de hecho, casi todas son ya publicadas en el extranjero: *Para vivir aquí* (Buenos Aires, 1960), *La isla* (México, 1961), *Fin de fiesta. Tentativas de interpretación de una historia amorosa* (Barcelona, 1962). Un cuerpo narrativo que el propio Goytisolo ha valorado del siguiente modo: “Todas estas obras deberían ser leídas en el marco de un planteamiento generacional: el del propósito de testimoniar —mío y de otros escritores— el atraso y opresión vividas por una mayoría de población hispana durante la interminable posguerra franquista” (2005: 13). Pero, la creación más “comprometida” de los primeros 60 de Goytisolo son los libros de viaje, inspirados en Elio Vittorini, Pavese y Rocco Scotellaro, y le facultan, también, la adopción de una sencillez técnica menos *importada*. Una circunstancia, por otro lado, que forma parte de un proyecto generacional de narrar los viajes, fenómeno estudiado por Champeau (2021), aunque con intereses muy distintos entre los escritores, como señala Stanley Black (2003).

En este sentido ha de entenderse la publicación del ya mencionado *Pueblo en marcha. Tierras de Manzanillo. Instantáneas de un viaje a Cuba* (en 1961 y 1962) sobre Cuba tras la Revolución; y, antes, los libros sobre el sur. El primero, *Campos de Nijar* (1960d), escrito en dos viajes de 1958 y 1959, publicado en España y bajo la censura (“una obra llena de guiños y mensajes cifrados a los lectores despiertos, obligado a obedecer las reglas del juego”, 1986b: 25), libro en el que Goytisolo pudo investigar estos paisajes con cierta movilidad. El segundo libro sobre Almería, *La Chanca* (1962c), publicado ya en el extranjero y fruto de un viaje al que debió ir acompañado, pues su presencia en España ya corría más riesgos; de hecho, solo algunos capítulos de *La Chanca* aparecen publicados en España en *Destino* (1961b)<sup>313</sup>. El compromiso sitúa el testimonio,

---

<sup>313</sup> Añade Goytisolo sobre el ejemplar en Boston: “único fragmento autorizado en España” (JGCHGARC, b3, f17).

la autenticidad narrativa y el presente en el primer plano (Denis, 2000: 88)<sup>314</sup>. Además, estas obras suponen la incursión en un realismo más *real* y sencillo. En este sentido, en los libros de viaje, Goytisolo se inicia en la exploración del lenguaje, en este caso, en los dialectos del español de Almería y de Cuba. En ellos lleva a cabo una “labor de hormiga” para aprender el español en toda su extensión. Opinó años después que sin este ejercicio previo habría sido incapaz de escribir *Don Julián*: “La voluntad de dominar exhaustivamente un idioma que luego profanaría, cumplía sin saberlo el requisito indispensable a la realización de mi futura agresión onírica. La empresa demolidora exige un conocimiento puntual de las formas y materiales demolidos. Sin él, no hay devastación posible” (Goytisolo, 2006: 11).

También, en la misma dirección de “testificar” sobre lo observado en sus viajes están sus artículos como “corresponsal” en España de *France Observateur* y otros medios: por ejemplo, sus “Testimonios de obreros inmigrados” en el medio *Tribuna socialista* de París (1961a), o artículos para la prensa francesa, como “A través de España en huelga” (“À travers l’Espagne en grève”, 1962d), marcadamente ideológico. Confusión entre escritura y política que resolverá en los siguientes años. Pero en 1963 Goytisolo inicia la escritura de una novela que le llevará tres años de redacción y que supondrá una ruptura literaria y política con su actividad anterior: nos referimos a *Señas de identidad*, fruto de las dudas y transformaciones expresadas en su libro de ensayos *El furgón de cola*.

---

<sup>314</sup> Aunque ya da muestras de una subjetividad que entra en conflicto con la posición del intelectual. La presencia del escritor de izquierdas que se introduce en el relato para mostrar sus contradicciones y emociones como parte del problema. Es interesante el análisis de Alberto Villamandos del papel del narrador, que parece apuntar en esta dirección: “frente a otros personajes el narrador progresivamente gana más espacio, por lo que el reportaje se convierte en documento de su propia crisis personal”, algo que ocurre “cuando el intelectual comprometido se siente abrumado y paralizado por las desigualdades sociales que es incapaz de eliminar” (2008: 60). Sin embargo, Villamandos avanza en su estudio hacia una crítica de inspiración marxista de esta posición del escritor, que considera un exceso de narcisismo burgués que “muestra en Goytisolo un afán de voyeur de lo miserable, muy lejos de dignificar o humanizar a esos sujetos subalternos” (ibid.: 63), que utiliza para su propia delectación estética, un “interés obsesivo” en “perseguir una degradación social, al menos temporal antes de regresar al orden hegemónico del Ensanche barcelonés (donde Goytisolo nunca vivió) o de la élite intelectual parisina” (ibid.: 64). Todo esto para concluir — basándose en lo que Claudia Schaefer-Rodríguez años antes había llamado deseo hacia lo “natural”, “primitivo” y “exótico” (1987: 161)— que Goytisolo se convierte aquí “como intelectual en un voyeur de la diferencia y el exotismo lumpen” (Villamandos, 2008: 64), donde “el subalterno, a su vez, convertido en fetiche político, deviene en mercancía, en objeto de uso y de cambio” (ibid.: 67). Dura crítica al temprano intento de Goytisolo de deshacerse del papel de portavoz político buscando ser un escritor subjetivo.

### *Ediciones y traducciones*

Una ocupación principal de Goytisolo y que refleja bien su evolución es su cargo como lector en la colección "Du Monde Entier" de Gallimard, fundada por Roger Caillois y que dirigía entonces Dyonis Mascolo, que pasa de ser un trabajo editorial pensado en clave generacional, a otro más personal, solitario, arbitrario.

#### LA LISTA DE GALLIMARD

Tras el éxito de *Juego de Manos*, Mascolo propone a Goytisolo que colabore en una colección de literatura española, dentro del catálogo de literatura internacional "Du monde entier" – "me pidió que le ayudara a desbrozar el trabajo con la lectura y selección previa de los manuscritos en castellano que se apilaban polvorientos en su despacho de la editorial" (1986b: 90)<sup>315</sup>. Además, gracias al reciente interés de Coindreau por la nueva literatura española, Claude Gallimard (dueño de la editorial) encargó al traductor y a Goytisolo la creación de una lista de obras ilustrativas de la literatura española actual, para su inmediata publicación. Esta lista "incluía una buena docena de autores representativos de las distintas corrientes narrativas de la posguerra –Cela, Delibes, Ana María Matute, Sánchez Ferlosio, Fernández Santos" (1986b: 20). El interés de la empresa, emparentada con la de Elena de Souchère, era dar a conocer la situación española "desde dentro". Estos autores incluirán a Miguel Delibes, Cela, Ana María Matute, Juan Marsé, Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Egea, Luis Goytisolo... La única ausencia "significativa y lamentable", opina Goytisolo, es *Tiempo de silencio* de Martín Santos, publicada en Seuil en 1963. La colección fue recibida con entusiasmo por la prensa tanto francesa como española –"motivo de gozo es el interés suscitado en Francia por los nuevos novelistas españoles [publicados] en Gallimard", celebra la revista *Ínsula* en una nota (nº154, 1959: 4). Sin embargo, el éxito comercial de la lista fue menor (1986b: 106).

Goytisolo, desde su posición de "chef de file" de su generación en el mundo editorial francés, percibe su labor como la del portador de "una transcendencia colectiva" que le transformaba "en una especie de embajador", dice en su autobiografía, no sin ironía

---

<sup>315</sup> En el mismo texto insiste sobre la situación de olvido de España por parte de Europa desde la Guerra Civil: "La atención prestada a España por las editoriales francesas ha sido casi siempre mezquina, desenfocada e intermitente. Fuera del caso especial de García Lorca, glorificado *ab initio* con el lanzamiento de sus obras completas, ni los autores más representativos del Noventa y Ocho ni de las generaciones sucesivas de antes y después de la guerra habían alcanzado en los años 50 una mediana difusión ni eran objeto de una traducción selectiva y correcta" (Goytisolo, 1986b: 105).



(1986b: 246). El objetivo principal de la colección de autores españoles en Gallimard, lo explica Goytisolo en un artículo o “manifiesto” publicado en *Ínsula* en 1959, al que ya nos hemos referido. Con excesivo optimismo, el autor considera que la edición extranjera de las obras abría los puentes de contacto entre el escritor y el lector. En este contexto, los escritores debían, por lo tanto, llevar a cabo las tesis del realismo social para propiciar un cambio en el país:

Ahora, en el momento en que se vislumbran los síntomas de un intercambio fecundo entre la sociedad y el escritor, se impone, por parte de éste, al mismo tiempo que una crítica severa de la tradición, una confrontación con la realidad libre de esquemas, determinada tan sólo por su deseo de modificarla y transformarla. Únicamente así responderá el escritor a los sentimientos y aspiraciones del pueblo y, restableciendo el circuito de comunicación, estará en medida de crear una literatura verdaderamente nacional y popular que ponga fin al proceso de colonización cultural que, por espacio de tres décadas, hemos venido sufriendo (1959c: 11).

Sin embargo, a raíz de su crisis a inicios de los 60, Goytisolo abandona la “lista”, o el proyecto editorial de unificar la literatura Nacional Popular, y aunque continúa su labor de “consejero” de Gallimard hasta finales de los 60, expandirá los horizontes a escritores del exilio republicano y de la historia cultural española.

#### LUIS CERNUDA, MAY AUB Y LARRA

Probablemente el mayor interés editorial de Goytisolo tras el abandono de la “lista” de autores de la posguerra de Gallimard, aparte de Blanco White, es la obra de Luis Cernuda. La muerte del poeta en México en 1963 le hace plantearse los problemas del exilio y el ostracismo bajo nuevas perspectivas. Goytisolo publica dos artículos en la prensa francesa entre 1964 y 1969 para conmemorar la muerte del poeta, celebrar su obra y “rescatar” sus ideas disidentes. Además, publica con Mascolo una edición bilingüe de *La Realidad y el Deseo* en la colección de Gallimard Poésie du Monde entier y, por primera vez, es el encargado del prólogo y de la selección de poemas.

En este prólogo –publicado en español en *El furgón de cola* (París, 1967)– Goytisolo “milita” a favor de la autonomía de Cernuda: “hasta el final Cernuda opondrá un individualismo intransigente a todas las reglas y formas de coacción de la sociedad contemporánea” (1976a: 153). Autonomía, diferencia, que originan el ostracismo que sufrió:

[...] mientras la bandería política de Alberti, o las circunstancias dramáticas de la muerte de García Lorca y Miguel Hernández les aseguraban, independientemente de los estrictos valores literarios de su obra, una extensa audiencia y divulgación más allá de nuestras fronteras –contrapesando así el vacío que dentro de España envolvía sus nombres, en particular entre 1939 y 1954–, la poesía de Luis Cernuda, desatendida no sólo en el extranjero sino entre numerosos sectores del exilio por motivos que luego aclararemos<sup>316</sup>, ha sido objeto, asimismo, de un boicoteo sistemático por parte del Régimen y de muchos españoles de dentro (1976a: 153-154).

Con el objetivo de resucitar y revalorizar esta independencia moral, de paliar esta muerte, Goytisolo elabora una selección de poemas de *La realidad y el deseo*, en edición bilingüe (Cernuda, 1969). Selección sesgada que rescata el compromiso político “individual” de Cernuda: los primeros poemas (hasta *Un río, un amor*) están ausentes; solo se incluyen cuatro poemas de *Los Placeres prohibidos* (1931) e *Invocaciones* (1935). Por el contrario, la producción de la guerra y del exilio se lleva el protagonismo: ocho poemas de *Las nubes* (1937-1941), cuatro poemas de *Como quien espera el alba* (1941-1944), dos de *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949 –incluyendo “Ser de Sansueña”), cuatro de *Con las horas contadas* (1950-1956) y seis de la última sección *Desolación de la quimera* (1956-1962).

El objetivo de esta selección no es meramente literario: la crítica a la realidad española de Cernuda va a ser utilizada por Goytisolo para interpretar su propia realidad y su propio compromiso. Las palabras de Cernuda cobran, de este modo, en el contexto de los años 60, un carácter profético. En el contexto del triunfo franquista de los “25 años de paz”, en 1964, la “libertad moral” y el aislamiento de Cernuda permiten a Goytisolo replantearse el compromiso político de su generación, el cual, según él, fracasa estrepitosamente con la campaña franquista y con el progreso económico y turístico alcanzados bajo la dictadura, que se suma a la negación del PCE a reconocer estas realidades en su discurso, como veremos detenidamente en el próximo capítulo.

También queremos comentar brevemente que Goytisolo, durante su etapa de “*chef de file*” se mostró reacio a publicar a Max Aub (excepto *Jusep Torres Campalans*, que

---

<sup>316</sup> Explica más adelante que Cernuda, “renunciando al combate inmediato y a corto plazo de sus compatriotas de dentro y fuera”, “busca tan sólo escapar del naufragio de una época y una sociedad cuya fe, moral, manera de ser, condena en bloque”, “su amargura cede paso a la imprecación tanto más insólita cuanto desde 1950 la política destiñe sobre nuestra poesía y la convierte en un arma de combate en manos de los escritores que se proclaman solidarios del pueblo, confiados no sólo en la exigencia sino en la posibilidad real del cambio revolucionario. Única voz discordante en el coro, la de Luis Cernuda” (1976a: 169).

salió a la luz en febrero de 1961), pero que, después, su actitud cambió. Tras la ruptura con el proyecto realista social (y el traslado al sur de Francia), Goytisolo recuperará el interés por Aub, proponiendo su novela *Campo del moro* a Gaston Gallimard (carta del 23 de junio de 1964, citado por Diamond, 2017), sin éxito. Sin embargo, en 1965, se publica la traducción de *Últimos cuentos de la guerra de España (Dernières nouvelles de la Guerre d'Espagne 1967)*, gracias al apoyo de Mascolo. No obstante, el editor rechazará poco después la publicación de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros relatos*. Años después, en el ensayo “Regreso a Ítaca” (2007)<sup>317</sup>, Goytisolo explica su frustración al no haber podido contribuir a la traducción de *La Gallina Ciega* en 1971, y achaca este fracaso a la discordancia que existía entre los españoles del exilio y los del interior. Según dice, la población española que había vivido la mayor parte de sus vidas bajo el franquismo, como era el caso de todos los miembros de su generación y de él mismo, había sufrido “la terapéutica de obediencia y silencio”. Por ello, “podían imaginar lo que era la libertad, pero no habían vivido con ella, por lo que no podían añorarla” (2009: 1373), lo que les situaba lejos de la posición de los exiliados del 39<sup>318</sup>, separando sus estilos literarios.

En su cambio de "intereses", desde un proyecto generacional sartriano a una labor más amplia de edición, también se interesó por otros autores de la tradición en ediciones que empezarán a incluir sus prólogos. Destaca la edición, selección de artículos y prólogo de *Mariano José de Larra, Figaro. Plume d'hier, Espagne d'aujourd'hui* (Gallimard, 1965), o el prólogo de la edición española de *La vida y hechos de Estebanillo González* (1971a)

También empezó, siguiendo la política editorial de Carlos Barral en Barcelona, a publicar escritores latinoamericanos. Al principio, como resultado también del furor revolucionario (como hemos visto en *Así en la paz como en la guerra* de Cabrera Infante), pero a partir de mediados de los 60, el interés se amplía a las obras más experimentales del Boom (1986b: 107).

---

<sup>317</sup> En “*Discontinuidad cultural española*”, *Contra las sagradas formas* (2007).

<sup>318</sup> En este mismo artículo, Goytisolo reflexiona que, en el contexto de la democracia en que escribe el artículo, las diferencias entre los españoles del interior y del exilio eran aún más severas: “estas diferencias de perspectiva explican la frecuente incompreensión de los españoles del interior respecto a los del exilio y la tentativa más o menos lograda de marginarles a partir del pacto de olvido que abrió la Transición” (Goytisolo, 2009: 1373).

## 1.2 *El furgón de cola* (1960-1967). Un examen de conciencia: opciones y contradicciones del compromiso

Tras analizar la evolución general de la posición política, teórica y literaria respecto al compromiso en la obra y pensamiento de Goytisolo, nos centraremos en su obra ensayística más importante de los años 60 donde se resumen sus principales teorías y contradicciones. *El furgón de cola* (París, 1967) reúne textos publicados entre 1960 y 1967. Recoge todas las visiones en torno al compromiso, a menudo discordantes, que marcan la evolución acelerada de Juan Goytisolo durante esos años, por lo que constituye una síntesis de estos cambios, conflictos y crisis. El lector se enfrenta, en un primer momento, a una obra confusa, en apariencia contradictoria, en donde no se indica el año de redacción de los textos: solo tras una labor bibliográfica, el lector descubre que pertenecen a épocas y contextos distintos, países diversos (Francia, Italia, México, Cuba, Estados Unidos) y diferentes medios (prensa, charlas en congreso, los *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, etc.). Es una estrategia dialéctica de obligar al lector a atravesar su misma contradicción, que Black denomina "indecisión" (2001: 22).

*El furgón de cola* fue publicado por las Éditions Ruedo Ibérico que dirigía José Martínez Guerricabeitia, con lo que su lugar de emisión queda vinculado al exilio y a las particularidades del proyecto de Ruedo Ibérico en este contexto. La recopilación de textos de Goytisolo marca, en cualquier caso, una ruptura *política* con la España de derechas y de izquierdas, y desde el punto de vista teórico, especialmente con Sartre, orientándose hacia el marco teórico del estructuralismo, con su interés en la intertextualidad e interrelación del lenguaje literario y social, de la ideología y la palabra, de la historia y el presente (Black, 2001: 23)<sup>319</sup>.

En este libro, Goytisolo no rechaza completamente el compromiso realista defendido en los años 50 (incluso este queda justificado por la situación política), pero lo pone en duda y lo explica por un anacronismo español: la posición de furgón de cola. El

---

<sup>319</sup> Según Black: "All of Goytisolo's thought and literary practice from the early 1960s must be understood in the context of the change of direction brought about by the encounter with post-Saussurean linguistics" (2001: 18). Traducción: "Todo el pensamiento y la práctica literaria de Goytisolo desde principios de los años 1960 deben entenderse en el contexto del cambio de dirección provocado por el encuentro con la lingüística post-saussureana". No estamos de acuerdo, sin embargo, como recordamos en la introducción, en que todo el cambio de esta época se deba a un nuevo interés intelectual por el estructuralismo y la lingüística, sino que uno de los motivos principales fue político.

prólogo<sup>320</sup> se inicia con una cita de Antonio Machado sobre España, "seguimos guardando, fieles a nuestras tradiciones, nuestro puesto de furgón de cola" (1976a: 11), que enlaza con otra de Larra que no se cansa de repetir, "Para España no pasan días" (ibid.); es decir, con dos escritores *comprometidos* de la tradición española liberal pesimista. Sin embargo, este compromiso colectivo convive, en los años 60, con realidades cambiantes (el progreso económico español, el triunfo europeo del capitalismo) y con problemas políticos nuevos (fracasos del comunismo alrededor del mundo y en España con las huelgas y movimientos de 1950, 1955 y 1959) que deben ser enfrentados con modelos de compromiso nuevos. El intelectual debe afrontar estas sincronías y contradicciones con "movilidad de pensamiento", doble visión (dramática e irónica), "visión focal que no excluye las contradicciones" o, citando a Breton, "transhumancia de ideas" (1976a: 16). Es decir: con una honestidad crítica, frente al fanatismo ideológico que ya ha rechazado<sup>321</sup>.

Por un lado, en los 60, España se industrializaba como el resto de Europa, pero, por otro, el subdesarrollo del Sur, la falta de libertad y el régimen dictatorial mantenían vigentes estructuras propias del siglo XIX. Por este motivo, en el libro conviven varios modelos de compromiso posibles y opuestos, principalmente, el de Larra (compromiso colectivo y activo) y el de Cernuda (escapismo, rebeldía romántica, soledad, inconformismo). Es decir, como resultado de la situación político-social contradictoria de la España de su época (1964-1967), "diferentes realidades conviven, reflejo de situaciones diversas: el siglo XIX y el siglo XX estrechamente aunados. Larra y Cernuda: en la etapa intermedia que vivimos la Historia da razón a los dos" (15). De este modo, en *El furgón de cola* se oscila entre estos dos compromisos, defendidos por momentos: el compromiso colectivo y activo (el de su propia generación, el de la lucha contra Franco, el encarnado por Larra) y el compromiso individual, subjetivo y contradictorio del escritor al margen y comprometido consigo mismo. Además, un tercero se anuncia: el compromiso con los mitos y el lenguaje, el de la destrucción de los mitos de la España sagrada y sus palabras sagradas.

---

<sup>320</sup> Es el texto más reciente del volumen y fue publicado por separado en el número 16 de *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (diciembre de 1967).

<sup>321</sup> Su objetivo no es aleccionar (palabra de la literatura comprometida), sino aclarar o "sanear": "Una última apostilla al lector: el pesimismo que se desprende de estas páginas tiene como paliativo y reverso (¿o es una ilusión mía?) la esperanza de que, en sus modestos límites, contribuyan al saneamiento de nuestra atmósfera cultural. ¿Ambición vana? Probablemente. Pero indispensable para mí" (1976a: 16-7).

En suma, *El furgón de cola* es un análisis crítico de España, una puesta en duda o examen de conciencia de la idea preconcebida de su posición de "furgón de cola" y una búsqueda panorámica de alternativas al compromiso. Pero es, ante todo, un libro comprometido. La crítica ha mostrado un relativo interés por el libro, pues, aunque ineludiblemente se remite a sus ideas en los estudios sobre la novela del periodo y sobre la obra del escritor, pocas veces se ha analizado de modo individualizado. Black se ha referido a él brevemente en su análisis de la "teoría literaria" del autor (2001: 20-23) como manifestación de su "ruptura" con el realismo. Y si bien lo examina de forma teórico-literaria sin tener en cuenta los aspectos políticos que atraviesan sus página, sí creemos que acierta al afirmar que el libro consiste en la búsqueda de "una nueva definición del papel del artista comprometido que tiene en cuenta tanto el relativo fracaso del obsoleto realismo social como la necesidad de concentrarse en la dimensión estética" (2001: 20)<sup>322</sup>, y que, por lo tanto, la alternativa que ofrece Barthes de una doble dimensión del compromiso literario (con la sociedad y con la literatura misma) será clave en la evolución de Goytisolo. De hecho, Black señala que "Goytisolo está clara y profundamente influido por la revisión que Barthes hace de Sartre en *Le Degré zéro de l'écriture*" (Black, 2001: 20-21)<sup>323</sup>, especialmente en cuanto se refiere a la consciencia de la carga ideológica del lenguaje. Recientemente Hidalgo Nácher explica estas transiciones en el contexto mayor de Francia y América Latina por "el pensamiento de la *escritura*" como "eje que permitirá caracterizar ese giro transversal" (2021: 247).

En este capítulo analizaremos, a nivel temático, que no lineal, los modelos alternativos y contradictorios que se exponen en el libro de ensayos *El furgón de cola* como lo que es: una evolución. Evolución desde el compromiso militante que defendió durante muchos años frente al franquismo mistificador, compromiso realista, inspirado por Larra, del realismo español frente a todas las censuras, de la situación histórica, etc. Pero posicionamiento que debe avanzar hacia un compromiso crítico que, por un lado, incorpore la realidad sin máscaras ideológicas, consciente de los subterfugios y mitos; y que, por el otro, comprometa a quien lo escribe porque (influido por escritores de los que hablaremos, desde Leiris a Genet, pasando por Cernuda) el escritor debe tratar de ser auténtico. No obstante, influido por el ambiente intelectual estructuralista, se observará

---

<sup>322</sup> Original en inglés: "a new definition of the role of the committed artist which takes account of both the relative failure and outmodedness of social realism and the need to concentrate on the aesthetic dimension" (Black, 2001: 20).

<sup>323</sup> Original en inglés: "Goytisolo is clearly deeply influenced by Barthe's reassessment of Sartre in *Le Degré zéro de l'écriture*" (Black, 2001: 20-21).

que la literatura empieza por el lenguaje y, por tanto, para impugnar los valores, las ideas, habrá que pasar a ejercer otro tipo de literatura e interesarse por problemas históricos acaso menos acuciantes que la realidad política inmediata, pero más arraigados: los mitos, aunque su definición en este primer momento sea todavía muy general.

### 1.2.1. EL COMPROMISO REALISTA (1960-1962)

En *El furgón de cola*, Goytisolo no rechaza el compromiso realista defendido en los años 50, incluso lo justifica por la situación política, pero, para darle un sentido, lo amplía con precisiones, enriquecimientos y lo sitúa históricamente.

#### *Realismo: distancia crítica*

Los primeros capítulos del libro de 1967 recogen textos y fragmentos de textos ya publicados, algunos ya mencionados en el apartado anterior. Así, el capítulo “Los escritores frente al toro de la censura” (1976a: 53-61) incluye frases de los artículos aparecidos en Francia durante las polémicas descritas<sup>324</sup>; “La literatura perseguida por la política” (ibid.: 65-73), escrito en 1963<sup>325</sup>, reproduce parte de sus intervenciones en los Congresos de Realismo y Conversaciones de Formentor; y “Tierras del sur” (ibid.: 273-294), el último capítulo, es la introducción escrita en 1962 para la traducción italiana de su libro de viajes *Terre di Nijar (e La Chanca)* (Faltrinelli, Milán, 1965).

Es decir, se trata de textos de su etapa de militancia contra la prensa franquista y contra la censura, y de su labor editorial-generacional, periodo donde necesariamente defiende el realismo. Textos de una etapa de tensión en que su situación legal en España cambia e influidos por la euforia de los primeros años de la Revolución cubana, sufren aquí, sin embargo, ciertas modificaciones, actualizaciones, incluso distancias por parte de Goytisolo.

El primero de estos capítulos es “Los escritores frente al toro de la censura”, en el que actualiza sus militantes artículos aparecidos anteriormente en la prensa francesa pero esta vez en el marco de la situación de 1962, año del nombramiento de Manuel Fraga

---

<sup>324</sup> Ya mencionadas en el capítulo anterior: “La censure explique le réalisme du roman espagnol. Entretien avec Juan Goytisolo” entrevista de Patier para *Le Monde* (1982) y “La réalité c’est notre évasion à nous”, entrevista de Zand para *Libération* (1960).

<sup>325</sup> Por referencias que hay en el texto al nombramiento de Fraga Iribarne.

Iribarne como ministro de Información y Turismo<sup>326</sup>. Por lo tanto, aparecen frases que repiten las ideas de Goytisolo de 1960 donde se justifica el realismo como opción frente a una censura que no tiene fin; ideas que se amplían a 1962 ya que, en realidad, nada había cambiado respecto a la censura. Pese a que el nombramiento de Fraga Iribarne pareció en su momento a algunos "progresista", sencillamente demostraba una continuidad ("escritores y lectores empiezan a preguntarse cuándo alcanzarán la mayoría de edad que les permitirá liberarse de una vez de la tutela bienhechora del ministerio", 1976a: 54). Así pues, la conclusión seguía siendo válida:

En una sociedad en la que las relaciones humanas son profundamente irreales, el realismo es una necesidad. Desde que se levanta hasta que se acuesta, el intelectual español cree vivir en un sueño. Alrededor de él todo contribuye a desarraigarle del tiempo en que vive y acaba por sentirse habitante de otro planeta, caído allí por equivocación. Este desarraigo provoca un vacío que es preciso colmar, que cada uno colma a su manera. Para los escritores españoles la realidad es nuestra única evasión (1976a: 59-60)<sup>327</sup>.

El segundo artículo, "La literatura perseguida por la política" (65-73), escrito en 1963, incluye testimonios de los Congresos de la Comunidad Europea de Escritores (1962), sobre Realismo (1963) y Conversaciones sobre la novela (1960-1963) celebrados, respectivamente, en Florencia, Madrid y Formentor (Mallorca), recogiendo las tensiones entre los realistas españoles (y algunos italianos nostálgicos) frente a los formalistas franceses (especialmente Alain Robbe-Grillet). Por primera vez Goytisolo enfrenta las dos posiciones (la de un realismo político frente a una literatura desinteresada de la política) sin mostrar dogmatismo contra el formalismo; por el contrario, le concede ciertas razones técnicas:

En los países subdesarrollados o en la fase preliminar de su desarrollo – como lo es actualmente España– la literatura se esfuerza en reflejar la realidad política y social [...] con olvido de su evolución en cuanto técnica, lo que propicia, como es lógico, el desenvolvimiento de una literatura que, al enfrentarse a la realidad con esquemas viejos y fórmulas gastadas, lo hace conforme a un enfoque

---

<sup>326</sup> Es el año también del Congreso de la Comunidad Europea de Escritores (Florencia, 1962) y de las Conversaciones de Formentor, aspectos a los que ya nos hemos referido, donde se puso de manifiesto esta distancia entre el realismo social español y las direcciones que tomaba la novela en Europa.

<sup>327</sup> Equivalente al párrafo aparecido en *Libération*: "Le style de la nouvelle génération, c'est une astuce technique [...] la réalité est telle que la peinture objective équivaut à une protestation. Ces romanciers-témoins ont surtout un grand besoin de concret ; car plus une société est irréaliste, plus on a besoin d'une réalité. Dans une société aussi anachronique que la nôtre, la réalité c'est notre évasion à nous" [Trad.: "El estilo de la nueva generación es un truco técnico [...] la realidad es tal que la pintura objetiva equivale a una protesta. Estos novelistas-testigos tienen sobre todo una gran necesidad de concreción; porque cuanto más irreal es una sociedad, más necesitamos una realidad. En una sociedad tan anacrónica como la nuestra, la realidad es nuestra evasión"] (Zand, 1960).



anacrónico, remedo del naturalismo de nuestros abuelos. Sobre este punto la insistencia de Robbe-Grillet en señalar la importancia del factor arte-técnica en sí me parece válida no sólo para la literatura de su país sino para la de todas aquellas literaturas que, por razones diferentes y a veces opuestas, sacrifican la técnica artística a la reproducción –convencional y, por lo tanto, falsa– de la realidad (1976a: 67).

Sin embargo, el escritor persiste en considerar que la literatura española debía ser realista, tratándose de una literatura anterior, de "consolación" (según Elio Vittorini, a quien cita, 1976a: 67), o (citando a otro italiano, Pavese) "una defensa contra las ofensas de la vida" (ibid.: 71)<sup>328</sup>. En la sociedad española y rusa (es decir, las sociedades que convivían con la censura), "la política destiñe entonces sobre el arte y el escritor" y este último "se convierte en el portavoz de las fuerzas que combaten en silencio contra la opresión de una clase social" (ibid.: 69). Portavoz, en la primera fila, de nuevo. Porque en los países oprimidos "la literatura juega un papel político real en cuanto es el origen de todo un haz de decisiones y proyectos que modifican y transforman la faz del mundo" (ibid.: 72)<sup>329</sup>. O como explica Nieto en un ensayo sobre la generación del medio siglo: "*la función de creación social del arte* es, de alguna manera, aquello que permite tanto su uso propagandístico como la justificación que se esgrime para su represión censora" (2005: 241)<sup>330</sup>.

El tercer y último capítulo en defensa del realismo, "Tierras del sur", insiste en denunciar la pobreza del sur y la obligación del intelectual de prestar atención, reivindicar la realidad y no desentenderse del público ("si el pueblo es inculto, si el pueblo es analfabeto, ¿es motivo suficiente para que actuemos como si no existiese?", 1976a: 293), pues "si queremos crear una cultura auténtica, esta cultura será, forzosamente solidaria" (ibid.). Sin embargo, en este ensayo se utilizan en algunos momentos (como a lo largo del libro) el nuevo término de "mito", aplicado a temas concretos: "el campaneado mito de la pobreza irremediable del Sur" (ibid.: 275), "una multitud de mitos [del sur] hábilmente manejados por quienes intentan inmovilizarnos" (ibid.: 281). Mito, de momento, como equivalentes a "mentira", y que habría que tratar con la misma voluntad realista de "desmitificar".

---

<sup>328</sup> Recientemente estudiado por Agamben (2002) y comentado por Navajas (2020) a propósito de Goytisolo.

<sup>329</sup> Aunque lo desmiente y critica con una referencia a Blanchot (1976a: 72-3).

<sup>330</sup> El término "*función de creación social del arte*" aparece subrayado porque es de Jauss, a quien Nieto hace constantes referencias en su estudio de la función social del arte y las definiciones de la generación del medio siglo (y de Goytisolo durante esta época). Análisis interesante, aunque distinto del nuestro, basado en Sartre.

### *El compromiso colectivo: Larra*

"La actualidad de Larra", una lectura del romántico español cercana a su generación, es el primer ensayo de *El furgón de cola*, pero cronológicamente se trata de uno de los más recientes (1965b). Reproduce el prólogo de una selección de artículos de Larra elaborada por Goytisolo<sup>331</sup>. En sus páginas, el autor quiere demostrar la actualidad y el vigor del madrileño, pues, como él mismo dijo y Goytisolo toma como emblema, "para España no pasan días", todo seguía igual de estancado.

En este capítulo (así como en el prólogo de *El furgón de cola*), Goytisolo hace un análisis extenso y sartriano de Larra, cuyo compromiso fue el de la literatura "concreta", que describe la realidad para "transformarla" (1976a: 27)<sup>332</sup>. Esta condición la comparte con otras obras de la literatura "concreta" española –Goytisolo cita *El Lazarillo*, Quevedo, Rojas, Cervantes (o Moratín en la traducción francesa) (ibid.), frente al gran bloque atisbado en *Problemas de la novela* de los escritores "intemporales", no comprometidos (ibid.: 26-27). El compromiso activo de Larra es el mismo que el de los escritores de su generación: ser un escritor al servicio del pueblo, coincidencia que se debe a que el contexto es el mismo: la censura, el abuso de poder, el "sistema de disimulo" que conociera Larra seguían vigentes en la España franquista de los 60.

En "La actualidad de Larra", Goytisolo describe a este escritor y su época en sus relaciones con el presente. Larra vivió en un país que negaba la realidad más simple y donde la censura dominaba el panorama cultural. También en la España de los 60, como hemos citado anteriormente, las "relaciones humanas son profundamente irreales", y el intelectual español "cree vivir en un sueño" (1976a: 59). Larra se enfrentó a las oposiciones tradicionales que atacan al intelectual español: la censura (ibid.: 21-31), las atrocidades sociales y políticas (ibid.: 22-25) y la mísera posición del intelectual en España (ibid.: 36). Además, tuvo fe en su oficio de escritor (ibid.: 33-34), en la "alta misión a que somos llamados" (ibid.: 38); y fue desmitificando "castellanos viejos" (ibid.: 31-32), haciendo "tabla rasa" del pasado glorioso y denunciando las ruinas del Imperio (ibid.: 34-5). Tomó también en cuenta al "público" y a la sociedad (ibid.: 27), y se esforzó (en una época de completo divorcio entre la "minoría ilustrada" y la población analfabeta)

---

<sup>331</sup> Publicado en 1965 en *Éditeurs Français Réunis*. El mismo artículo aparece, años después, en Colombia en *Correo del Domingo* (19/02/1969).

<sup>332</sup> Expuesto en los ensayos de *El furgón de cola*: "La actualidad de Larra" (1965b), "Escribir en España", "Los escritores frente al toro de la censura" (1962b), "La literatura perseguida por la política" (1962-1963), "Tierras del sur" (1965c).

en “promover una cultura nacional auténticamente popular” (ibid.: 32) para así romper con la colonización literaria europea y poder (tras un análisis minucioso de la tradición) forjar una literatura “*conquistada, nacional*” (ibid.: 33, cita de Larra). Empresa idéntica a la de Goytisolo en los 50<sup>333</sup>, la reconciliación del público con la literatura que le devolvía su función social, y que es tomada de Sartre, pues, tal y como Goytisolo llega a afirmar: “Larra se plantea en términos que hoy calificaríamos de sartrianos el problema del público” (ibid.: 28).

Por esto mismo, Goytisolo concluye que el realismo y el “compromiso activo” (y realista) de su generación que encuentra su equivalente en Larra, son perfectamente comprensibles en el contexto social español de los 60. De hecho, Larra aparece en *El furgón de cola* en otras ocasiones, como en los artículos sobre realismo ya mencionados (“Escribir en España”, “Los escritores frente al toro de la censura”, “La literatura perseguida por la política” y “Tierras del sur”), dedicados a defender el compromiso colectivo urgente y el realismo frente a unas instituciones mentirosas y desquiciantes. Por último, hay que decir que, Goytisolo se acordó de Larra en ocasiones posteriores, a pesar de haber abandonado ya ese compromiso<sup>334</sup>.

#### *Nueva lectura de la picaresca*

La picaresca, a la que Goytisolo se refería a finales de los 50 como el primer ejemplo puro de “realismo ‘penetrante’” en la tradición y ejemplo de literatura nacional popular que retomaba su generación (1959b: 102), aparece de nuevo en *El furgón de cola*, pero con una lectura diferente y no militante.

En el ensayo “Estebanillo González, hombre de buen humor” (publicado un año antes en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*<sup>335</sup>), Goytisolo analiza la picaresca desde el punto

---

<sup>333</sup> Especialmente, como vimos, en “Para una literatura nacional popular” (1959c) y en *Problemas de la novela* (1959b) los ensayos dedicados a la Picaresca.

<sup>334</sup> Tras la muerte de Franco, Larra ya no es valioso por entroncar no en un compromiso generacional-colectivo sino en el interés de Goytisolo de recuperar a los disidentes sepultados por la crítica. Labor que inicia con esa edición crítica en Francia. En pleno contexto transicional, Goytisolo vuelve sobre Larra en “Larra o el ave fénix” (1977b) para seguir exaltando su figura, mientras asegura: “Pero Larra no fue sólo un mero portavoz de la corriente liberal e ilustrada de su tiempo [...], él supo inyectarle un acento personal inconfundible, que le distingue de las procesiones de fe un tanto ingenuas de jacobinos y afrancesados”; “Su compromiso—y ahí finca su originalidad—no fue meramente político y moral, como suele ser el caso entre nuestros autores. Larra se comprometió vitalmente (compromiso físico, fisiológico, anatómico, funcional, etcétera, como preconizara Artaud) y pagó con la vida su entrega total a la escritura”, “siglo y medio después de su muerte, su vida y obra siguen siendo un punto de referencia” (Goytisolo, 1977).

<sup>335</sup> Más adelante, aparece como prólogo a la edición de *La vida y hechos de Estebanillo González* (Goytisolo, 1971a).

de vista formalista (y cita a Tynianov) y literario, y realza que el uso del "realismo" en la picaresca es una estrategia literaria, que "debe ser estudiada en su aspecto de oposición formal al modelo literario dominante, en este caso el héroe idealizado de los libros de caballería" (1976a: 99). Es decir, compromiso alejado de Sartre, pues el realismo de la Picaresca era una exploración técnica y una convención formal —el "desgarrón provocado por la invasión de la realidad" (ibid.: 107), dentro de una "estructura narrativa fija" (ibid.: 99). Este realismo era, por lo tanto, una "irrupción en la literatura de elementos reales" que provocaba el "desgarrón" (citando aquí a Dámaso Alonso, *apud.* Goytisolo, 1976a: 99) y no una copia de la realidad.

Además, Goytisolo escoge para su crítica *Estebanillo González* (1646), obra marginal y exiliada, y una de las últimas novelas picarescas. El realismo de esta novela, el que interesa a Goytisolo, va mucho más allá de una réplica de la realidad, sería una "carga explosiva", una "devastadora sinceridad" (1976a: 106) que (y volverá sobre esto cuando analice a Blanco White) "es absolutamente excepcional entre nosotros" (ibid.: 107), es decir: realidad más allá de una representación de realidad (o realismo). Sinceridad y deformación, pues enseñaba "el reverso de la medalla" (ibid.: 111), donde el exceso y virulencia de esta crudeza (o "brutalidad") "era el espejo en que se reflejaba el rostro auténtico de sus paisanos" (ibid.: 116), proceder que lo equipara a Larra, pero también a Jonathan Swift. El espejo stendhaliano que Goytisolo defendía en los 50 se empieza a mover hacia la sátira y el espejo cóncavo valleinclanesco.

La siguiente cualidad que Goytisolo aprecia en *Estebanillo* (y en la picaresca en general) es el personaje del paria. En los párrafos introductorios, lo aproxima a Jean Genet (1976a: 105) y asegura de él que es, no solo el reverso de la medalla militar sino también literaria, reverso de la literatura *militante*, como observa, por ejemplo, en los pasajes satíricos y auto-humillantes de la novela:

Se necesita una gran fuerza y un gran orgullo para ofrecerse al escarnio público como Estebanillo [...]. Sin embargo (¡ah, la tristísima floresta de almas nobles: nuestros candidatos a futuro director de conciencias —el discípulo amado y los otros— aliñados y compuestos, pulcros; estatuas todavía sin pedestal pero ya con un gesto pontifical, torturado y grave de un Unamuno o un Camus, virtuosos, serios, intachables, con su retórica fiambre y con su estilo pedestre, gaseoso o anfíbio!), ¿qué otra moral concebir sino ésta? (ibid.: 112).

Como vemos, se trata de una lectura que sigue valorando el realismo como método acusatorio y de compromiso. Sin embargo, ya no es tratado en términos sartrianos como procedimiento que enseña, revela o modifica el mundo, sino en términos irónicos y

técnicos; de un realismo brutal (y deformado) que puede escandalizar y reivindicar, sin aleccionar, y que se separa de la moral literaria generalizada, buscando "la libertad omnímoda de quien acepta su condición de ser al margen" (1976a: 111), rechazando a los guioneros de conciencia (como eran los escritores comprometidos).

### **1.2.2. EXAMEN DE CONCIENCIA. NUEVO COMPROMISO POLÍTICO. (1964-1965).**

Sin embargo, el realismo que había defendido a inicios de los 60 y que sigue vigente en la literatura española por la vigencia de estructuras viejas en España (como la censura), estaba dejando de ser una opción de representación de la realidad a mediados de los 60 por varios motivos políticos y estéticos. Especialmente los últimos habían provocado el fracaso de este tipo de compromiso y *El furgón de cola* se plantea como una crítica (o examen de conciencia) a estos errores a la par que una búsqueda de alternativas para seguir comprometiéndose desde la autenticidad literaria.

#### *Crítica política: exigencias de un nuevo compromiso político en 1964*

Como ya hemos estudiado en el capítulo anterior, las ideas sobre compromiso que Goytisolo desarrolla entre 1960 y 1963, dan un gran giro hacia 1964 a causa de una serie de eventos políticos (los XXV años de Paz, el plan de estabilización y la expulsión del PCE de Semprún y Claudín) que le hacen reflexionar sobre la eficacia y validez de este compromiso "activo", realista y positivista<sup>336</sup>.

La celebración de los XXV años de Paz (que supone el inicio de la industrialización del país sin mejoras políticas ni sociales) volvía inútil la acción política anterior: "los intelectuales de izquierda nos hemos preparado para algo [una revolución] y no ha pasado nada", escribe en la introducción a *El furgón de cola* (1976a: 15). Este itinerario exigía una autocrítica, un examen de conciencia sobre el compromiso político que implicaba una reflexión sobre la participación de la literatura en una resistencia o revolución cuyos alcances y estrategias se habían modificado por la historia.

El capítulo más crítico con la situación política y sus repercusiones culturales de *El furgón de cola* es "Examen de conciencia" (1976a: 245-270). Retoma en él "On ne

---

<sup>336</sup> El desengaño con España sufrido a raíz de los XXV años de paz, está explicado por el autor en su autobiografía *En los reinos de taifas*, capítulo "El ladrón de energías" (1986b: 5-83). Ver también las entrevistas a Julio Ortega sobre *Don Julián* publicadas en *Disidencias* (1977a).

meurt plus à Madrid", texto aparecido en el diario francés *L'Express* el 1 de abril de 1964, es decir el "día de la Victoria", al que ya nos hemos referido en el apartado anterior: incluye las mismas críticas a los errores y fracasos de las acciones colectivas llevadas a cabo por el PCE y exige su revisión y toma de conciencia, adaptándolas al nuevo contexto. Pero en el ensayo aparecido en *El furgón de cola* se añade un análisis más preciso sobre la situación literaria obtenida de este compromiso político. Según Goytisolo, su representación desatendía el "realismo" (necesario, como hemos visto en el apartado anterior) a favor de un "idealismo" y entusiasmo (no reales) parejos a los del PCE:

La inmensa mayoría de los escritores y artistas jóvenes reivindican su responsabilidad social y el deber de tomar partido ante una realidad injusta. Con entusiasmo de neófitos, los autores consultados manifiestan su propósito de contribuir a la transformación de la sociedad y reclaman una literatura de urgencia, un teatro y una poesía de agitación. [...] El realismo domina hoy en todos los géneros literarios. Los escritores quieren mostrar la sociedad tal cual es, sin mistificaciones ni máscaras. El retrato que hacen de ella tiende a convertirse progresivamente en acusación. Se trata de señalar de manera inequívoca a los responsables; de combatir a campo descubierto contra los opresores. De tal suerte que nuestra literatura se ha transformado poco a poco en el reino de los "buenos" y de los "malos" [...] el realismo aparente de algunos autores encubre, al cabo, una forma nueva de idealización (1976a: 246).

Aquí no se trata de renunciar al compromiso sartriano, pues estos autores "denuncian a justo título" a los opresores, pero lo "denuncian mal" (1976a: 247). Mal porque caen en los mismos mitos sobre España, aunque de signo opuesto ("el pueblo español vive de la renta de un capital de heroísmo forjado durante los tres años de Guerra Civil", *ibid.*: 248), y en los mismos esquemas y dinámicas, esto es, el "sistema de disimulo" (impuesto en España por los siglos de censura), sistema que determina al escritor a evitar la historia: "los intelectuales debemos indicar sin rodeos que las virtudes y defectos de un pueblo no son características definitivas y permanentes de su modo de ser, sino que nacen, se desenvuelven y mueren de acuerdo a las peripecias de su historia" (*ibid.*: 257). Es decir, como en "On ne meurt plus à Madrid" unos años antes, Goytisolo denuncia en intelectuales y escritores la falta de reacción ante los cambios históricos. Ampliando la frase del artículo, dice en 1967:

Que la evolución iniciada en 1950, 1955 o 1959 no es razón suficiente para rechazarla u obrar como si no existiese. [...] Que el cambio implique reconversiones morales, políticas sociales, económicas y hasta estéticas

extremadamente dolorosas, no cabe la menor duda. Intelectuales, escritores y artistas debemos tener la inteligencia y el valor de afrontarlas (1976a: 264)<sup>337</sup>.

No podemos concluir el comentario sin destacar, como hicimos en el capítulo anterior, la influencia de Semprún en todas estas consideraciones, y terminamos con una cita de *La guerre est finie* (guion de 1965 de la película dirigida por Alain Resnais)<sup>338</sup>, donde reconocemos casi las mismas palabras sobre la necesidad de mirar la realidad. Es decir, necesidad de un realismo que no mistifique, sino que se comprometa con la verdad. Contradictorio pero importante, no ceder ante la ideología ni ante los dogmas de responsabilidad con una causa, pero obligación, por la situación política, de buscar la verdad.

L'Espagne est devenue la bonne conscience lyrique de toute la gauche. Un mythe pour anciens combattants, et maintenant 14 millions de touristes vont passer des vacances en Espagne. L'Espagne [n']est plus qu'un rêve de touristes ou la légende de la guerre civile, tout ça mélangé au théâtre de Lorca. Et j'en ai assez du théâtre de Lorca. Les femmes stériles et les drames ruraux, ça suffit comme ça. Et la légende aussi ça suffit comme ça. L'Espagne [n']est plus le rêve de 36 mais la réalité de 65, même si ça semble déconcertant. 30 ans se sont passés et les anciens combattants m'emmerdent [*La Guerre est finie*, Resnais, 1965: 46:10-47:01]<sup>339</sup>.

### *Crítica estética al compromiso*

El compromiso literario de su generación se revelaba, por lo tanto, inútil histórica y políticamente, pero este no era el único motivo de su fracaso. En “Literatura y eutanasia” (1965), explica con más detalle los motivos exclusivamente literarios<sup>340</sup>.

---

<sup>337</sup> Anotar que este ensayo está lleno de referencias y autocríticas a su propia labor militante de “*chef de file*”, anterior a esta época. Por ejemplo, después de esta frase que acabamos de citar, Goytisolo alude, en una nota a pie de página, a su artículo “España y Europa” (*Les Temps modernes*, 1962) como un ejemplo que “ilustra perfectamente la existencia de ese ‘universo de fantasmas’” (1976a: 264). Es decir, se incluye autocríticamente a sí mismo en el examen de conciencia que lleva a cabo.

<sup>338</sup> Para un análisis de la cinematografía de Semprún, remitimos a Rodríguez (2022).

<sup>339</sup> Traducción: “España se ha convertido en la buena conciencia lírica de toda la izquierda. Un mito para los excombatientes, y ahora 14 millones de turistas pasan sus vacaciones en España. España no es más que el sueño de un turista o la leyenda de la Guerra Civil, todo mezclado con el teatro de Lorca. Y ya me cansé del teatro de Lorca. Mujeres estériles y dramas rurales, ya es suficiente. Y la leyenda también es suficiente tal como está. España ya no es el sueño del 36 sino la realidad del 65, aunque parezca desconcertante. Han pasado 30 años y los excombatientes me están jodiendo” (*La Guerre est finie*, Resnais, 1965: 46:10-47:01).

<sup>340</sup> Comunes, por cierto, a los escritores cercanos al socialismo. Aquí vale la pena señalar que el libro está dedicado a Fernando Claudín, autor de “La revolución pictórica de nuestro tiempo” (1963) donde pone en duda los márgenes demasiado estrechos del arte revolucionario ortodoxo.

El ensayo inédito "Literatura y eutanasia" (1976a: 77-94) (escrito en 1965, aunque incluye partes del discurso a los escritores cubanos en 1962<sup>341</sup>) marca un punto de inflexión en *El furgón de cola*: entre los escritos dedicados a la necesidad de realismo y de compromiso, y los ensayos de crítica literaria y política que le siguen. En él, Goytisolo analiza el panorama de la literatura española de su época (desde la literatura vacía de la posguerra hasta su generación) y hace un "minucioso examen de conciencia" (ibid.: 83) del compromiso de su generación —"en lugar de subrayar éstos [sus méritos] como hicimos en otras ocasiones, apuntaremos ahora, algunas observaciones críticas" (ibid.: 83)—, pues al tratarse del aniversario de la generación, Goytisolo plantea la necesidad de analizarla y "comparar nuestro proyecto de 1955<sup>342</sup> con el resultado". Resultado que considera, como dirá más claramente en *Disidencias*, nulo (1977a: 160), ya que no había contribuido a la realización de la revolución y, además, no era estéticamente válido.

Goytisolo considera los motivos principales del fracaso del compromiso literario de su generación que no tenían que ver exclusivamente con la política sino con la literatura, su definición, sus límites, sus obligaciones consigo misma. Es decir, una auténtica reflexión en torno a la literatura en la que los comparará con nociones de escritores y teóricos franceses como Leiris, Artaud y Barthes.

El primer problema literario de su generación era que utilizaba un principio de compromiso "externo y ajeno" a la literatura (1976a: 83). La voluntad de los escritores sociales de comprometerse con la realidad inmediata (sustituyendo a la prensa con su "realismo fotográfico") los llevaba, muchas veces, a una negligencia estética: "políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres" (ibid.: 87). Noción del compromiso sartriano (supeditar la estética al imperativo ético de esa literatura) llevada hasta el punto de anular la eficacia del compromiso dado que existía una "inadecuación del propósito crítico" (político) con "un instrumental expresivo acrítico", tanto el lenguaje como la forma (1977: 165).

De este modo, el segundo problema, que ya demuestra la influencia de una crítica lingüística, era que la generación usaba "un instrumental expresivo", un idioma "acrítico", ya que centraba su crítica en la "realidad" realista, y no en las formas de representación. Goytisolo asegura en este ensayo (y en otros posteriores) que, con excepción de Luis

---

<sup>341</sup> Reproducido en la entrevista con José María Valdés Rodríguez, "Pleno respaldo a Cuba de los escritores españoles: declaraciones de Juan Goytisolo" [en el Instituto de cine], *El Mundo*, La Habana, 1 diciembre 1962.

<sup>342</sup> En esa época "parecía exigir de nosotros la movilización a su servicio, de todas nuestras energías" (1976a: 86).



Martín-Santos<sup>343</sup>, los escritores españoles de su generación (en la que se incluye) habían fracasado en un punto básico: no situar la opresión en el lenguaje, no concederle su lugar principal en la realidad. En una nota a pie de página de uno de los ensayos iniciales sobre realismo ("Los escritores españoles frente al toro de la censura", 1963) cita a Barthes por primera vez, "la obra más realista no será la que pinta la realidad, sino la que sirviéndose del mundo como contenido explorará lo más profundamente posible, la *realidad irreal* del lenguaje" (ibid.: 60). Y, en el mismo sentido, cita a Artaud sobre las formas (citado en francés en esta ocasión): "ese conformismo que nos hace confundir lo sublime, las ideas, las cosas con las formas que han tomado a lo largo del tiempo y dentro de nosotros mismos" (apud. Goytisolo, 1976a: 94)<sup>344</sup> y, añade Goytisolo, "no se trata pues, de renegar de la tradición sino de liberarse de una sujeción excesivamente servil a sus formas" (ibid.).

Siguiendo con el problema del "compromiso", el tercer problema de su generación había sido que ni siquiera fue fiel al discurso de Sartre. El compromiso, tal como se practicaba en España y a causa de la situación política de censura y represión, se entendía según su "acepción mezquina" (ibid.: 87): una definición que se reducía a la inserción del escritor en las fuerzas políticas<sup>345</sup>, a la mera "afirmación *genérica*" (y repetida) de las necesidades sociales. De este modo, el compromiso de sus contemporáneos se practicaba "como [una] *opción* superficial y mecánica" (ibid.: 87), que se revelaba ineficaz al no ser *auténtica* y al ser esquemática. Es decir, se trataba de un compromiso "formal"<sup>346</sup> (ibid.: 88), que consistía en repetir las convenciones realistas y marxistas. De aquí surge el siguiente problema de su generación: la ausencia del compromiso del escritor: "En la literatura, como en la vida, no se puede nadar y guardar la ropa. El compromiso que no compromete no es compromiso" (1976a: 88), lo que es una idea fundamental en las tesis sartrianas, y en la noción esencial del verbo francés "*s'engager*", tal como lo explica Benoît Denis:

Mettre en gage, faire un choix, poser un acte; voilà les trois composantes sémantiques essentielles qui déterminent le sens de l'engagement, dans l'acception utilisée et glosée par Sartre et ainsi définie par les dictionnaires: "participation, par une option conforme à ses convictions profondes et en assumant les risques de l'action, à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps" (*Trésor de la langue française*); "acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant

---

<sup>343</sup> Cuenca Flores (2015) analiza las ausencias de este juicio categórico.

<sup>344</sup> Original en francés tal como aparece en *El furgón de cola*: "ce conformisme que nous fait confondre le sublime, les idées, les choses avec les formes qu'elles ont prises à travers le temps et en nous mêmes" (apud. Goytisolo, 1976a: 94).

<sup>345</sup> En el caso de la generación de medio siglo, el Partido Comunista, principalmente.

<sup>346</sup> Evidentemente no relativo a las "formas" sino a las "formalidades".

conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause" (*Petit Robert*) (Denis, 2000: 31)<sup>347</sup>.

Por lo tanto, el cuarto problema del compromiso de su generación era que excluía de la literatura comprometida a su autor. Este no cumplía con su deber de honestidad (o verdad) pues en él, la repetición mecánica de las ideologías, le *suprimía* – “[este compromiso] nada nos dice acerca del escritor que lo asume ni nos comunica o revela la intensidad de su experiencia” (1976a: 87). El problema que generaba la falta de "honestidad" del autor era de autenticidad. Es decir, una literatura que quería combatir la mistificación y falsificación de la realidad por parte de la dictadura caía en un sistema de mistificación a través de la repetición de esquemas. Esto se debía a los efectos de la censura continuada en España, tal como analiza en "Examen de conciencia", lo que devuelve a un origen político el problema estético:

El presente sistema de mentira y disimulo es el resultado del conjunto de circunstancias que condiciona la vida pública de los españoles y les determina a rehuir la verdad [...]. La astucia e hipocresía entronizadas por un sistema político opresor contagian al fin a la totalidad del cuerpo social. En un país en donde las leyes que rigen el mecanismo de la sociedad son falsas, las relaciones personales de sus miembros tienden a ser falsas también. El hábito de callar y mentir en público creado por la dictadura acaba por infiltrarse en la vida íntima de quienes lo soportan (1976a: 258).

La autenticidad, tal como la definía Scott Fitzgerald (en una cita que Goytisolo parafraseaba a menudo), era [cuando] "nuestra inteligencia debe poder fijarse en dos ideas contradictorias sin perder por ello la posibilidad de funcionar" (*apud.* Goytisolo, 1976a: 90 y 162)<sup>348</sup>. A partir de esta dualidad, Goytisolo aborda la posible solución a ese fracaso de un compromiso ajeno y "mezquino", como trataremos a continuación, tratando de incluir las contradicciones que genera un compromiso con la verdad (como era el de Sartre) dentro de las limitaciones y atrofias generadas por una dictadura.

---

<sup>347</sup> Traducción: "Ponerse en garantía [*en gage*]", "tomar una decisión", "fijar una acción"; estos son los tres componentes semánticos esenciales que definen el significado de compromiso, en el sentido utilizado y glosado por Sartre y definido así por los diccionarios: "participación, mediante una opción coherente con las propias convicciones profundas y asumiendo los riesgos de la acción; en la vida política, intelectual o religiosa de su tiempo" (*Trésor de la langue française*); "acto o actitud del intelectual, del artista que, tomando conciencia de su pertenencia a la sociedad y al mundo de su tiempo, renuncia a la posición de simple espectador y pone su pensamiento o su arte al servicio de una causa" (*Petit Robert*) (Denis, 2000: 31).

<sup>348</sup> La segunda mención (Goytisolo, 1976a: 162) incluye la frase literal, aparecida en el libro póstumo de Scott Fitzgerald: el libro de ensayos *The crack-up* (2009: 69).

*Alternativas: lidia y eutanasia*

Frente a los cuatro problemas principales del compromiso de la literatura del medio siglo (y de la propia literatura de Goytisolo anterior a *Señas de identidad*) que acabamos de analizar —ausencia de valores estéticos, utilización de un lenguaje acrítico, práctica mecánica y formal del compromiso y ausencia de compromiso del escritor—, Goytisolo busca alternativas que, en un primer momento, debían pasar por una especie de sacrificio. Sacrificio del autor y sacrificio de la realidad esquemática y heredada de la tradición política y cultural. Para ello se sirve de dos términos: la lidia (noción extraída de sus lecturas de Michel Leiris) y la eutanasia.

Frente a la ausencia del escritor comprometido dentro de la obra comprometida que generaba un compromiso "mezquino", Goytisolo utilizará este concepto que había desarrollado años antes Michel Leiris: el de la literatura (comprometida) como lidia o tauromaquia, como un enfrentamiento y riesgo para el torero (escritor) contra el cuerno del toro metafórico. Como hemos recordado en la introducción, se trata no tanto de una literatura comprometida como de una "en la que me comprometo (yo) entero [*tout entier*]" (Leiris, 1939: 14), porque *L'Âge d'homme* es una autobiografía, es decir, retomando los géneros sartrianos, un testimonio que se mezcla con la ficción y que exige la verdad<sup>349</sup>. Esto implicaría un riesgo, una modificación en la relación con su entorno: "deseo de confesarlo todo para empezar sobre nuevas bases, manteniendo las relaciones con aquellos con los que me unía el cariño o la estima, [pero] desde entonces sin engaño" (Leiris, 1939: 14)<sup>350</sup>. Situación muy similar a la de *Señas de identidad*, como veremos más adelante, y a la obra de Goytisolo de estos años: confesarse y confesar para relacionarse honesta y auténticamente, frente a ese oportunismo político de los años anteriores que estaba rechazando.

Además de en el título de su ensayo "Los escritores españoles frente al toro de la censura", Goytisolo utiliza la fórmula de Leiris en *El furgón de cola* (1976a: 58, 87) para reivindicar la importancia de que el autor se comprometa, se introduzca a sí mismo en la "arena": "compromiso total, admirablemente expuesto por Leiris" (ibid.: 87).

---

<sup>349</sup> "Engagement qu'on est en droit d'exiger de l'écrivain, celui qui découle de la nature même de son art : ne pas mésuser du langage et faire par conséquent en sorte que sa parole [...] soit toujours vérité" (Leiris, 1939: 22). Traducción: "Compromiso que debemos exigir al escritor, aquel que surge de la naturaleza misma de su arte: no medir el lenguaje y hacer en consecuencia que su palabra [...] sea siempre verdad".

<sup>350</sup> Original en francés: "envie de tout avouer pour partir sur des nouvelles bases, entretenant avec ceux à l'affection ou à l'estime desquels j'attachais du prix des relations désormais sans tricherie" (Leiris, 1939: 14.).

Compromiso que implica la literatura como enfrentamiento (y riesgo) contra el cuerno, pero, también, compromiso que exige una técnica implacable y rigurosa de la que se extrae la verdad literaria (como hemos recordado en la introducción): “me imponía una regla severa [...] y es a fin de cuentas esta severidad [...] la que me parece haber dado a mi empresa algo análogo a la corrida” (Leiris, 1939: 19)<sup>351</sup>. Pues la forma *ritual* (es decir, los valores estéticos fundamentales de la literatura) impedía “*las facilidades posibles*” de insertarse en un conflicto externo a la literatura. El toro al que hay que lidiar es no solo la censura sino la obligación de reflejarla y las “facilidades” formales y mentirosas que imponía. Goytisolo añade (demostrando la influencia de Leiris) que “a medida que yo reflexionaba acerca de los deberes que me impone mi condición de escritor y de escritor español de la actual España, llegué a la conclusión de que su teoría encierra una profunda verdad para nosotros” (1976a: 58). Verdad doble, como en el ensayo original, la obra literaria “con *valor*” proviene de una lidia, pero a la que debe acompañar la forma.

Escribir en España es practicar un arte parecido al de la lidia: hay que capear al toro dentro de un campo fijo, conforme a ciertas reglas y, como en la arena, *el peligro no basta para consagrar al escritor*. Esto tardé algún tiempo en comprenderlo. Obsesionado por la idea de enfrentarme al toro, no advertí hasta más tarde que el coraje del escritor –como el del espada– es solo un requisito –importante, sin duda–, pero exige, a su vez, un valor más elevado. En otras palabras: que no es suficiente lidiar al toro, sino que hay que lidiarlo bien. Conjugación de belleza y riesgo (moral, ya que no físico) constituye desde entonces para mí el objetivo primordial de la creación literaria (1976a: 58)<sup>352</sup>.

Es decir, la imagen de la lidia permite a Goytisolo definir un nuevo compromiso que implique un riesgo moral (y político) para el escritor, pero, a la vez, un riesgo literario: una exigencia para extraer de la propia literatura su poder de transformación y crítica, no al revés. Comprometerse literariamente, y esencialmente, como decía Leiris, no dentro de una ideología concreta, lo que implica arriesgarse<sup>353</sup>.

---

<sup>351</sup> Original en francés: je m'imposais une règle sévère [...] et c'est en fin de compte cette sévérité [...] qui me paraît avoir conféré à mon entreprise quelque chose d'analogue de la *corrida*” (Leiris, 1939: 19).

<sup>352</sup> Termina con su propio caso y una declaración de intenciones de la novela que está preparando.

<sup>353</sup> Sin embargo, cabe destacar que Goytisolo volverá a Leiris en sus nociones de exponerse y ponerse *à nu*, a examen, en su *Autobiografía* (sobre todo en el primer tomo *Coto vedado*, 1986a: 40-41), textos posteriores al franquismo pero que también exigían una alta dosis de compromiso y de verdad. Por otra parte, aunque no lo diga explícitamente, y como veremos más adelante, esta noción de una autobiografía que arriesga se halla en *Señas de identidad*, aunque aquí (paradójicamente) no lo confiese. Estará asimismo en el gesto del Goytisolo de estos años de enfrentarse a la izquierda, de *exponer* unas dudas que, innegablemente, le apartarán de sectores de la izquierda.

La segunda imagen que Goytisolo utiliza en *El furgón de cola*, especialmente en "Literatura y eutanasia", y que tendrá implicaciones importantes en *Señas de identidad*, es la de la literatura comprometida como eutanasia, una idea que explica en este pasaje:

Quien da muerte, por piedad, a un ser querido debe hacerlo al término de un largo y desgarrador debate de conciencia, condición *sine qua non* su acto sería, pura y simplemente un crimen: existe, en efecto, una diferencia cualitativa entre decretar como hicieron los nazis, por ejemplo, la exterminación de ciertos locos o enfermos incurables, esto es, por razones generales, utilitarias, políticas o como quiera llamárselas, y dar muerte a un ser próximo por amor, ejerciendo violencia el ejecutor sobre sí mismo y actuando en contra de sus propios sentimientos. La tensión, el debate moral que justifican individualmente la eutanasia tienen a mi entender un paralelo y correspondencia en el ámbito de la creación literaria cuando el autor se enfrenta a la ecuación planteada por la presencia de dos ideas, realidades o emociones contradictorias y debe decidir sobre ella. Suprimir la tensión, el debate, y dictaminar *a priori* la eliminación de los enfermos (o, demos por caso, de las cualidades primitivas de nuestra sociedad preindustrial) equivale a dar carácter general y legal a un acto cuya única caución moral (léase: estética) radica precisamente en su singularidad única e irremplazable (o, en nuestro caso, a reducir la experiencia al tópico).

Si examinamos a la luz de este principio nuestra reciente producción literaria, advertiremos enseguida 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. Novelistas, poetas y dramaturgos nos dicen que se debe transformar la realidad pero no nos comunican ni revelan, por lo general, la tensión y violencia internas de una experiencia que es la única que puede justificar, en el plano artístico, la necesidad de esta transformación. Suprimido el debate, suprimido el arte: la novela, el poema, la obra de teatro se convierten entonces en meros portavoces de ideas que, formuladas y hasta codificadas por otros hace ya mucho tiempo, son sin duda políticamente estimables y justas pero artísticamente muertas. (Resulta inútil explicar lo que está o debe estar perfectamente claro si no es el resultado de una experiencia particular y única. El objeto del arte radica precisamente en eludir los lugares comunes que la inercia mental interpone en nuestro camino) (1976a: 91-2).

Como vemos, se repiten las ideas sobre la "lidia", de la experiencia del escritor comprometido con la verdad como inicio del compromiso; pero Goytisolo añade que también el escritor debe investigar las contradicciones de los problemas políticos y decidir sobre ellos, o dar muerte a uno de ellos, implicarse en esa propia experiencia y en ese propio examen (de conciencia) de la realidad. Las dos ideas o "realidades" a las que alude, en 1965, son las dos Españas de las que hablaba Semprún en la cita antes referida: "el mito del 36 y la realidad del 65". Algo que en el caso de Goytisolo implicará, en la novela que analizaremos en el próximo capítulo, la eutanasia del compromiso tal y como lo había entendido hasta entonces, así como del intelectual militante que fue; y eutanasia también

del sueño de una revolución que no había llegado, y de forma mucho más extrema en *Don Julián*.

En conclusión, y fusionando las dos imágenes sacrificiales: el auténtico compromiso del escritor debía, ante todo, transmitir su experiencia “única e irremplazable” (1976a: 87), con lo que se *compromete*. Esta acción pasaría por transmitir una “visión doble” del hombre y del mundo (ibid.: 88), a la vez irónica (consciente<sup>354</sup>) y dramática, y de cuya fusión nacía una visión (nueva) auténtica y única que no “mutila ni empobrece” la realidad (ibid.: 88). Para comprometerse, el autor “debe proponerse la fusión en el mismo campo de experiencia personal de dos emociones o ideas distantes, provocando en su contacto el *chispazo o tensión necesarios* que alumbró una nueva realidad que no sea copia muerta ni simple prolongación de dichas emociones o ideas” (ibid.: 89). Es decir, frente a la “repetición” del esquema, opone el análisis o exploración de la realidad contradictoria, la exposición de una contradicción *personal* y única, que debe resolverse en un proceso que recuerda al de la *eutanasia* (o lidia en la imagen de Leiris); y proceso en que se sacrifica uno de los términos de la antítesis tras un duro combate individual y formal<sup>355</sup>.

Para terminar el ensayo “Literatura y eutanasia”, Goytisolo aclara que este compromiso necesita imperativamente un lenguaje nuevo y agresivo para romper con la tradición aprisionante y con los viejos esquemas. En esta dirección, Goytisolo llega al principio de su nuevo modelo de compromiso: la destrucción de los mitos de la España sagrada. Pues precisamente al final de este ensayo, Goytisolo predice que la literatura española contemporánea y comprometida girará necesariamente hacia una revisión (destrucción) del lenguaje castellano *sometido y saqueado* por la dialéctica de la derecha

---

<sup>354</sup> “[The] introduction of an ironic perspective marks the beginning of an approach to literature which locates the function of the novel, not in the representation of reality, but in the play with the ways that reality is represented” (Black, 2001: 22). Traducción: “[La] introducción de una perspectiva irónica marca el comienzo de un acercamiento a la literatura que ubica la función de la novela, no en la representación de la realidad, sino en el juego con las formas en que se representa la realidad” (Black, 2001: 22).

<sup>355</sup> Para ilustrar esta idea, Goytisolo pone como ejemplo a la España franquista de los 60, definida en la contradicción de un progreso económico-capitalista manifestado en un régimen dictatorial. Frente a la ideología comunista y su negación del progreso mercantil que supuso el desarrollismo económico, Goytisolo utiliza la imagen de la “eutanasia” (1976a: 91). Este modelo de la doble visión aparecerá también en su novela *Señas de identidad* (1966). Por otro lado, se inspira en dos modelos mágicos de la tradición española, de la ironía y la doble visión, como son *El Quijote* y *Estebanillo* (ibid.: 112): “[Estebanillo] En lugar de correr tras esa respetabilidad precaria que tanto se estila entre nosotros prefiere ser pasto propicio de la crítica bienpensante: la risa, el desprecio nuestro configuran su ser moral y, de rechazo, nos definen a nosotros toda vez que el mal que él encarna anida igualmente en nuestro fuero interno y sólo la hipocresía y consideraciones mundanas nos impiden confesarlo. Así, de acusado, se transforma imperceptiblemente en acusador y nuestra moral dudosa se cuarteja y se resquebraja. [...] Se necesita una gran fuerza y un gran orgullo para ofrecerse al escarnio público como Estebanillo o a la risa como don Quijote” (ibid.: 112).

española (que se remonta, obviamente, a antes de la dictadura franquista); que tras el sacrificio del escritor y de su compromiso, la dirección debería ser esa. Crítica o revisión del lenguaje necesarias para destruir también los viejos “mitos” de la derecha todavía anclados en la sociedad y que justificaban una serie de aberraciones y retrasos históricos, sociales y políticos.

### **1.2.3. CRÍTICA AL LENGUAJE, A LA LITERATURA Y A LA "MITOLOGÍA": PRIMERA APARICIÓN DE MITOS, SANTOS, SANTONES Y DISCURSO COLECTIVO (1964-1967)**

La crítica al lenguaje y a los mitos de Goytisolo será estudiada en los dos capítulos siguientes en profundidad. En este apartado nos limitaremos a mencionar las primeras apariciones de estos conceptos en *El furgón de cola* para reforzar nuestra lectura como un libro de ensayos que es a la vez una defensa y una crítica del realismo. Por lo tanto, en este apartado veremos cómo el interés por los mitos y el lenguaje nace desde una reivindicación del realismo, la realidad y la realidad histórica; y cómo estos mitos y lenguaje son una alternativa política y estética para enriquecer (o trasladar) su reivindicación y el compromiso realista que parecían haberse agotado.

#### *Atisbo de un nuevo compromiso: primera crítica al lenguaje*

El compromiso contra los mitos de Juan Goytisolo aparece por primera vez en *El furgón de cola*. Se define como la siguiente etapa de aquel compromiso literario iniciado en los años 50, y cuyos únicos representantes hasta 1967 serían Luis Martín-Santos (muerto en 1964) con *Tiempo de silencio* y, se deduce, el propio Goytisolo con *Señas de identidad*. Este compromiso empieza por la destrucción (o crítica) del lenguaje “castellanista”, utilizando un lenguaje “nuevo, virulento y anárquico” (1976a: 93)<sup>356</sup> y “crítica del lenguaje” (1977a: 165), acciones que llevan a la destrucción de los mitos,

---

<sup>356</sup> “El mundo en que vivimos reclama un lenguaje nuevo, virulento y anárquico. En el vasto y sobrecargado almacén de antigüedades de nuestra lengua sólo podemos crear destruyendo: una destrucción que sea la vez creación; una creación a la par destructiva” (Goytisolo, 1976a: 93); “Interrogado el desaparecido Martín-Santos sobre sus objetivos literarios, había resumido estos en el triple grito de: ¡Destruir, destruir, destruir!. Nuestro anquilosado lenguaje castellanista exige, en efecto, con urgencia, el uso de la dinamita o el purgante. El futuro renovador de nuestra narrativa será aquel, creo yo, que corte más audazmente sus amarras con el pesado lastre de la tradición que soportamos” (ibid.: 94).

esquemas, valores, esencias sobre los que se fundaba el franquismo —o “destrucción de los mitos de la España sagrada” (1976a: 265).

El término "mito" aparece en este momento en su acepción de “falso”, “falsificado”, “envejecido”, “esquemático”, “automático”, “religioso”, pero ya aparece unido al lenguaje:

La literatura de testimonio, tal y como se practica hoy en España, desatiende, a mi modo de ver, las raíces del mal. La destrucción de los viejos mitos de la derecha tendría que partir de un análisis y denuncia de su lenguaje. Impugnando *las palabras sagradas* impugnaría simultáneamente los valores que se expresan en ellas. La tarea de minar los fundamentos de *la metafísica española* exige la crítica implacable de esa rancia prosa castellanista que es, a la vez, *santuario y banco de valores sublimes* del Buen Decir (1976a: 259).

Influencia de Barthes, como ya hemos señalado, pues el compromiso realista se debe situar en el sistema de representación, es decir, en "explorar la *realidad irreal* del lenguaje" (*apud.* Goytisolo, 1976a: 60). Esta frase está tomada del ensayo "La littérature, aujourd'hui" recogido en los *Essais critiques* (1964) de Barthes, y sigue así:

Par rapport aux objets eux-mêmes, la littérature est fondamentalement, constitutivement irréaliste ; la littérature, c'est le irréel même ; ou plus exactement, bien loin d'être une copie analogique du réel, *la littérature est au contraire la conscience même de l'irréel du langage* [...] Le réalisme, ici, ce ne peut donc être la copie des choses, mais la connaissance du langage ; l'œuvre la plus "réaliste" ne sera pas celle qui "peint" la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu [...] explorera le plus profondément possible la *réalité irréelle* du langage. (Barthes, 1964: 170)<sup>357</sup>.

Este desplazamiento del concepto de "realidad" e "irrealidad" guía los primeros análisis textuales de Goytisolo que desplazan el análisis de la "realidad" político-histórica a la "realidad irreal del lenguaje", y marcan el inicio del cambio, aunque no se desplaza (como tampoco era el caso de Barthes) el interés por la realidad. En *El furgón de cola* hay dos ejemplos de crítica literaria y semiológica en los dos ensayos aparecidos con anterioridad en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*: “Lenguaje, realidad ideal y realidad efectiva” (1966c) y “La herencia del Noventa y Ocho o la literatura considerada como una promoción social” (1965a), reproducidos sin cambios con respecto a los originales.

---

<sup>357</sup> Traducción: "En relación con los objetos mismos, la literatura es fundamental y constitutivamente irrealista; la literatura es pura irrealidad; o, más precisamente, lejos de ser una copia analógica de la realidad, la literatura es por el contrario la conciencia misma de la irrealidad del lenguaje [...] El realismo entonces no puede ser la copia de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje; la obra más "realista" no será la que "pinte" la realidad, sino la que, utilizando el mundo como contenido, explorará lo más profundamente posible la realidad irreal del lenguaje" (Barthes, 1964: 164).



En ambos se lleva a cabo una crítica al lenguaje institucionalizado, en el primer caso, por la Academia; en el segundo, por la tradición y la repetición.

En el ensayo "Lenguaje, realidad ideal y realidad efectiva" (1976a: 177-207), Juan Goytisolo vuelve al lenguaje de Cuba con una perspectiva distinta a la ofrecida en *Pueblo en marcha*, consciente ahora de que este dialecto no es solo un costumbrismo sino un ejercicio de liberación de los poderes lingüísticos (lo traslada a un punto casi postcolonial). Tras repasar las teorías de lingüística general con cita de bibliografía incluida (donde da muestras de haber leído a Saussure, Lévi-Strauss, Barthes, Benveniste, Jakobson, entre otros; 177-178), aborda los distintos debates sobre las tensiones entre el castellano puro defendido por la RAE y su suerte en América, desde Cuervo frente a Valera<sup>358</sup>, pasando por referencias a Menéndez Pidal, Américo Castro o Amado Alonso. Desde ahí parte para analizar la tensión entre la "realidad ideal" del lenguaje (teñida de ideologías y donde la lengua oficial debe ser defendida por escritores y lingüísticas "en nombre de los ideales de la tradición literaria") y la "realidad efectiva" del lenguaje hablado, *realidad* a la que aspira la literatura, según su parecer: "elevar el lenguaje hablado a una dignidad literaria y científica" (1976a: 186). En estas tesis Goytisolo aúna sus ideales sociales (que la literatura siga ocupándose de la forma *real* de mundo), pero con inquietudes intelectuales distintas (la lingüística).

El ensayo, tras un análisis de la literatura cubana<sup>359</sup>, y sus afirmaciones sobre cómo la literatura debe reflejar el estado real de la lengua, no el ideológico, culminan con unas críticas a la Real Academia española y a su presencia asfixiante en la literatura y en los valores culturales que anticipan todo lo que vendrá, así como una acusación a otros modelos de censura española más arraigados y antiguos; es decir, no la censura puntual franquista, sino siglos de códigos y prohibiciones lingüísticas que reflejan la ideología de modo más duradero.

La concepción de la lengua como realidad efectiva tropieza aún, en Cuba como en España, con la influencia predominante de los criterios puristas y normativos. Para el académico español al uso, se escribe (y se pronuncia) "bien" y

---

<sup>358</sup> Para consultar la libra completa de referencias en *El furgón de cola* (1976a: 182).

<sup>359</sup> El ensayo, sobre literatura cubana, incluye un análisis que, aunque mejora el expuesto en el prólogo de la edición francesa *Así en la paz como en la guerra*, y que analizamos en el capítulo anterior, divide la literatura cubana entre los "idealistas" que imitan el lenguaje tipificado y europeísta, como Heredia, Cintio Vitier o el mismísimo Lezama Lima, y los que practican una "literatura nacional" (tal como lo describe Walterio Carbonell en el libro que Goytisolo cita, *Cómo surgió la cultura nacional*), como son Nicolás Guillén, Carpentier o Lydia Cabrera (1976a: 193). Aquí podemos observar las contradicciones de esta etapa de transición en la obra de Goytisolo: aunque haya adoptado un nuevo "compromiso" con y contra el lenguaje, sigue valorando una "cultura nacional" frente a la exploración de un Lezama Lima suplantador y ajeno, modelo que en los próximos años reivindicará.

se escribe (y se pronuncia) "mal" como se realiza una buena acción o se comete una fechoría. En sus manos la gramática se convierte en un código penal de delitos y faltas [...].

La Academia no es el templo (ni el banco) del Buen Decir, y las añejas prosas castizas con que aquella acuna sus oídos (y estropea los nuestros) no sirven ni pueden servir de modelo a nadie (1976a: 204-205).

Sobre esas "añejas prosas castizas" vuelve Goytisolo en el ensayo "La herencia del Noventa y Ocho o la literatura considerada como una promoción social" (1976a: 123-131), el otro ensayo del libro de crítica lingüística y donde el escritor arremete contra la generación del 98 y el "castellanismo, bastante insoportable [heredado] del '98'" (1976a: 138) de su propia generación, sobre el que volverá, sobre todo, en *Don Julián*. Pero lo que más nos interesa de este ensayo es su análisis de la crítica literaria que se reduce a una "adoración indiscriminada [...] anómala, estéril y paralizadora" (ibid.: 124). Crítica que tilda, como hizo antes con el compromiso, de "mezquina" (ibid.: 124), y que se transforma incluso en "culto" (ibid.: 128) y en adoración paralizante. A continuación, reproducimos algunas citas donde se refiere al ataque que sufrió su generación (junto a Martín-Santos) por criticar a Ortega y Gasset en los años 50 (como así hemos visto en algunos ensayos en el capítulo anterior).

[La] obra de continuidad con lo pasado se había transformado imperceptiblemente en ruptura con lo por venir.

Las acusaciones de sacrilegio, barbarie, totalitarismo llovieron sobre nosotros.

Diez años han transcurrido desde entonces y las consecuencias de este escamoteo saltan a la vista: detenida en la problemática del Modernismo y del 98, nuestra vida cultural vegeta en el culto baldío de sus dioses, ídolos y santones. (1976a: 128)

Estas citas incluyen las primeras menciones de una "crítica mitológica" de España y su sistema cultural, sobre el que volveremos en la siguiente parte. Llamen la atención, además, dos aspectos en este ensayo. El primero, es que Goytisolo se muestra muy consciente de que el culto hacia el 98 servía para eliminar otras generaciones desaparecidas o silenciadas, abriendo la puerta a su reivindicación del exilio: "Desperdigada, silenciada, perseguida, la obra de nuestros 'padres', reinaba sobre nosotros, más alta e indiscutida que nunca, la sombra de nuestros 'abuelos'" (1976a: 127). El segundo, que el escritor traza un paralelismo entre las técnicas de exclusión y coacción de la crítica literaria española oficial y las del Partido Comunista, "misma inhibición,

mismo conformismo" (ibid.: 130), "el miedo a la herejía retrae y paraliza la crítica" (ibid.: 131)<sup>360</sup>.

En conclusión, en este segundo ejemplo la crítica al lenguaje está acompañada da una crítica a la tradición como algo oprimente y falso (o "seleccionado") que también tenía que ser desmitificado. Además, es la primera aparición en la obra de Goytisoló de las palabras "culto", "santones", "ídolos" o "herejía", es decir, aparición de un lenguaje mitológico para describir y criticar la realidad (o lo que impedía tener acceso a esta) que, como vemos, no inventa él, sino que retoma del lenguaje de la crítica de la época.

### *Primera aparición de los mitos y la historia*

Con este nuevo modelo, por primera vez, al compromiso político se le añade un compromiso que incorpora una reflexión sobre la historia: pues se busca, aparte de combatir la dialéctica y la mistificación de la dictadura, atacar el sistema de valores (o arsenal de mitos) aún vigente en España desde los Reyes Católicos tanto en el panorama cultural como en la identidad o personalidad. En *El furgón de cola*, lo hace a través de Menéndez Pidal, historiador al que había empezado a leer en París, y en el lugar opuesto, Américo Castro.

En el ensayo "Menéndez Pidal y el Padre de las Casas" (1976a: 211-242), aparecido con anterioridad en *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (Goytisoló, 1967), Goytisoló habla por primera vez del problema histórico, tomando como modelo la crítica de Menéndez Pidal sobre el Padre de las Casas frente a la de Américo Castro. No nos detendremos ahora en estas cuestiones, que analizaremos en la parte II, sino que simplemente mencionaremos las primeras versiones de sus tesis sobre la mistificación histórica y la presencia de abstracciones mistificantes (como mitos, esencias y valores) en los valores históricos.

---

<sup>360</sup> La cita completa resulta muy esclarecedora de sus sentimientos hacia el comunismo en 1965 (es decir, tras la ruptura con el PCE y su viaje a Moscú donde conociera la censura soviética): "La misma inhibición, el mismo conformismo prosperan en el campo marxista. Contagiados de la prudencia y el respeto enfermizo a los valores consagrados los escritores adictos a dicha ideología, se limitan en muchos casos al comentario y paráfrasis de los clásicos del materialismo histórico: sus ensayos, por lo general, traslucen un empacho de lecturas mal digeridas y una repetición exhaustiva de las tesis de los maestros, sin ninguna aportación original. [...] Desconociendo voluntaria o involuntariamente las perversiones teóricas y prácticas del marxismo durante los últimos 50 años, obran y escriben todavía en 1965 como si la abolición de la propiedad privada de los medios de producción anulara automáticamente la explotación del hombre por el hombre, la distinción entre trabajado enajenado y no enajenado, las jerarquías y diferencias de clase y de función. El respeto formal a la letra de la doctrina sustituye al libre examen de ésta. Como entre los 'continuadores' del 98, el miedo a la herejía retrae y paraliza la crítica" (1976a: 130-131).

Gracias a la lectura de Américo Castro, Goytisolo fue capaz de intuir en este análisis una especie de “metafísica española” o “valores metafísicos” (1976a: 236) considerados “eternos” por muchos (mantenidos por otros). Perpetuación directamente responsable del atraso económico e intelectual de España, esos valores se eternizaban en una tradición que en la España de los 60 era tratada aún con un excesivo respeto, incluso por sus contemporáneos del compromiso y la literatura social<sup>361</sup>. Así, autores (e historiadores) seguían cantando (o admirando a sus cantores) el “ensalzamiento de las ‘virtudes’ primitivas” de España.

Este estancamiento permitía el atraso y el “*rentismo*”<sup>362</sup>. El intelectual español “vive” de la renta, denuncia Goytisolo, tanto de “un pasado glorioso que ya no es real” (1976a: 144) como de una cultura imponente (durante los siglos XV, XVI y XVII), pero que al ser “recibida así”, es decir, como una herencia o un culto y no una posibilidad expresiva, “se aleja cada vez más de nosotros y, en lugar de ayudarnos y ensanchar el horizonte de nuestra libertad, nos encastilla en nuestra mediocridad presente y nos aplasta bajo su peso como una losa de piedra” (ibid.: 144-145). Esto explica que Goytisolo opine que este pasado se ha *convertido* (o petrificado) en “mito”; en un peso y un impedimento para el futuro. En *El furgón de cola*, estos mitos petrificados del pasado perdido lo forman una heterogénea lista que incluye dioses y semidioses literarios encumbrados por la crítica, conquistadores y “esencias castellanas”, el pueblo (del español eterno y proverbial al de la Guerra Civil), el intelectual español, el cainismo y saña, la historia cíclica de España, el paisaje de Castilla...

Los responsables más directos de este “estancamiento” de valores (y a los que se debía atacar), tal como aparecen “denunciados” en *El furgón de cola*, son los críticos<sup>363</sup>.

---

<sup>361</sup> De hecho, este excesivo (rígido) respeto a la tradición y al pasado (en ruinas) hacía imposible cualquier tipo de compromiso efectivo. En “Literatura y eutanasia”, todavía comentando el fracaso del actual compromiso, achaca este, en parte, a: “un respeto excesivo a la tradición literaria española y a su agarrotado lenguaje” (1976a: 84); “el respeto a la preceptiva literaria de nuestra tradición explica, entre otras razones, el fracaso artístico del realismo meramente formal de novelas como *La resaca*” (ibid.: 93).

<sup>362</sup> Como pone en boca de Cernuda, atacando la poesía social: “cantar en 1964 la tierra castellana es cantar su atraso y la propiedad de sus latifundistas. Rentista de un glorioso pasado y un heroísmo reciente, el pueblo español duerme desde hace veinticinco años sobre sus marchitos laureles y el único medio de sacudirlo de su sueño es despojarle, una tras otra, de todas sus coartadas, condenarlo implacablemente” (1976a: 172).

<sup>363</sup> Especialmente criticados en “La herencia del 98”: “protegidos con el escudo, cadáver o estatua de un dios, los ‘continuadores’ imponen un discreto terror en el campo de nuestras letras” (1976a: 129) y en “Cernuda y la crítica literaria española: “los españoles vivimos como rentistas de los juicios y opiniones (equivocados a menudo, y siempre perentorios) que algunos ‘respetables’ (o que se tomaron por tales) formularon, a lo que parece, con criterios de eternidad. Ideas preconcebidas, reputaciones, entredichos, pasan de generación en generación sin que nos decidamos (o atrevamos) a examinar la dosis de verdad que hay en ellos. Pero la cultura (patrimonio público, que no particular) no se hereda” (ibid.: 144-145).

Su mayor exponente es Dámaso Alonso, “nuestro máximo decidor de requiebros” (1976a: 149), muchas veces mentado, al que se suman los intelectuales “españaahogándose”<sup>364</sup>, los académicos y los historiadores, concentrándose las burlas en Menéndez Pidal (“¿en qué remoto siglo, en qué curioso universo vive Menéndez Pidal?”, *ibid.*: 230). También se alude de refilón a los periodistas y, casi ausentes, los políticos. Todos ellos, a menudo llamados “dioses”, “semidioses” o miembros del clero, perpetuaban los mitos.

Por último, en dos ocasiones se intuye por primera vez que la forja de esta “mitología” o sistema de valores nace de una repudia de lo extranjero, del Otro (musulmán y judío). Primero, en el racismo de Ortega y Gasset contra musulmanes y andaluces (1976a: 281-282, 292). Segundo, con el odio al dinero como emblema de lo judío (citando y basándose en las teorías de Américo Castro, *ibid.*: 253). Tercero, en el proverbial odio al sexo como rechazo de la sensualidad musulmana (*ibid.*: 117). Son temas ahora apenas apuntados y que no se desarrollarán del todo hasta más adelante. Pero en este sentido, se intuye (vagamente), aparte de la “destrucción” de los mitos, la necesidad de un *psicoanálisis* como método de extirpar el terror *mítico* al sexo, para purgar el mito (o la fobia) más arraigada y subterránea de los españoles, un tema que Goytisolo desarrollará en los próximos libros y que culminará en *Don Julián*: “Desde el siglo XVI [...] el español vive obsesionado por la existencia de enemigos interiores y no vacila en llevarlos, real o simbólicamente, a la hoguera. La droga política – de derecha o de izquierda – le permitirá destilar en adelante sus complejos y fobias, disfrazándolos – como en 1936 – con un engañoso barniz de patriotismo” (*ibid.*: 117). En *El furgón de cola* se recurre al psicoanálisis como forma de denuncia de la irracionalidad de algunos continuadores. *Psicoanálisis necesario* para algunos críticos (mitógrafos) en su visión fantasmagórica de los “heterodoxos”, que más que hablarnos de los heterodoxos nos hablan del subconsciente del crítico (sus deseos, terrores y obsesiones). En este detalle, Goytisolo se anticipa a los planteamientos de Edward Said y asegura que se podría psicoanalizar a Menéndez Pidal a partir de su descripción *mítica* del Padre Las Casas, descripción negativa en la que vierte su saña y a sí mismo, pues el crítico “juzga, clasifica, cataloga, encierra” a Las Casas, “lo acomoda a la medida de *sus deseos*”, “*elimina* a Las Casas real para poner en su lugar *un fantoche*”, en suma: “los exabruptos de Menéndez Pidal no definen ni esclarecen la personalidad de Las Casas, esclarecen sus *obsesiones* y humores personales, lo definen a él” (*ibid.*: 241).

---

<sup>364</sup> Cuyo máximo exponente es, para Goytisolo, Miguel de Unamuno (1976a: 27, 112, 128n, 148, 164), pero también algunos de sus contemporáneos (*ibid.*: 265-267, 141n.).

Frente al automatismo de aceptar estas verdades antiguas, se necesitaba urgentemente una renovación, tanto de la percepción de la realidad social del país como de la tradición y el espíritu nacional y de la propia literatura. Esto pasaba por una nueva definición de "realidad": explorar la "realidad irreal" del lenguaje a la que ya nos hemos referido y aceptar la "realidad histórica", tal como al define Américo Castro y que Goytisolo empieza a citar en este momento —como vemos en una cita ya referida "las virtudes y defectos de un pueblo no son características definitivas y permanentes de su modo de ser, sino que nacen, se desenvuelven y mueren de acuerdo a las peripecias de su *historia*" (ibid.: 257). Goytisolo propone empezar por “llamar ruina a la ruina, despojarnos de estos adornos sería un primer paso para salir del círculo vicioso en que hoy nos movemos” (ibid.: 269); “si el brillo del sol sirve de justificación a nuestra pereza y nos incita a cruzarnos de brazos, en buena hora perezca” (ibid.: 35). Es decir: un realismo, pero que a través de nuevas técnicas se materialice en un lenguaje crítico y una conciencia histórica.

#### *Luis Cernuda como ejemplo crítico*

Por último, no podemos dejar de mencionar que Luis Cernuda (muerto en México en las mismas fechas) ocupa un papel primordial en *El furgón de cola*, no solo como gran ejemplo de una crítica a la tradición y al país, sino porque representa otro modelo de compromiso que Goytisolo quiere explorar. Para encontrar un nuevo compromiso en que el escritor *entrara* dentro de su propia experiencia comprometida, Juan Goytisolo va a reivindicar a este escritor de la tradición española que considera muy cercano a él. Frente al compromiso activo y colectivo de Larra, opone el compromiso individual y solitario del poeta Luis Cernuda, quien buscó “una salvación estrictamente individual” (1976a: 14)<sup>365</sup>. Goytisolo se identifica con él al describirlo como al autor exiliado que por su individualismo y honestidad no perteneció a las generaciones del exilio estancadas en la evocación y nostalgia de España, sino que continuó su labor artística solitaria e independientemente<sup>366</sup>. Esto le valió el ostracismo que sufrió por parte del franquismo y de algunos sectores del exilio (ibid.: 153) —circunstancia que Goytisolo define como “la inexorable severidad de la alternativa” (ibid.: 14). Goytisolo habla del sevillano en dos

---

<sup>365</sup> Compromiso expuesto en el “Prólogo” de *El furgón de cola* y en los ensayos: “Literatura y eutanasia”, “Estebanillo”, “Cernuda y la crítica literaria española” y “Homenaje a Luis Cernuda”.

<sup>366</sup> Como se puede observar en esta caracterización limitada de Cernuda, Goytisolo hasta cierto punto cae en las mismas limitaciones en su visión del exilio que otros intelectuales del interior.

ensayos: “Cernuda y la crítica literaria española” (ibid.: 135-150) aparecido anteriormente en *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (1966a) y “Homenaje a Luis Cernuda” (ibid.: 153-174), prólogo a la edición francesa de *La realidad y el deseo* de 1964 (Goytisolo, 1969a), que ya hemos comentado.

En “Cernuda y la crítica literaria española”, Goytisolo utiliza las palabras del poeta en *Poesía y literatura II* (publicación póstuma de 1965 en México) para criticar, en las líneas ya comentadas, el panorama del ensayo dentro de España. Además, alaba la crítica de Cernuda por su capacidad para los matices, su independencia, su arraigo al presente y sus juicios justos (a entender de Goytisolo) sobre la tradición, similar a la de los anglosajones (1976a: 148), lejos de los dogmatismos que percibía en Francia en medio de las tensiones entre estructuralistas, marxistas o formalistas (ibid.: 136). En este sentido, cabe destacar que en la introducción hace un recorrido de las escuelas críticas europeas y las asume todas: "gracias a la antropología, a la sociología, al psicoanálisis, al estructuralismo, nuestro modo de ver la literatura no es el mismo que el del siglo XIX o el de hace treinta años" (ibid.: 136), con lo cual se aleja expresamente de Sartre (a quien menciona anteriormente como una "escuela de pensamiento") para dedicarse a una crítica literaria más amplia. También critica a Castellet en una nota sobre su polémica antología *Veinte años de poesía española* (1960), ampliada en *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965), representantes de una lectura limitada del realismo y del compromiso con los que ahora Goytisolo, como hiciera Cernuda, marca distancias: "Castellet incurre en el optimismo crítico denunciado por Cernuda al orientar en exceso la evolución de [la poesía] de un simbolismo (condenado por el autor) hacia un realismo (bendecido por él)" (ibid.: 141)<sup>367</sup>. En esto vemos que Goytisolo se sirve de un autor de una tradición "disidente" o solitaria, para encontrar las palabras que le alejen de esas misiones colectivas a las que quiere renunciar.

En “Homenaje a Luis Cernuda” (1967), Goytisolo describe, de hecho, las virtudes solitarias del poeta sevillano: “individualismo intransigente”, “rebeldía” (ibid.: 160); “dualismo que sugiere la riqueza y profundidad de su obra” (ibid.: 161); “doble visión” o “doble incitación poética” (163-4), “rica gama de emociones y sentimientos cuya autenticidad y hondura no tienen par en nuestra poesía contemporánea” (ibid.: 165); evolución temática y estilística después de la Guerra Civil (ibid.: 166). Esta inteligencia le lleva, en el contexto de la guerra y del exilio, al pesimismo y la imprecación (ibid.:

---

<sup>367</sup> Sobre estas antologías y el papel de Cernuda, pueden leerse los penetrantes análisis de Jame Valender (1998, 1999, 2018)

169) –lo cual le convierte en la “única voz discordante en el coro (como siempre)” (ibid.) de poetas exiliados, víctimas de la dictadura. Aunque Cernuda no fuera adalid del compromiso contra la dictadura en su obra y opiniones posteriores a la Guerra Civil, Goytisolo extrae del andaluz una autenticidad, sinceridad y hondura que le parecen un *modelo* de compromiso personal (necesario y previo al compromiso colectivo)<sup>368</sup>; un modelo literario de quien se comprometió ante todo consigo mismo y con su arte<sup>369</sup>; y un modelo moral de reacción valiente frente al exilio y al ostracismo. Sin olvidar las particularidades de Cernuda con el Estado-nación y su propia construcción mítica de España, determinantes en las lecturas sucesivas que se han realizado de su obra, sin ir más lejos algunas de las contemporáneas a estas de Goytisolo con las que este comparte más de una afinidad, caso de Octavio Paz o Pere Gimferrer<sup>370</sup>. También, una alternativa literaria en la sociedad capitalista, en la que el escritor ya no tiene ese lugar ni esa “alta misión” en la sociedad que tuviera Larra en el siglo XIX.

Años después, en 1973, asegurará en una entrevista que la importancia de Cernuda en su vida y obra durante estos años (semejante a la de Blanco White) fue la de descubrir (en su exilio parisino) la existencia de compatriotas que atravesaron su mismo exilio geográfico y moral, la misma distanciaci3n con Espa1a: “el descubrimiento de que mi experiencia no era 3nica, de que otros intelectuales hab3an pasado por un proceso id3ntico era muy importante para m3” (1977: 291). Y las respuestas que ellos dieron, se mimetizaron con su propia voz (“sus palabras ampliaban mi propio discurso”, ibid.: 291). Y en efecto, como veremos la presencia de Cernuda, as3 como sus versos, ser3 fundamental en *Se1as de identidad*.

---

<sup>368</sup> En “Cernuda y la cr3tica literaria espa1ola” afirma: “[su lectura] nos muestra un camino nuevo para nosotros, fruto de una experiencia literaria madura, de una independencia y honradez sin mancha, de un sano esp3ritu de inconformismo y rebeld3a, de un conocimiento cabal de las diferentes t3cnicas [...] ¿Aprenderemos de 3l? El tiempo lo dir3 por nosotros: por mi parte creo que no es demasiado tarde y que, si nos lo proponemos de verdad, podemos realizar a3n el necesario examen de conciencia que debe ayudarnos, espero, a salir de una vez del atasco” (1976a: 150).

<sup>369</sup> “Cernuda nos brinda una *verdad po3tica* que no toma en consideraci3n los necesarios compromisos y t3cticas de la acci3n pol3tica [...] manteni3ndose siempre fiel a las exigencias de un arte cuya verdad permanece inc3lume mientras los compromisos y t3cticas mudan” (1976a: 172-173).

<sup>370</sup> Sobre el lugar de Cernuda en la historiograf3a literaria, L3pez Garc3a (2014).



### 1.3. *Señas de identidad* (1966). Convivencia de compromisos.

Tras analizar la obra de Goytisolo que mejor muestra su evolución teórica en los años 60, ahora analizaremos cómo se refleja en su obra literaria más importante de esta década. *Señas de identidad* (México, 1966), primera novela “adulta” de su autor, es la equivalencia literaria de las reflexiones expuestas en *El furgón de cola*. En ella, el protagonista (alter-ego del escritor) reflexiona y oscila entre los tres modelos de compromiso literario expuestos en el libro de ensayos, pero en estricta tensión. En primer lugar, un compromiso de testimonio hacia la sociedad española (con los exiliados, inmigrantes y los asesinados); luego, un compromiso personal, subjetivo y solitario del protagonista, lleno de dudas de conciencia (de eutanasias) y de exploración de la participación y el rol del escritor en la política. Juntos completan el compromiso de la “doble visión” del hombre. El tercer compromiso despunta y Juan Goytisolo lleva a cabo ciertas críticas a la mistificación franquista<sup>371</sup>; explora y pone en duda los lenguajes, imágenes y mitos de la derecha española y también de la izquierda.

#### 1.3.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES INTRODUCTORIAS

Al tratarse de una novela experimental vemos necesario introducir algunos aspectos generales para poder orientarnos en el análisis posterior: la trama, la estructura, la definición de "compromiso" y sus recepciones críticas, así como el punto de partida de nuestro análisis.

##### *Trama y estructura*

*Señas de identidad* cuenta la historia de Álvaro Mendiola, alter-ego del propio Goytisolo (como declaró él mismo<sup>372</sup>), periodista español instalado en París que sufre,

---

<sup>371</sup> Algunos ejemplos de “desmitificación” que ocurren en *Señas*: ataque al lenguaje delirante y mentiroso de las autoridades; análisis y destrucción (por ironía) de ciertos mitos como la implacabilidad del paisaje, el Sur, la historia cíclica, el español eterno (trazando un paralelo entre los españoles emigrantes con los conquistadores), el eterno desterrado, la inquisición permanente; y análisis de distintos lenguajes y técnicas de los *continuadores* o defensores de los valores milenarios (en el paralelo policía/ inquisición; en la crítica a los exiliados).

<sup>372</sup> Por ejemplo, en la entrevista con Monegal: "Bueno, evidentemente, hay algunos aspectos autobiográficos en el personaje de Álvaro. He volcado en él una serie de vivencias personales y ello por

como el autor, los ataques de la prensa franquista por un documental (que sí realiza, a diferencia de Goytisolo en la polémica de Milán). En 1963, tras un ataque cardíaco sufrido en la ciudad francesa, el personaje regresa a Barcelona, su ciudad natal, a recuperarse. En esos cuatro días, descubre que el país ha progresado económicamente, pero sigue sufriendo la represión, el silencio, la censura y la abulia política. Además, con los cambios que el franquismo hábilmente ha adoptado, el pasado de la guerra ha sido borrado por la propaganda, el turismo y el lavado de imagen tras los acuerdos con los estadounidenses; borrado al igual que su propio pasado que busca entre los papeles familiares. Al ver la realidad española, el personaje siente culpabilidad por la inutilidad del compromiso de testimonio sartriano, el que había realizado desde París y que, como explica en numerosas escenas, ha fracasado.

Sin embargo, en esos días –cuya cronología ambigua y difícil ha sido estudiada por Bieder (1974), Spires (1977) y Gallego y Guerreiro (1980)– evoca la realización del documental (capítulos III y VII) o la historia de un amigo comunista (capítulo IV); intentando resolver esta culpabilidad continuando (y mejorando) su compromiso con las colectividades desaparecidas o calladas, a las que quiere hacer justicia: los exiliados, los asesinados, los obreros, los perseguidos. No obstante, estos relatos (a través de técnicas narrativas contrapunteadas que alternan narradores, registros, tiempos verbales, en una gran voluntad de renovación por parte de Goytisolo) están interrumpidos por la conciencia del narrador sobre la inutilidad de su compromiso, y el fracaso de comunicación con una colectividad que ya no le escucha (ni le lee), aspecto estudiado por Spires como "el fondo documental interrumpido por la subjetividad de la segunda persona" (1977: 55). Por este motivo, el personaje sufre una especie de trastorno psíquico (y un desdoblamiento narrativo) ante estos restos borrados y su incapacidad de reivindicarlos colapsa en ciertos momentos a causa de las contradicciones de su compromiso, su labor patria y su propia identidad (que también ha sido borrada por la dictadura y la distancia). Todo lo cual le lleva hacia el desprendimiento de sus señas de identidad<sup>373</sup> y, en las últimas páginas del libro, su salida definitiva (física y moral) de España.

---

una razón muy sencilla, y es que yo creo que el escritor debe escribir siempre sobre lo que conoce y evitar lo demás" (Goytisolo, 1975a: 115).

<sup>373</sup> En este sentido, algunos estudios, como Meerts (1972), comentado por Black (2001: 70-73), han realizado una interpretación lacaniana.

La contradicción entre la subjetividad y la objetividad en la novela, es decir, entre una nueva propuesta narrativa y el realismo, ha sido interpretada de diversas maneras por la crítica. En un primer momento, fue vista como la aparición de un nuevo realismo (y un nuevo compromiso), cercano a la narrativa de Luis Martín-Santos<sup>374</sup>, donde, sin abandonar el proyecto político, convivían distintas técnicas para encontrar una mejor representación de la *realidad*. Gil-Casado lo describe como una "combinación entre el elemento subjetivo y la crítica política" (Gil-Casado, 1968: 297), Díaz-Lastra, como una "novela abierta" (Díaz-Lastra, 1967: 9)<sup>375</sup>; Romero acerca la narración de *Señas de identidad* al "eclecticismo creador" de Joyce (tal como lo definió Broch en 1966), es decir, donde "la fusión de diversas corrientes literarias y de distintos métodos narrativos" (Romero, 1977: 71) producen una "impresión *total* de realidad" (en el caso de Goytisolo) o "una imagen *completa* de la realidad" (en el caso de Joyce), también a través de contrastes irónicos (ibid.: 68). Del mismo modo, Spires justifica el enfrentamiento entre las técnicas objetivas y subjetivas como un método de captación realista: "la complejidad de la nueva sociedad de los años 60 no se presta a una mera documentación y solo un enfrentamiento subjetivo con ella sirve para captar la identidad de la España y del español que surgen de este mundo contradictorio" (Spires, 1977: 70) y de su "esencia fragmentada" (ibid.: 56).

Sin embargo, otras críticas señalan que la novela traslada el foco de la realidad al lenguaje (portador y creador de ideología) y al análisis de textos e intertextos (Carlos Fuentes, 1976; en este sentido, es importante la obra de Ugarte, *Trilogy of treason: an intertextual study of Juan Goytisolo*, 1982). Pues, como señala Ortega, aunque predomine "todavía el referente o realidad social", "el motivo o significado va cediendo al significante o lenguaje" (Ortega, 1980: 548). Más recientemente, se ha entendido esta contradicción de técnicas subjetivas y objetivas en relación con su forma y su innovación teórica y no tanto con su contexto político; más como apertura de la nueva etapa

---

<sup>374</sup> Castellet en "Tiempo de destrucción para la literatura española" (1976b), estudia el proyecto de destruir los viejos mitos (de derechas y de izquierdas) en *Señas de identidad* bajo la tutela de Martín-Santos, al igual que Curutchet en "Juan Goytisolo y la destrucción de la España sagrada" (1975). He trabajado este tema en *Más allá de la novela realista social: el proyecto destructivo de "Tiempo de silencio" (1961) de Luis Martín-Santos y "Don Julián" (1970) de Juan Goytisolo* Master Thesis, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (Jordana, 2018).

<sup>375</sup> En el mismo sentido en que Goytisolo hablaba de *Señas de identidad* como una "obra abierta" que combinaba varias técnicas y registros (Goytisolo, 1975a: 114).

formalista de Goytisolo que como final de la etapa realista anterior. Destacan en este sentido los análisis formalistas de Pérez Genaro (1979), Stecher (2002) y Black (2001). Este último, quizás con el estudio más importante y al que haremos algunas referencias a lo largo del capítulo, trata esta novela como una obra híbrida no del todo lograda en el camino hacia una nueva literatura<sup>376</sup>, tanto como *El furgón de cola* era una obra de "indecisión" (Black, 2001: 22), y considera que la lectura adecuada será la que consiga "reconocer *Señas* como más propiamente posmodernista, tendiendo a una mayor autorreferencialidad en el sentido de que el proceso de escritura se convierte en la actividad central, y en lugar de aceptar la mimesis, el objetivo principal del proceso de escritura es cuestionar la relación entre el lenguaje y el mundo" (ibid.: 50)<sup>377</sup>. Esta afirmación la explica por la manifestación de aspectos formalistas como: la independencia del nivel "textual" en la novela ("el texto deja de tener una función mimética y se vuelve autónomo", ibid.: 49)<sup>378</sup>; la presencia de la dicotomía benvenista "*histoire*" y "*discourse*" (ibid.: 56)<sup>379</sup>; o una "*narrative self-consciousness*" (ibid.: 54; es "escritura y no copia") que, por un lado, desplaza el interés de la *mimesis* (es decir, el realismo) hacia la imaginación<sup>380</sup> y la construcción del texto<sup>381</sup> y, por el otro, sitúa el centro de la novela en el proceso de la *escritura* barthesiana, donde el acto del narrador de escribir e inventar es lo que genera la coherencia (ibid.: 58, 62). Por lo tanto, la contradicción política, histórica y literaria que presenta, según Black, se resuelva en el proceso de escritura.

---

<sup>376</sup> Habla incluso de fracaso: "In so far as the ambiguities, contradictions and dislocations are, as far as the reader can ascertain, not fruit of a deliberate literary project but rather of the writer's uncertainty searching for a practice of writing while still clinging on to a vestigial mimetic technique, *Señas* can be construed as a failed novel" (Black, 2001: 75). Traducción: "En la medida en que las ambigüedades, contradicciones y dislocaciones no son, hasta donde el lector puede comprobar, fruto de un proyecto literario deliberado sino más bien de la incertidumbre del escritor que busca una práctica de escritura aferrándose aún a una técnica mimética residual, *Señas* puede ser interpretada como una novela fallida" (2001: 75)

<sup>377</sup> El texto original en inglés: "recognize *Señas* as more properly postmodernist, tending to a greater self-referentiality in that the writing process becomes the central activity, and rather than accepting mimesis, the primary aim of the writing process is to call into question the relation between language and the world" (Black, 2001: 50).

<sup>378</sup> El texto original en inglés: "The text ceases to be mimetic in function and becomes autonomous" (Black, 2001: 49).

<sup>379</sup> Aspecto también estudiado por Stecher (2002) y a la que dedicaremos el espacio necesario en las dos últimas partes de la tesis, cuando cobra mayor importancia.

<sup>380</sup> "This tension between memory and imagination is the tension between history and fiction, between fiction parading as history (realism) and fiction that recognizes its fictionality (metafiction)" (Black, 2001: 61). Traducción: "Esta tensión entre memoria e imaginación es la tensión entre historia y ficción, entre ficción que se presenta como historia (realismo) y ficción que reconoce su ficcionalidad (metaficción)".

<sup>381</sup> "The constructed nature of the text and the contrasting narrative forms" (Black, 2001: 56). Traducción: "La naturaleza construida del texto y las formas narrativas contrastadas".

The effect of this to-ing and fro-ing between levels is that the reader cannot opt unproblematically for one or the other but is led instead to entertain the two and move from one to the other. Furthermore, the coherence of the reading in terms of the level of narrated events having been disturbed, the only way to resolve the doubt is to naturalize the novel at the level of the writing process, the discourse of the narrator composing the text. In this case the confusion of levels can be read as a sign of a writer divided between two narrative postures, on the one hand the mimetic representation of experience (the situation of Alvaro at the Mas) and on the other the thoughts and feelings that occur to him as he composes the novel (Black, 2001: 58)<sup>382</sup>.

Aunque esta lectura sea importante para entender el texto y su contexto (es decir, el cambio de Goytisolo hacia nuevas concepciones de la literatura y el lenguaje), no está en el centro de nuestro análisis, puesto que se trata de una lectura despolitizada, auto-referencial y, hasta cierto punto, aislada, que se focaliza en una oposición entre *mimesis* y *self-consciousness*.

#### *Nuestro análisis: convivencia de modelos*

Para nosotros, como en las críticas inmediatas, *Señas de identidad* es un libro que gira y gira sobre los temas en una estructura que, como *El furgón de cola*, no quiere encaminarse hacia una conclusión sino presentar las problemáticas, la simultaneidad de épocas históricas, de colectividades enfrentadas, de problemas políticos y formas de comprometerse con ellos, esa "doble visión" dramática (realista) e irónica (estructuralista); y, a pesar de ser una crítica del compromiso colectivo y realista, es también una reivindicación, como mínimo, de la realidad.

Por ello en este capítulo haremos un análisis que sigue las fluctuaciones de los compromisos en la novela sin "ordenarlos" (de hecho, no seguiremos la estructura cronológica), puesto que creemos que en la novela conviven, probablemente, una

---

<sup>382</sup> Traducción: "El efecto de este ir y venir entre niveles es que el lector no puede optar por uno u otro, sino que se ve obligado a considerar los ambos y pasar de uno a otro. Además, al perturbar la coherencia de la lectura en cuanto al nivel de los acontecimientos narrados, la única manera de resolver la duda es naturalizar la novela en el nivel del proceso de escritura, el discurso del narrador que compone el texto. En este caso la confusión de niveles puede leerse como un signo de un escritor dividido entre dos posturas narrativas, por un lado la representación mimética de la experiencia (la situación de Álvaro en el Mas) y por otro los pensamientos y sentimientos que le ocurren mientras compone la novela" (Black, 2001: 58).

voluntad de representar, como dicen Romero o Curutchet, y también de representarse, como dice Black. Empezaremos analizando los elementos realistas y sartrianos de la novela (tanto técnica como políticamente) que Goytisolo sopesa, pero con los que también experimenta; seguiremos con el análisis del compromiso que se dirige hacia el lenguaje como protagonista de la novela y con el de los mitos y dogmas que contiene. Por último, analizaremos cómo se representa el escritor y su combate individual en tanto que forma de compromiso influido por igual por el sartriano Leiris que por Cernuda, una fusión que completa la visión irónica.

### 1.3.2. COMPROMISO COLECTIVO SARTRIANO. VOCES.

Para situar el texto en su situación político-histórica, personal y literaria —en su contexto inmediato, del intelectual que era Goytisolo entonces (como hemos visto en 1.1.1.), y en su proyecto de combatir la censura (1.1.2.) y hacer una literatura política— partimos de la recepción que obtuvo por parte de los escritores de su generación: como un éxito del compromiso colectivo y una obra generacional. Nos interesan de modo concreto las variaciones con respecto al realismo y al compromiso que introduce en la novela.

*"Tus señas de identidad son las de una generación". Recepción de Señas de identidad en España*

Juan Goytisolo, recordábamos antes, escribe a Guillermo Cabrera Infante sobre la recepción de *Señas de identidad* en España en una carta de noviembre de 1967: "'Señas' ha sido acogida en España con el silencio impenetrable de la derecha y la mala uva de la izquierda" (GCIPFLPU, b16, f2). Desconocemos por qué transmite ese desánimo, pues lo cierto es que *Señas de identidad* causó auténtico furor en la izquierda española, del interior y del exilio.

Recogidas en los archivos de Juan Goytisolo en Boston (que él mismo confeccionó), aparecen las cartas de los intelectuales españoles de la época a los que envió copias y que demuestran una euforia unánime por su compromiso (indudablemente) sartriano y colectivo, por su responsabilidad de representar a toda una generación, a todo un país. José María Caballero Bonald afirma en su carta "al fin pude comprobar que la

novela española de nuestra generación se había salvado gracias a ti" (Madrid, 11/3/1968, JGCHGARC, b2, f2); Castellet sentencia que "la encuentro [la novela] importantísima por su lucidez, por su claridad, por su verdad", y nótese lo sartriano de la última palabra; Carmen Martín Gaité también define a Goytisolo como el "portavoz" de toda su generación (Madrid, febrero 1967, ibid.); y Jesús López Pacheco asegura en la misma línea que "desde París has asumido una importante responsabilidad, que, pienso yo, debería librarte de esa amargura de que está lleno tu libro", "tus señas de identidad en cierto modo, son también las de una generación" (Madrid, 3/7/1967, ibid.) —resulta interesante que su responsabilidad le libere de su "amargura", como veremos después.

La crítica de sus propios compañeros le sitúa, pues, como portavoz responsable de toda una corriente del país, pero su novela también provocó admiración en el exilio. En la misma carpeta, aparece la carta que Max Aub le escribe a Goytisolo, donde dice que su libro es "fundamental" por reflejar —junto con *Tiempo de silencio* y *El Jarama*, "la trilogía de tu tiempo"— "la profundidad de la incomunicación, la tristeza de la realidad, tu desesperación *española*" (es decir, nacional, e insiste sobre eso). Pero, además, se incluye como exiliado entre sus páginas, entre las colectividades representadas en *Señas de identidad*, "a veces, fuera de tu tiempo —naturalmente— me veo en tus páginas, muerto y enterrado, bajo tus pies, pero presente, como si sintiese crecer hierba sobre mí o, mejor, en el lugar donde fusilaron a Companys; porque, tal vez, tu mejor acierto fue tomarle como asta de tu *bandera*" (México, 2/5/1967, JGCHGARC, b2, f2). Subrayamos "bandera" porque también es representativo. Y otro tanto sucede con sus amistades latinoamericanas. Por ejemplo, Carlos Fuentes le cuenta en una carta de 1969: "La influencia y éxito de *Señas* entre los escritores jóvenes en México son inmensos. Vas a tener que cuidarte, cuando vengas, de asaltos comparables a los que otrora, sufriese Elvis the Pelvis!" [*sic*] (CFPFLPU, b107, f8). Y es que la recepción inmediata en prensa (y los primeros libros) también fue intensa desde el primer momento, en Francia, en América Latina<sup>383</sup>, eso sí, con críticas por parte del franquismo<sup>384</sup> y el silencio del PCE, lo que acaso explique la afirmación hecha a Cabrera Infante.

---

<sup>383</sup> Por ejemplo: Carlos Fuentes, "Aprender una nueva rebelión", (1968), M.E. Coindreau, "L'Espagne de Juan Goytisolo" (1968), y muchos otros ejemplos reunidos en la caja 3 de los archivos.

<sup>384</sup> Como el texto de José Domínguez, aparecido en *Ínsula*, "La última novela de Goytisolo", (número 248-249).

*La Historia en la historia de una persona. El papel de portavoz.*

Como acabamos de ver, y a juzgar por sus primeros críticos, Goytisolo a través de sus críticas (o "examen de conciencia") y de su realismo experimental se convierte (más aún) en el portavoz ("chef de file") de toda una generación. En cierta manera lo es, y no creemos, como dice Curutchet que "toda la novela es un ataque frontal contra los tópicos impuestos por la novela de su generación" (1975: 80), sino que, en un primer momento, es una ampliación o reflexión sobre ese compromiso. En este apartado, analizaremos cómo Goytisolo asume plenamente el compromiso de Sartre.

El peso narrativo de la "responsabilidad colectiva" cae en el protagonista, "arquetipo nacional", según Black (2001: 46)<sup>385</sup>, que representa un importante concepto de las tesis de Sartre, esto es: la verdad (conseguida al conjugar ficción y testimonio) y la libertad individual, no solo por la dimensión autobiográfica sino por el realismo de la novela. El rol de portavoz recae sobre el narrador, intelectual exiliado comprometido, situado en el centro y que, a través de una construcción compleja de voces que hablan de él o le hablan, va asumiendo esa responsabilidad.

Si el escritor comprometido es, según Sartre, aquel que "debe comprometerse enteramente con sus obras como una voluntad decidida y una elección" (Sartre, 1985: 40), es decir, como explica Denis esto consiste en "[una] conciencia reflexiva, conciencia lúcida del escritor de pertenecer al mundo y querer cambiarlo" (Denis, 2000: 36)<sup>386</sup>, Álvaro Mendiola, alter-ego de Juan Goytisolo en *Señas de identidad*, representa al perfecto escritor comprometido, pues tiene la voluntad y la consciencia de pertenecer al mundo, en el cual se *sitúa*.

---

<sup>385</sup> "Alvaro the protagonist, in spite of his many biographical links with Goytisolo himself, can clearly stand as a national archetype. His family is a version in miniature of Spain itself, split into two opposing sides, represented by the maternal and the paternal wings. The latter is the prevailing branch of the family, represented by a right-wing father, supporter of Franco and descended from a grandfather who made his fortune in the sugar industry in Cuba in the nineteenth century, and peopled by other characters such as the snobbish and religious Aunt Mercedes and the pro-Hitler uncles Cesar and Eulogio. The maternal side of the family represents the other Spain, liberal, progressive, enlightened" (Black, 2001: 46). Traducción: "Álvaro el protagonista, a pesar de sus numerosos vínculos biográficos con el propio Goytisolo, puede erigirse claramente como un arquetipo nacional. Su familia es una versión en miniatura de la propia España, dividida en dos bandos opuestos, representados por el ala materna y la paterna. Esta última es la rama predominante de la familia, representada por un padre derechista, franquista y descendiente de un abuelo que hizo fortuna en la industria azucarera en Cuba en el siglo XIX, y poblada por otros personajes como la snob y religiosa tía Mercedes y los tíos pro-Hitler César y Eulogio. El lado materno de la familia representa la otra España, liberal, progresista, ilustrada".

<sup>386</sup> Las citas originales en francés: "[L'écrivain] doit s'engager tout entier dans ses ouvrages comme une volonté résolue et un choix" (Sartre, 1985: 40). "[L'engagement consiste en une] prise de conscience réfléchie, conscience lucide de l'écrivain d'appartenir au monde et volonté de le changer" (Denis, 2000: 36)



La novela se inicia con un "coro de voces franquistas", composición elaborada a partir de los insultos que Goytisolo recibió en los diarios *Arriba*, *Tele Radio*, *Baleares* o *La Vanguardia* a raíz de la polémica sobre la presentación de *La Resaca* en Italia en 1961, y la adjudicación de la autoría del documental *Notes sur l'immigration espagnole* de la que ya hemos hablado en el apartado 1.1. Notemos la curiosa transformación de la ficción al de asumir esta autoría en el personaje de la novela. Estas dos citas parafrasean a los diarios *Pueblo* y *Tele Radio*:

Instalado en París cómodamente instalado en París con más años de permanencia en Francia que en España con más costumbres francesas que españolas [*Pueblo*, 29/2/1960] [...] (1988: 9)

[...] a partir de la Contrarreforma para acá España viene padeciendo los ataques más injustos irritantes e intolerables que a nación alguna se le hayan podido dirigir ataques que de manera sistemática tienen su rebrote periódico desde la taimada trinchera de la mentira del resentimiento de la información malintencionada y tendenciosa de todo lo que implique atentar contra la soberana decisión de un país de gobernarse por sí mismo sin injerencias foráneas ni arbitrarias imposiciones y si estos ataques son indignantes cuando nos vienen de manos extranjeras no merecen más que desprecio si proceden de un *compatriota* [*Tele Radio*, JGCHGARC b3 f9, 1961] (1988: 9-10)

Hemos subrayado "*compatriota*" porque en el artículo original no figura esa palabra sino "traidor", interesante supresión. Como vemos, esta composición, obra de Goytisolo, reproduce fragmentos exactos, aunque sin puntuación (transmitiendo quizás la verborrea violenta del régimen o, según Stecher, para resaltar "la monotonía e incoherencia de este discurso" (2002: 81), pero añadiendo información del personaje, no muy distinta de la propia biografía de Goytisolo: un padre asesinado por la "horda roja" (en el caso de Goytisolo: una madre asesinada por bombardeos italianos), "cristianamente educado", y con una pareja parisina (en la novela: "amancebado con la hija de una notoria personalidad del exilio"; en la realidad Monique Lange). Le sigue al monólogo la frase "Así hablaban de ti" (1988: 11) que marca la veracidad y legitimidad del testimonio, que continúa en la novela, y el lugar en que se sitúa el artista comprometido.

A parte de poder atestiguar (o "testimoniar") en su propio compromiso la saña franquista, el protagonista tiene una "misión" en la novela: "rescata esta imagen del olvido" (1988: 114), "tus esfuerzos de reconstitución y síntesis" (ibid.: 127). Al regresar a España se propone recuperar lo borrado a dos niveles: a un nivel personal (reconstruir lo borrado por años de exilio y de alejamiento real) y a un nivel nacional (lo borrado por las décadas de dictadura, más aún en la etapa de blanqueo que suponen los 60). Para esta

recuperación se sirve de tres técnicas que no integra entre sí<sup>387</sup>: el testimonio directo, la reconstrucción a través de la composición y la denuncia.

En *Señas de identidad* se reproducen, aparte de la prensa franquista que inicia la novela, una gran cantidad de documentos originales que Goytisolo reúne: un diario de vigilancia de la policía política<sup>388</sup>, el diario del obrero catalán Ángel Bartolomeu Palacios (transcrito por su hijo José Bartolomeu y entregado a Goytisolo durante la mili, donde coincidió con José), recortes de periódicos que hacen referencia a los sucesos de Yeste (en junio de 1936) y varias fotografías personales de Montjuïc (incluyendo unas tomadas por Vicente Aranda) y de los encierros de Elche que Goytisolo describe fielmente. Toda esta documentación figura en las carpetas 3 a 6 de la caja 2 de los archivos de Goytisolo en Boston. El testimonio directo, sin la intromisión del narrador, supone un ejercicio para superar la subjetividad individual de la novela decimonónica hacia la representación colectiva, pues, como recuerda Denis, es la dialéctica propia del compromiso, "[la] dialéctica de lo singular y lo universal, de lo individual y lo colectivo, está en el corazón de [la biografía del] compromiso" (Denis, 2000: 88)<sup>389</sup>.

La reconstrucción del pasado y la denuncia de su desaparición, frecuentes en *Señas de identidad*, entroncan con la tradición del *engagement* español, incluso con el autor que Goytisolo reivindica: Larra. Como vimos en el apartado dedicado a los homenajes de Goytisolo a Larra (1.2.1), el catalán cree que su compromiso sigue vigente porque las "relaciones humanas" en la España de los 60 siguen siendo "profundamente irreales" (1976a: 59) y se necesita al escritor con "alta misión" (ibid.: 38) para devolverlas a la realidad. De hecho, Larra aparece en el epígrafe mediante una cita de "El día de Difuntos de 1836": "¿dónde está el cementerio? ¿fuera o dentro?". Respondiendo (es decir, asumiendo la continuidad de Larra), Goytisolo muestra en *Señas de identidad* un país desolado lleno de muertos insepultos y cementerios que aparecen en distintos momentos para desvelar sus tumbas (el país entero es un cementerio): un paseo por Montjuïc descubre las tumbas de extranjeros muertos en Barcelona que traen a la memoria el Père Lachaise con sus tumbas de españoles republicanos muertos en el exilio (1988: 79); en el

---

<sup>387</sup> Técnicas que no integra del todo en la estructura, en sus propias palabras, "los he dejado un poco con el culo al aire para que se vea la carpintería, y esto lo he hecho deliberadamente, como Cervantes cuando intercala novelillas" (Goytisolo, 1975a: 112).

<sup>388</sup> Que saca del expediente de un amigo comunista (que fue fotocopiado en secreto por su abogado), según cuenta en las notas que acompañan sus archivos (JGCHGARC, b2, f3) (nótese el *riesgo* del escritor comprometido en reproducir algo tan *comprometedor* (tanto para las autoridades franquistas, como para el PCE).

<sup>389</sup> La cita original en francés: "[la] dialectique du singulier et de l'universel, de l'individuel et du collectif, est au cœur de [la biographie de] l'engagement" (Denis, 2000: 88).

mismo paseo, las tumbas de ilustres barceloneses con inscripciones solemnes y religiosas conviven con las tres "losas de color gris, paralelas y anónimas, sobre las que una mano solícita había depositado manojos de flores silvestres", losas donde estaban enterrados anónimamente Ferrer Guardia, Durruti y Ascaso (ibid.: 86); en la página siguiente la lápida del padre de Álvaro, "asesinado por la canalla roja de Yeste" (ibid.: 87), cubre el paisaje; mientras Companys (ibid.: 329) y otros muertos no tienen lugar de sepultura:

Los fusilados de la primavera del 39 [...] se habían esfumado también sin dejar huella.

Muertos no, inexistentes. Negados por Dios y por los hombres. Concebidos —diríase— en un sueño falaz, desdibujado, remoto (1988: 99).

Además, el narrador no tiene un carácter pasivo, sino que es responsable y actor de la misión, mantiene la conciencia lúcida y la voluntad de participación de la que hablaba Sartre, como demuestra el siguiente aparte, durante el capítulo III acerca de los sucesos de Yeste, sobre el que volveremos luego, pero donde se presenta "como un trujamán que mueve los hilos de la trama, tú, Álvaro Mendiola, [...] evocabas, fascinado, aquel pasado remoto e irrevocable que se desenvolvía de nuevo ante ti, [...] les arengabas de lo alto de un tablado harapiento con la elocuencia" (1988: 110-111).

La alta misión de reconstrucción, denuncia y arenga que tiene el escritor comprometido está legitimada, además, por la posición del narrador: entre el interior (del que conoce sus clandestinidades gracias a las relaciones con el PCE, en el personaje de Antonio), el exilio y la relación con la intelectualidad francesa; mundos de cuyas colectividades puede proporcionar una representación verídica.

Sin embargo, como ha afirmado Goytisolo en *El furgón de cola*, el compromiso político no podía dissociarse, como había ocurrido en España hasta entonces, de una exploración narrativa capaz de captar una sociedad cambiante y contradictoria, para lo que había que deshacerse del sistema narrativo tradicional, sin abandonar, no obstante, en este primer momento, el realismo.

### *Técnicas narrativas de un verdadero realismo*

Como hemos estudiado en el capítulo anterior (1.2.), Goytisolo concluye en 1965 que las obras de su generación: "políticamente ineficaces [...] eran, para colmo, literariamente mediocres" (1976a: 87). La mediocridad técnica (guiada en parte por la falta de interés estético de la literatura comprometida) era también responsable de la

mediocridad política, de la falta de análisis de la realidad moderna con un medio y un lenguaje críticos y modernos. Para resolver estas contradicciones, en *Señas de identidad* Goytisolo lleva la aplicación de un compromiso sartriano evolucionado (mediante Joyce, Leiris, Gramsci, o la eutanasia, según Romero) hacia una experimentación formal que, sin embargo, en un primer momento, no rehúye los márgenes del realismo. Lo hace a través de algunas técnicas defendidas por Sartre y Castellet pero que altera de diferentes maneras: el monólogo interior, la narración objetiva, el personaje colectivo y la exigencia al lector.

Primero, el monólogo interior defendido por Castellet (1957: 31) como el paso previo al realismo objetivo, técnica que representaba el "realismo de la subjetividad" y "el realismo de la temporalidad interior" (ibid.: 33). Este monólogo, alejado de la objetividad, permite al escritor comprometido declararse como tal: "intentas delimitar y ceñir la imagen [...] con la visión cruel y lúcida de tu doble experiencia de español y de emigrado, con treinta y dos años a costas de escamoteada (no vivida) historia civil" (1988: 107); logrando, con este desdoblamiento del personaje, según Romero, una "imagen completa" y una solución ante el conflicto (entre la subjetividad, el yo que ve; y la realidad externa, la mentira franquista) (Romero, 1975: 64), que es el verdadero tema de la novela (ibid.: 67). Además, Goytisolo busca denunciar lo que llamó en su autobiografía *Coto vedado* "el huésped inoportuno" (tomado de un verso de Kavafis) o "doble" que fue durante esos años su papel público de "*chef de file*": "hay en Álvaro una especie de desdoblamiento que hace que cuando monologa se habla a sí como si fuera otro" (1975a: 115). De hecho, el pasaje que reproducimos a continuación (de *Coto vedado*) se refiere a un acto de repudio contra dos milicianas homosexuales que presenció en Cuba en 1963 (es decir, durante el periodo de redacción de la novela y de desencanto con el comunismo):

tú, yo, aquel juan goytisolo repentinamente avergonzado de su papel, del abismo insalvable abierto de pronto entre la realidad y las palabras, abrumado con los recios aplausos al impostor que había usurpado su nombre, a ese fantasma superpuesto a su yo real como un doble o, en expresión de Cavafis en uno de sus poemas más bellos, un huésped inoportuno [...] penosa sensación de desdoblamiento, esquizofrenia, mordaza (1986a: 138-139).

Es decir, Goytisolo necesitaba representarse (o representar al intelectual en crisis) como una "conciencia enferma" para lograr representarlo todo (*realmente*).

Sin embargo, Castellet define el monólogo interior como una fase previa, pues el rasgo esencial del compromiso sartriano era la narración objetiva, a la que considera (junto con Magny, de quien copia pasajes enteros) el medio para devolver al autor su "dignidad humana" (1957: 40), pues ya no impone su visión del mundo, como hacía el escritor burgués del siglo XIX, sino que permite al lector "adivinar, crear por sí mismo los estados psicológicos o las reacciones de los personajes", camino necesario para alcanzar "las posibilidades creadoras" (ibid.: 39-40). Las técnicas objetivas consistían, en un plano teórico, en la sustitución de la concepción analítica y psicológica por una concepción sintética de la realidad (ibid.: 38). Goytisolo la lleva a cabo perfectamente a través del uso de documentos variados que, en muchos casos, deja sin comentar, como es el caso del capítulo IV, donde reproduce fragmentos del diario de vigilancia de un comunista por parte de la policía franquista (marcados como tal en cursiva) que alterna con la narración de la historia del personaje de Antonio, del que se sobreentiende que es miembro del PCE y preso político. Nos detenemos, sin embargo, en el inicio del capítulo donde el narrador comenta cómo funciona su trabajo de síntesis narrativa y objetiva, donde asume esa "responsabilidad" colectiva de la que hablaba López Pacheco.

Merced a los documentos y pruebas atesorados en las carpetas podías desempolvar de tu memoria sucesos e incidentes que tiempo atrás hubieras dado por perdidos y que rescatados del olvido por medio de aquéllos permitían iluminar no sólo tu biografía sino también facetas oscuras y reveladoras de la vida de España (juntamente personales y colectivos, públicos y privados, conjugando de modo armonioso la búsqueda interior y el testimonio objetivo, la comprensión íntima de ti mismo y el desenvolvimiento de la conciencia civil en los Reinos Taifas) (1988: 127).

El tercer aspecto técnico del realismo social es la presencia del personaje colectivo, que suplanta al personaje individual en la superación de la novela decimonónica (Castellet, 1957: 40)<sup>390</sup>. En el caso de *Señas de identidad*, y como acabamos de leer explicado por el autor, se lleva a cabo a partir de la simultaneidad de las voces verídicas, que aparecen reproducidas en sus formatos y "lenguajes" originales (español popular, español de Cuba, lenguaje propagandístico, policial o clandestino, francés), pero que es especialmente interesante en el capítulo V, donde conviven las voces de los exiliados (1988: 211-221), la policía (ibid.: 222), dos mendigos franceses (ibid.: 244), y las "voces

---

<sup>390</sup> Como explica el crítico de Castellet Alex Broch: "La 'impersonalitat' significa, doncs, el pas de la novel·la de personatge individual a un tipus de narració de personatge múltiple o col·lectiu, el pas del subjecte i l'individu al grup social i humà" (2015: 102)

simultáneas" y ensordecedoras de los presos y los visitantes en la cárcel (ibid.: 243), confluencia que serviría de buena descripción de todo el libro y de la censura que existía a tantos niveles en la realidad nacional:

Para oírse era necesario hablar a gritos y visitantes y presos se contemplaban mutuamente aturdidos por la simultaneidad de las voces, tratando de aclarar con ademanes y con gestos las frases caóticas, entreveradas e inconclusas (1988: 243).

Convivencia de colectividades, épocas y técnicas de representación en un país devastado, o "en desintegración" (Spire, 1978: 224). Goytisolo es consciente de que la simultaneidad implica contradicción (a la que el escritor deberá enfrentarse) en esta cita sobre los sucesos de Yeste que sintetiza amalgamando comentarios periodísticos: "compuesta de la doble y contradictoria versión de los protagonistas del suceso he aquí la síntesis informativa divulgada posteriormente en los periódicos" (1988: 115).

Por último, todas estas técnicas combinadas que oscurecen el texto para exigir al lector una participación son también parte del sistema sartriano de la literatura. Sartre cita, como luego lo hará Castellet (1957) y el mismo Goytisolo (1959), la frase de Jean Genet según la cual la "distancia (*recul*) estético" es "o que Genet llama más acertadamente cortesía del autor hacia el lector" (Sartre, 1985: 53)<sup>391</sup>, "distancia" por la cual el arte no busca conmover (*bouleverser*) sino exigir (*exiger*) del lector su participación también dentro de ese compromiso, dentro de esa creación que busca reconstruir lo sepultado y cambiar el mundo (o al menos su conciencia). Si la literatura comprometida es "un llamamiento a la libertad del lector para que colabore" (ibid.)<sup>392</sup> y así logra generar la noción de que es libre y puede crear (*affranchir*) una nueva realidad (recordemos: "el escritor llama a la libertad de los otros hombres para que, por las implicaciones recíprocas de la exigencia, devuelvan al hombre la totalidad del ser y ciñan a la humanidad sobre el universo", ibid.: 64), la oscuridad narrativa, la fragmentación de la creación era fundamental para esa misma "misión". Se trata de lo que Sartre llama en tantas ocasiones "*dévoilement*"<sup>393</sup> y Castellet "revelación" (1957: 52) o, hablando de Goytisolo en el ensayo ya citado: "contribución a la renovación de las estructuras mentales de los lectores" (1976b: 152).

---

<sup>391</sup> El original en francés: "Recul esthétique, ce que Genet nomme plus justement politesse de l'auteur envers le lecteur" (Sartre, 1985: 53).

<sup>392</sup> El original en francés: "un [appel] à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore" (Sartre, 1985: 53).

<sup>393</sup> El objetivo es ("revelar el mundo para cambiarlo", en francés: "dévoiler le monde pour le changer" 1985: 28).

Por lo tanto, Goytisolo *afina* su compromiso con la realidad colectiva de España a través de técnicas narrativas definidas por los teóricos del compromiso, pero mejoradas y combinadas para crear un realismo más profundo y una denuncia mayor, el "eclectismo creador" joyceano del que hablaba Romero donde, además, la fragmentación narrativa explica una realidad fragmentaria (Spires, 1977: 56). Sin embargo, recordemos que, en *El furgón de cola*, el escritor ya ha asegurado que el mayor realismo sería el que "analiza la *realidad irreal* del lenguaje" (citando a Barthes, 1976a: 60), es decir, que consiste también en analizar otras realidades (lingüísticas y mitológicas). En estos aspectos se separa del compromiso, tal como lo define Sartre, en una nueva dirección no menos comprometida.

### 1.3.3. COMPROMISO Y CRÍTICA MITOLÓGICA DEL LENGUAJE

Por primera vez, aparece en la obra de Goytisolo el foco sobre el lenguaje<sup>394</sup>: una crítica a las palabras, pero también a los mitos y valores que encierran. Al tratarse de la gran novela de la ruptura no solo con la España oficial, sino con la izquierda, mitos de derecha y mitos de izquierdas serán "impugnados" por igual. Sin embargo, cabe destacar que esta noción no está desarrollada plenamente, será después, en *España y los españoles* (1969), *Disidencias* (1977) y la novela *Don Julián* (1970), donde la noción encuentre su solidez teórica. Aquí los mitos aparecen esencialmente como "mentiras", es decir, dentro todavía de una dialéctica realista-sartriana en la que el novelista debe *revelar* la verdad escondida por la mistificación histórica.

#### *Crítica al lenguaje y a sus mitos*

En una entrevista de 1967 con Emir Rodríguez Monegal para *Mundo nuevo* (a propósito de *Señas de identidad*), Goytisolo asegura que el objetivo principal de la novela es "desmitificar España" y, por ello, el primer título de la novela fue "mejor la destrucción, el fuego", reminiscencia y homenaje al verso del poema "Limbo" de Luis

---

<sup>394</sup> Tanto es así, que los análisis estructuralistas del texto (mencionados en la introducción a este capítulo) aseguran que la construcción de los personajes se hace principalmente a partir de los textos y discursos que encarnan (o representan); ver, por ejemplo, el apartado "Thematization of Language" (en el capítulo *Señas de identidad*) de Black (2001: 66-69).

Cernuda<sup>395</sup>. En esta ocasión, Goytisolo define el mito como “automatismo”: “uno de los objetivos del arte ha sido siempre destruir todo automatismo, todo lo que es mito”. Mito también es sinónimo de “embellecimiento” e incluso de falsedad. Su compromiso con esta realidad “embellecida” y con el lenguaje falso del franquismo es la destrucción. Destrucción (o desmitificación) a través de, o bien la denuncia (“subrayar [la] ruptura dolorosa entre mito y realidad, entre la realidad cruda y la realidad embellecida por el mito”, Monegal, 1967: 57); o bien la purgación de los terrores antiguos (donde en *El furgón de cola* utilizaba el psicoanálisis: “hay una especie de inquisidor dentro de cada uno de nosotros” y “mientras no *purguemos* esos cuatro siglos de Contrarreforma, yo creo que no solucionaremos nunca los problemas de la sociedad española. Hay que atacar la raíz del problema, ir al fondo de las cosas”, *ibid.*: 56). La forma en que lo lleva a cabo será estudiada a continuación en el modelo de desmitificación a través de una crítica al lenguaje y algunos ejemplos de mitos tanto de la derecha como de la izquierda que estudiaremos en los siguientes apartados.

Para empezar, Goytisolo había vaticinado en *El furgón de cola* que "La destrucción de los viejos mitos de la derecha tendría que partir de un análisis y denuncia de su lenguaje. Impugnando las palabras sagradas impugnaría simultáneamente los valores que se expresan en ellas" (1976a: 259). En *Señas de identidad*, por primera vez, se atacan las palabras y expresiones utilizadas por la dictadura y sus discursos (radiofónicos o periodísticos), se empieza a intuir que, como dice Black, "la esencia de la identidad es lingüística" (2001: 74). Estos discursos suelen aparecer reproducidos (como en el fragmento inicial) sin ningún tipo de puntuación y seguidos de la indignación del narrador que los rebate y "demistifica", enseñando el reverso (como *Estebanillo*) y lo que ocultan. Así, el capítulo VII se inicia con la reproducción de un exaltado noticiero franquista con las consignas de los XXV años de paz, que es seguido por una crítica del

---

<sup>395</sup> Poema de despedida, como *Señas de identidad*, del poeta que es recibido después de muerto, ante lo que Cernuda se revela:

Su vida ya puede excusarse,  
Porque ha muerto del todo;  
Su trabajo ahora cuenta,  
Domesticado para el mundo de ellos,  
Como otro objeto vano,  
Otro ornamento inútil;  
Y tú cobarde, mudo  
Te despediste ahí, como el que asiente,  
Más allá de la muerte, a la injusticia.

Mejor la destrucción, el fuego (Cernuda 1958: 306).



narrador donde denuncia las ausencias que existen en ese discurso que *entierra*, con sus mentiras, la verdad:

¿quién evocaba, en cambio, la existencia de aquellos que, a costa de sangre, sudor y lágrimas, habían sido sus verdaderos artífices y sus víctimas, igualmente anónimos? La triste humanidad callada que había aguantado sobre sus hombros el peso de la necesaria acumulación, ¿quién se acordaba de ella? *Bajo el barniz brillante* de los números y *el insolente despliegue de las comparaciones* había un oscuro cauce de sufrimiento, un mar inmenso y sin fondo (1988: 296).

Es decir, hablar del "barniz brillante" y las "insolentes comparaciones" es por primera vez analizar un lenguaje y una ocultación a través de él.

Por otro lado, la crítica del lenguaje institucional también obliga a una crítica de la tradición ("esa rancia prosa castellanista") y, como en *El furgón de cola*, ese ataque va dirigido especialmente a la generación del 98 por representar con su ejemplo la labor de continuación y blanqueamiento crítico de la que hemos hablado en el capítulo anterior. Se trata del pasaje que cierra el capítulo VI (dedicado a la ruptura amorosa del protagonista y el descalabro que le sustrae sus señas de identidad): con un estilo muy similar a lo que vendrá después con *Don Julián*, el narrador describe una fotografía tomada en Barcelona de una Tómbola Benéfica que alterna (incluso profana) con una alucinación sexual y con el poema de Antonio Machado "El mañana efímero". Sin mayúsculas ni puntuación, se plantea como una actualización de un poema por el que "no pasan días" y que reivindica como verdadero, pero dilapidando su estilo (como anticuado y ajeno a la modernización) y añadiendo (y deformando, atacando) los clichés hispanos que la generación tanto admiró, pero que eran usados por el franquismo falsa y ahistóricamente<sup>396</sup> para atraer a los turistas, "caricatura ridícula" que implicaba una pérdida de identidad nacional (Spire, 1977: 65):

una vertiginosa síntesis de tópicos de España de charanga y pandereta cerrado y  
sacristía  
de gemidos de hembra sexílocua con rejas balcones claveles mantillas peinetas  
todo el viejo arsenal de un Merimée de pacotilla  
ensordece los oídos con su volumen denso [...]  
la fotografía ha sido hecha a contraluz y pudiera servir de ilustración  
piensas tú  
medio siglo después de su escritura  
en este año bastardo y simoníaco del 63

---

<sup>396</sup> Para más información sobre la deformación de los clichés durante esta época, consultar Eugenia Afinoguénova y Jaume Martí-Olivella (2008); o Asunción Castro (2017). De la "asimilación del 98" por el franquismo, nos referimos en la introducción.

al célebre  
actual  
y nunca desmentido  
poema de Machado (1988: 290-291).

También ocurre, por primera vez y en la siguiente novela será mucho más radical, una crítica a la noción de valores fijos o eternos (es decir, a los mitos) a través de la impugnación de las palabras o la reivindicación de la realidad: “llamar ruina a la ruina, despojarnos de estos adornos sería un primer paso para salir del círculo vicioso en que hoy nos movemos” (1976, 269). Hacemos una breve mención para señalar el paso en Goytisolo de la palabra "Madre" o "patria" hasta "Madrastra" (1988: 297) que toma de Luis Cernuda en "Ser de Sansueña"<sup>397</sup>. La evolución de la palabra dicta el rechazo a sus valores y está en el centro del drama que ocurre en *Señas de identidad*, cuyo recorrido puede resumirse así: de una representación tipificada de esa madre ("cuna de héroes y conquistadores, santos y visionarios, locos e inquisidores: toda la extraña fauna íbera", *ibid.*: 127); una aceptación de la leyenda negra (*ibid.*: 123); un repudio de su sequedad ("estepa árida y recocida, avara y hermética", "mundo baldío y hueco, sin nubes, ni pájaros, como aislado", *ibid.*: 149); una consciencia de su crueldad casi mítica (en este pasaje que habla de la subjetividad de Antonio, el preso comunista desolado, y que retoma las ideas de otros escritores, como el mismo Cernuda), hasta la imprecación de su pésima maternidad, reproducimos los dos últimos:

Solar bárbaro y yermo, ¿cuántas generaciones de su estirpe deberían frustrarse aún?, ¿cuántos días, semanas, meses, años, sería todavía inhabitable? Atravesaba la plaza frente a la Mater Dolorosa que labrara Salcillo. El dios triste de sus antepasados velaba el vacío con sus brazos extendidos y muertos. Insensible y cerrado al dolor de los hombres se nutría obscenamente como una sanguijuela, de su plegaria inútil (1988: 164).

¿fertilizaría alguna vez el árido e ingrato suelo de su severa e inmortal Madrastra?

---

<sup>397</sup> Reproducimos el fragmento referido, y llamamos la atención sobre el hecho de que muchas de las palabras e imágenes de Cernuda aparecen en *Señas de identidad*, como es el caso de "Ser de sansueña", lamentamos no podernos ocupar en extenso de ello.

"Es ella, la madrastra  
Original de tantos, como tú, dolidos  
De ella y por ella dolientes.

Es la tierra imposible, que a su imagen te hizo  
Para de sí arrojarte. En ella el hombre  
Que otra cosa no pudo, por error naciendo,  
Sucumbe de verdad, y como en pago  
Ocasional de otros errores inmortales" (Cernuda, 1958: 268-269).

Notemos cómo, a pesar de ser un personaje ateo, recurre a ese fondo mitológico y religioso de un país maldito, injusto, que se traga o "arroja" a sus hijos (es decir, cómo funciona dentro del mito: del mito exaltador al mito de la maldición). También, reconocemos un proceso similar al de Cernuda (en el momento en que se abandona el compromiso y se repudia a una madre que ha repudiado) y la utilización de sus mismas palabras (como ya citamos en el capítulo anterior, Goytisolo dijo que "sus palabras ampliaban mi propio discurso", 1977a: 291).

### *El mito de los XXV años de Paz*

Por otro lado, la novela ataca mitos de la realidad de España y la convivencia de una realidad prosaica con un "barniz" lingüístico y mítico creado por dictadura. El principal es la propaganda acerca de los XXV años de paz, falacia franquista con la que se barren los muertos de la Guerra Civil:

la quijotesca lucha de Antonio y tus amigos contra la obtusa y reacia sociedad española y sus omnipotentes guardianes se asfixiaba en el humo, el fango y la mentira de vuestros desolados Años de Paz (1988: 173)

Los XXV años de paz, culminación de la campaña de propaganda sobre el progreso económico iniciado con el Plan de estabilización (1959) y los pactos militares con Estados Unidos (1953 y 1955), suponían unas nuevas normas de juego que Goytisolo, como ya hemos analizado, trata en los artículos "On ne meurt plus à Madrid" y en "Examen de conciencia" (recogido en *El furgón de cola*). Recordemos esta frase del primero que contiene la misma imagen que la cita anterior: la lucha del indefenso quijote contra los desmesurados y represivos mistificadores: "desprovistos de la capacidad de adaptación del Régimen español, escritores, políticos y comentaristas luchan contra molinos de viento" (Goytisolo, 1964: hoja 4).

No se trata en ningún caso de no tener conciencia de que la represión continuaba, sino de que había tomado una perversidad inesperada en la que se daba un desequilibrio entre la realidad económica (de 1965) y la realidad política (anclada en 1939). De hecho, el artículo aparecido en *L'Express* se hace eco del asesinato de Grimau que describe en estos términos: "la violencia anacrónica de los detentores del poder de hoy (asesinato de Grimau, represión en Asturias) no es una vuelta a las posiciones de 1939: es el reflejo

político de este desequilibrio" (1964)<sup>398</sup>; y *Señas de identidad* es un esfuerzo por descubrir lo que ese nuevo mito tapaba. Para desenmascarar la mentira franquista que manipulaba la realidad, Goytisolo usa dos técnicas de "compromiso": la deconstrucción de la mentira a través del realismo desmitificador y la parodia mítica, en su primera aparición.

En el primer caso, Goytisolo reproduce discursos completos donde la persuasión sintáctica de la propaganda se denuncia por sí misma, pero en los que añade elementos y clichés, como mitos populares. Por ejemplo, al inicio del capítulo VII, donde se transcribe el discurso oficial sobre la España de los 60, con la insistencia ampliada de la palabra "paz" (que se repite ocho veces) y donde los "mitos" que aparecen (y que subrayamos) cumplen dos funciones propagandísticas: celebrar el invencible mito del heroísmo franquista (heredado de Isabel la Católica) y "vender" los clichés del folklore popular utilizados para atraer a los turistas.

Sobre este punto hay un acuerdo unánime el nivel de vida aumenta sensiblemente basta recorrer la Península de un extremo a otro sonora geografía de nombres *imperiales Madrigal de las Altas Torres* [donde nació Isabel I] *Puente del Arzobispo Villareal de los Infantes Egea de los Caballeros Motilla del Palancar* como un Herr Schmidt o un Monsieur Dupont cualesquiera al volante de su Citroën o su Volkswagen para advertir año tras año el lento pero firmísimo despegue de un país secularmente pobre lanzado hoy gracias a veinticinco años de paz y orden social por la *esplendorosa* y ancha vía de la industria y el progreso desde hace casi cinco lustros tenemos el privilegio de un orden bienhechor [...] entre nosotros cuando la paz se altera las consecuencias son instantáneas y fulminantes y la amenazadora sombra de *Cain* oscurece como diría *fray Luis* la "espaciosa y triste" España [...] Herr Schmidt o Monsieur Dupont uno de los doce millones y pico que según estimaciones oficiales visitarán este año nuestra patria atraídos por *el ardor del sol el garboso pisar de las mujeres el emboque de los vinos la emoción viril de la corrida la belleza monacal del paisaje* [...] (293-4)

Estos mitos de cartón piedra serán suficientemente estudiados en los ensayos y novelas que siguen *Señas de identidad*, pero aquí el narrador realista se sitúa dentro de esta "irrealidad" y es el encargado, como hemos visto, de seleccionar y comentar los documentos que aporta. Así es como, en el pasaje de los XXV años de paz, el narrador protesta y manda callar, apagando la radio: "volviste a las biografías y, con un dedo,

---

<sup>398</sup> En original en francés: "la violence anachronique des détenteurs du pouvoir aujourd'hui (affaire Grimau, répression dans les Asturies) n'est pas un retour aux positions de 1939 : elle est le reflet politique de ce déséquilibre" (1964).

extirpaste bruscamente la Voz" (1988: 302) y reproduce sus testimonios de obreros inmigrados<sup>399</sup>. Es decir, frente a la mentira, se recurre a la verdad.

En el otro caso, los mitos son enfrentados a través de la parodia "mítica", algo similar a lo que Barthes llamó el "rerrobo" del mito ("pues el mito roba el lenguaje, ¿por qué no robar al mito?, 1957: 209<sup>400</sup>), que consistiría en añadirle un tercer elemento al sistema semiológico para ridiculizar el afán de universalidad y naturalidad de un mito. Por ejemplo, en todo el genial pasaje de cómo la historia mítica de España es entregada a los turistas durante la visita final a Montjuïc (donde el monólogo interior del personaje convive con la alegría de los turistas y con los relatos del rey Ataúlfo que recoge el folleto turístico, 1988: 332); un joven que se paga los estudios de filosofía vistiéndose de torero y haciéndose fotos con los turistas es apodado "nuestro futuro Erasmo de Atocha" (ibid.: 324). También aparece Don Quijote, al que el narrador se imagina "con su lanza y su yelmo y armadura cociéndose al sol de esta bochornosa mañana de agosto de 1963 en medio de las bárbaras caravanas de Hunos Godos Suevos Vándalos Alanos", es decir, los turistas (ibid.: 318). Añadiendo un significado nuevo a la cadena, se desinfla. Esta técnica se radicalizará en *Don Julián*.

Pero nos detenemos en otro ejemplo: el pasaje del capítulo V sobre los emigrados (1988: 187-8), retratados como figuras mitológicas de un pasado glorioso y desaparecido (que evoca la dictadura) y desde una distancia (desproporción) "mítica" e irónica (descompensada) nace la parodia.

Herederos ilustres de los descubridores del Pacífico y expedicionarios del Orinoco, de los guerreros invictos de México y héroes del Alto Perú, partían a la conquista y redención de la pagana, virgen e inexplorada Europa recorriendo audazmente su vasta y misteriosa geografía sin arredrarse ante fronteras ni obstáculos, émulos de Francisco Pizarro en su temeraria travesía de los Alpes y de Orellana en su arriesgada exploración del Rin, espeleólogos de negros y profundísimos pozos de las cuencas mineras del Norte, ocupantes de inmensos complejos industriales renanos que parecieran obra de algún resucitado Moctezuma (1988: 187).

Prosigue la caracterización con un mito desinflado y compuesto —"tejanos [que] resaltan sus nalgas de toreros y bailadores" (1988: 188), "compatriotas rijosos y

---

<sup>399</sup> Como hemos visto, se trata del diario privado del obrero catalán Ángel Bartolomeu Palacios (transcrito por su hijo José Bartolomeu y entregado a Goytisolo durante la mili, donde coincidió con José), pero es también una referencia a su artículo "Testimonios de obreros inmigrados" aparecido en *Tribuna socialista* de París (nº 3, julio-agosto 1961, pp. 14-24) firmado como Ramón Vives.

<sup>400</sup> El original en francés: "puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe?" (Barthes, 1957: 209).

fanfarrones que hablan como donjuanes" (ibid.)<sup>401</sup>— que se desinfla del todo unos párrafos más tarde "españolitos de un metro y 60 y cinco centímetros de altura con veinticinco, treinta o treinta y cinco años de hambre y privaciones a la espalda, vagabundeo" (ibid.: 189), mediante la parodia y la ridiculización (dialéctica contraria a la exaltación del mito).

### *El mito del 36*

Sin embargo, en el otro polo político, y no solo en el bando franquista, otros mitos se habían formado, como se forman los mitos, entre rocas e inmovilismos, aunque descubrir esta verdad sea doloroso para el narrador. Así ocurre en la representación mitológica de los exiliados en París, previa a la descripción realista de las querellas y disputas literarias y políticas de estos grupos (1988: 198-216), en una escena que acaba con el protagonista vomitando.

Los muros [del café parisino] contenían y rebasaban sucesivas oleadas de emigrantes peninsulares que, arrojados un buen día por los vaivenes y azares de la política, habían sorteado, como en una ingeniosa y diabólica prueba de obstáculos, las carreteras atestadas y los botes archiplenos de la derrota del 39, las alambradas, el hambre y los piojos de Saint-Cyprien y Argelès-sur-Mer, los campos de exterminio nazi y las bombas de fósforo de los americanos, antes de estrellarse definitivamente contra aquellas paredes y varar como viejos navíos encallados cuya vía de agua no tiene arreglo [...] los elementos integrantes de cada estrato histórico<sup>402</sup> mantenían un contacto meramente superficial con los individuos de estratos anteriores o posteriores al suyo [...] el geólogo interesado hubiera podido descubrir restos de sedimentaciones más añosas (1988: 193-194).

Destaca cómo, además de ser inmóviles como "mitos", reproducían los mismos mitos que la derecha sobre España desde una nostalgia esencialista (muy distinta a la que ha conocido en Semprún) y que parodia al enumerar el componente afectivo de los mitos, pues, a medida que pasa el tiempo, "cultivaban amorosamente una apariencia carpetovetónica", evocando "el frente del Ebro o la toma de Belchite" o, en otras ocasiones, los "—cauces secos, chopos, rastrojales— del silencioso y ascético paisaje de Castilla", y exhibían "donjuanescas aventuras que probaran la bien ganada reputación de

---

<sup>401</sup> El uso de la minúscula recuerda a la frase de *Tiempo de silencio* que describe un escaparate de Madrid "platos de colores y objetos de regalo tales como una *diana* cazadora en porcelana basta de color gris, un *donquijote* de latón junto a un *sanchopanza* plateado montados con tornillos en un bloque de vidrio negro" (1987: 35)

<sup>402</sup> Y aquí hace una enumeración de los exiliados recientes (llegados con pasaporte por trifulcas familiares o persecución política), los de 1944-1950, los de 1939 e incluso algunos de 1909 (194-195).

hombria de macho hispánico" y decretaban la superioridad del agua de Guadarrama (1988: 197). Representación paródica, que no *realista*, de amalgamar los mitos (que no realidades) con los que el exiliado fantaseaba. Todos estos mitos compondrán en la obra posterior la mitología de "la España sagrada" y aquí ya intuye Goytisolo que quienes alimentan estos mitos habían pertenecido a ambos lados de la disputa política.

Otro elemento interesante es la descripción del exiliado "recién llegado", en un episodio que parece recrear la propia llegada de Juan Goytisolo a París para ser traducido por el traductor de Faulkner. Se le describe como "genio y figura de España en los salones y círculos literarios de la Rive Gauche", "heredero glorioso de los combatientes de la Guerra Civil", "encarnación viva del drama de un pueblo indómito" (1988: 239) que traía un "luminoso mensaje cultural" que llegaba desde la Península (ibid.: 240); pero que, no obstante, acabará siendo "un exiliado más" (ibid.: 243).

Desde aquí (o en la misma dirección) aparece el gran mito del exilio: la España del 36 y el heroísmo del pueblo español que criticaba Semprún y que ya hemos citado ("le rêve du 36", "un mythe pour anciens combattants", Resnais, 1965). Además de algunas menciones en el capítulo V (donde los exiliados hablan del "heroico pueblo español", 1988: 209; de la "España ardiente y fraterna del mañana", ibid.: 211), es el capítulo 3 el que ofrece la crítica más dura. Durante todo el capítulo se enfrentan dos realidades: los sucesos de Yeste del 29 de mayo de 1936, donde, semanas previas a la Guerra Civil, hubo un primer enfrentamiento entre campesinos y Guardia civil (y donde fue fusilado el padre del protagonista) con los encierros en la misma localidad en 1963. El paralelismo entre los dos episodios permite percibir violencias similares y los mismos gritos, pero, en un caso, con un propósito heroico de rebelión; en el otro, por el cruel fanatismo popular de los toros. El narrador mira al pueblo español concentrado en la fiesta popular buscando reminiscencias del heroísmo de treinta años atrás:

Míralos: son hijos de los héroes de Guadalajara y Belchite, Brunete y Gandesa. Circulan despechugados, en cuadrillas y bandas, con cayadas y pitos, botas de vino y sonajas, tirando por la calle de en medio y molestando a los transeúntes con más resaca y ruido que carro por pedregal, animados todos (diríase) por un ideal exigente e imperioso (¿libertad?, ¿dignidad? ¿o simple exhibición absurda de veinte y pico años no de paz sino de letargo, no de orden sino de sueño, torpor en lugar de vida...? Detente no desbarres), un verdadero ejército popular (diríase) equidistante de la moderna grey fanática de los Beatles y los milicianos revolucionarios del 36 (1988: 107-108).

El pasaje acaba con la esperanza del protagonista, al que le parece ver una bandera, pero se desengaña, esta se tuerce "en burla" (Spires, 1977: 62), "no, no era una bandera roja sino una capa de brega" (1988: 115). Terminamos volviendo sobre el toro y su piel desnuda. La desilusión no es tanto por no encontrar el pueblo de la Guerra Civil, sino por haberlo recordado así, desde un exilio lejano, en el sueño del 36.

La demistificación ocurre también en un episodio cruel (al final del mismo capítulo) cuando Álvaro se encuentra con dos mendigos (al estilo beckettiano<sup>403</sup>). Uno asegura que estuvo en la Guerra Civil como voluntario, pero lo mezcla con Queipo de Llano y una tonada romántica para concluir: "*Je me souviens pas... Ça fait si longtemps...*" (1988: 246)<sup>404</sup>. Olvido, desmemoria y demencia.

En conclusión, en la novela la mitificación, desmitificación y parodia se despliegan como un nuevo medio de captación de una realidad compleja para criticar la realidad no en *su realidad inmediata*, sino dentro de un sistema de falsedades, discursos, censuras, blanqueamientos y nostalgias. Paradójicamente, algunas de sus opiniones o representaciones del exilio se asemejan en varios puntos a los tópicos fomentados por el franquismo (desconexión con la realidad española del interior, fracaso político, edadismo...) y otras son arbitrarias, exageradas o indiscriminadas (como la asociación un tanto arbitraria, con una crisis estética del realismo que los mejores narradores exiliados no habían practicado del modo en que se hizo en el interior), pero el interés aquí está en denunciar a los que "cultivan sus señas de identidad" en los mitos, los gestos y los tópicos del país. Como veremos en muchos casos en *Don Julián*, a través de la parodia persuasiva, se juzga un gesto crítico "mítico" más que las características específicas de exiliados o intelectuales concretos.

#### **1.3.4. "TU DESVÍO TE HONRA". COMPROMISO INDIVIDUAL Y EUTANASIA**

Entre los dos compromisos tan equidistantes que aparecen en *Señas de identidad* —un compromiso colectivo que cree en una misión de justicia y representación y un compromiso destructor que parodia y desmitifica las coartadas e ideas preconcebidas de

---

<sup>403</sup> Escena que Cabrera Infante celebra en su carta-reseña del 3/4/1967, por su ambigüedad y pesimismo frente al "engagement de merde", JGCHGARC, b3, f1.

<sup>404</sup> En francés en el texto original, la traducción al español es: "Ya no me acuerdo, ha pasado tanto tiempo...".



unos y otros— hay un tercer compromiso: el compromiso individual, el de la pura subjetividad<sup>405</sup>. A pesar de no ser el compromiso más novedoso (el de los mitos y el lenguaje), es el que cierra la novela y resuelve la tensión entre los otros dos. Es decir, la propia estructura de la novela nace de la individualidad del protagonista que acepta una misión colectiva que, sin embargo, plantea una dificultad política y literaria y que acaba la novela no con la elección del compromiso con el lenguaje y los mitos (que es el que escogerá finalmente el autor), sino con la elección de un compromiso individual, propio, disidente, donde su propia voz no se pierde entre unas colectividades confusas y donde nada altera su compromiso<sup>406</sup>. Para entender cómo funciona esta opción dentro de la novela, tenemos que hacer referencia a dos conceptos que aparecen en *El furgón de cola* y que explican este conflicto: la lidia y la eutanasia.

*"Tout entier". La lidia.*

Como hemos visto en capítulos anteriores, Michel Leiris define el arte comprometido como tauromaquia (o lidia) porque se trata no de una literatura comprometida, sino de una literatura "en la que intentaba comprometerme yo entero" (1939: 14), un compromiso que conlleve un comprometerse. En el apartado 1 hemos visto como el personaje se representa "entero" ("*tout entier*") (incluyendo su conciencia en los monólogos en segunda persona), como representante de una generación en toda su responsabilidad de recuperación y, para ello, incluye páginas individuales y autobiográficas. Sin embargo, siguiendo con el compromiso y con la situación política de los 60 (que denuncia en otros ensayos y aquí) el escritor debía también arriesgarse y sincerar sus inconsistencias, sus contradicciones y su desmemoria en el extranjero. En este sentido, muchas escenas narran sus fracasos como portavoz<sup>407</sup>. Mencionaremos una escena representativa.

---

<sup>405</sup> En este sentido, es interesante el estudio de la influencia de Proust en *Señas de identidad* (O'Donoghue: 2015), autor a quien Goytisolo se refiere en su entrevista con Monegal (Goytisolo, 1975a: 114).

<sup>406</sup> Es decir, y como ya hemos apuntado, preferimos el análisis "estructural" al análisis cronológico.

<sup>407</sup> Black menciona: "The narrator never does manage to achieve a unified picture of himself or his past ("sin llegar jamás a fundirlos del todo" [160]). As such, the novel is in fact a demonstration of the impossibility of capturing with any authority or claim to objectivity the reality of experience" (Black, 2001: 60). Traducción: "El narrador nunca logra una imagen unificada de sí mismo o de su pasado ("sin llegar jamás a fundirlos del todo" [160]). Como tal, la novela es de hecho una demostración de la imposibilidad de capturar con alguna autoridad o reivindicar la objetividad como realidad de la experiencia".

En el capítulo V sobre la colectividad del exilio republicano en París, Goytisolo explica las limitaciones de este compromiso literario exiliado. Álvaro integra la recién creada "Agrupación Nacional de Intelectuales en el Exilio" (1988: 201-202), que equivale narrativamente al relato autobiográfico de esos años "El ladrón de energías"<sup>408</sup>. Define a la colectividad que lo integra crudamente como "extraña fauna de crustáceos amparados en sus dogmas, como guerreros medievales en articulada y brillante armadura", con una "megalomanía incurable" e "indigestión de lecturas que se traducían en el empleo de fórmulas marxistas, desvalorizadas por sus múltiples y contradictorios usos" (ibid.: 201-202). Sus prácticas de compromiso se reducían a la repetición de los dogmas y a la publicación de revistas ("con algún ensayo amazacotado en defensa del realismo", ibid.: 202, se auto-parodia Goytisolo) que fracasaban tras "inútiles" visitas a imprenta y "estériles" peticiones (en especial a una izquierda francesa también duramente criticada en este libro<sup>409</sup>). Del mismo modo, se relata un mitin del UNEF, que exalta el compromiso y cuyos participantes "partían del concepto que la palabra es una simiente [...] que escribir es obrar" (ibid.: 212). pero que acaba con el protagonista vomitando (ibid.: 216). Porque lo que nos interesa del capítulo en relación con las crisis del escritor son sus protestas (como ese vómito y como hemos visto en los ensayos), ese no ser "digerido" ni asimilado a un optimismo en el que ya no cree:

Lentamente, conforme se rompían las raíces que lo ligaban a la infancia y a la tierra, Álvaro había sentido formarse sobre su piel un duro caparazón de escamas: la conciencia de la inutilidad del exilio y, de modo simultáneo, la imposibilidad del retorno. Las cuatro paredes del café de madame Berger lo habían acogido, como a tantos otros proscritos, para diferirlo y hacer de él un elemento más del primer estrato geológico que hablaba con nostalgia de España (ibid.: 204).

Muchos otros pasajes se ocupan de esta crisis política causada por el fracaso que suponían los XXV años de paz ("había luchado sin éxito", 1988: 244) y por la distancia insalvable con el país desde el exilio (habla incluso de historia "no vivida", ibid.: 107; y de "vínculos rotos", ibid.: 127) que genera una crisis psicológica (intentos de suicidio, ibid.: 143; alucinaciones, ibid.: 114) y un "desdoblamiento" (ibid.: 89) que hemos mencionado en el apartado sobre el monólogo interior como el "huésped inoportuno" (en *Señas de identidad*: "prisionero de un personaje que no eres tú, confundido con él y por él suplantado", ibid.: 12) y donde Spires (1977) interpreta "el ser contemplativo [que]

---

<sup>408</sup> Capítulo de *En los reinos de taifa* (1986b: 5-83)

<sup>409</sup> Especialmente en el capítulo IV (1988: 167-173)

expresa su enajenación en lo que se refiere al ser actuante", palabra y no acto ("clamor inane", dirá el propio Goytisolo en *Disidencias*).

Se junta a la crisis político-psicológica, un drama personal, en el que el autor se arriesga y se expone, pues, recordando a Leiris, el compromiso personal implica una modificación en la relación con sus conocidos: "deseo de confesarlo todo para empezar sobre nuevas bases, manteniendo las relaciones con aquellos con los que me unía el cariño o la estima, [pero] desde entonces sin engaño" (Leiris, 1939: 14); y es aquí donde aparece representada por primera vez en la obra de Goytisolo su homosexualidad. De nuevo, el capítulo VI, dedicado a la pareja de Álvaro, Dolores, y a su ruptura, es una visión narrativa del capítulo "Monique" de *En los reinos de taifa* (1986b: 199-245), donde relata la confesión y ruptura (con un amor que había supuesto la partida definitiva de España) y el sentimiento de culpabilidad en un hombre criado en el franquismo<sup>410</sup>. Además, en este capítulo, la mujer asume un nuevo amor con Antonio, el miembro del PCE (no explícito) que sigue luchando contra los molinos<sup>411</sup>, lo que redobla su sentimiento de traición ("el mundo extraño a ti y tú extraño al mundo", 1988: 281) y de despedida. De hecho, la palabra "desvío", utilizada con frecuencia en el libro, se refiere a su homosexualidad, condición que implica una separación tanto de Dolores/Monique (por lo tanto, de su relación con la resistencia desde el exilio y con una patria "femenina"<sup>412</sup>) como del PCE<sup>413</sup>. En este punto dramático, entre un compromiso colectivo en el que no quiere ser "digerido" y la locura y crisis de identidad personal, se inicia la despedida con el país (anunciada en toda la novela) y con la mujer, roto el vínculo del amor.

Habías amado aquella tierra con el espasmo lento, ardoroso del volcán—  
íncubo tú y sumisa ella, la rica ofrenda de su miseria como preciosa dote para ti,  
unidos, creías, en una misma lucha contra el destino amargo.

Varios años habían transcurrido [...]

Tierra pobre aún, y profana; exhausta y compartida; vieja de siglos, y  
todavía huérfana. Mírala, contéplala. Graba su imagen en tu retina. El amor que  
os unió ha sido. ¿Culpa de ella o de ti? Las fotografías te bastan, y el recuerdo. Sol,  
montañas, mar, lagartos, piedra. ¿Nada más? Nada. Corrosivo dolor. Adiós para

---

<sup>410</sup> Se puede consultar a Dalmau (1999: 401-403).

<sup>411</sup> Resulta interesante el análisis textual que hace Black (2001) de la escritura de Antonio, como el intelectual comprometido comunista (que Goytisolo rechaza textualmente también), 2001: 63-4.

<sup>412</sup> La mujer - madre - madrastra de la que se despide

<sup>413</sup> Conocidas son las relaciones de la violencia homofóbica y los regímenes militares. Pero cabe añadir que Goytisolo vive también una experiencia traumática en Cuba, con lo que este sentimiento de marginación general que ya sentía en el lado político (polémicas con la prensa franquista y con *Realidad*) se expande al ámbito de la sexualidad (misma represión en la España de Franco que en la Cuba de Fidel). Remitimos a los pasajes de la autobiografía dedicados al miedo que ocasionó en Goytisolo la represión sexual en Cuba (1986a). 137-140

siempre, adiós. Tu desvío te lleva por nuevos caminos. Lo sabes. Jamás hollarás su suelo (1988: 157-8).

Los comentarios que acabamos de referir acerca del desvío, la despedida y el descalabro aparecen a lo largo del libro en apartes y comentarios donde se impone esa conciencia desdoblada que pugna o lidia, conflicto que dura todo el libro. El riesgo personal que asume de criticar, junto con el franquismo, a la izquierda y el exilio, y de *confesarse* en su individualidad (homosexualidad y decisión de irse y no ser digerido) apura al máximo las tesis de Leiris, pero, haciéndolo, implica la crítica y el fin de las posibilidades del compromiso. Así, demuestra una visión amplia de la definición que incluye la lucha del escritor comprometido consigo mismo, y que en este caso se completa con la otra definición que aparece en *El furgón de cola*, la eutanasia.

### *La eutanasia*

La despedida con el país implica la muerte simbólica de sí mismo tras el combate, y aquí volvemos al concepto de la eutanasia. Como analizamos en el capítulo anterior (1.2.), Goytisolo recurre a esta imagen en el ensayo "Literatura y eutanasia" en el que después de asegurar que en la novela debía siempre representarse un conflicto, una tensión, un debate interior, una ironía (y la España de los 60 estaba llena de ellas) acerca la eutanasia ("da[r] muerte, por piedad, a un ser querido al término de un largo y desgarrador debate de conciencia", 1976a: 91) a su situación literaria: "cuando el autor se enfrenta a la ecuación planteada por la presencia de dos ideas, realidades o emociones contradictorias y debe decidir sobre ella" (ibid.: 92). Además, añade, que, sin esa tensión o "desgarrador debate", se suprimiría la "singularidad única e irremplazable" (ibid.) del gesto literario libre, es decir, el que escapa al tópico.

No cabe duda de que la producción periodística y ensayística de esta época abunda en "exámenes de conciencia", como hemos visto: aceptación dolorosa de los fracasos generacionales (*El furgón de cola*), de la revolución ("On ne meurt plus à Madrid" o la correspondencia con Cabrera Infante) o de la práctica editorial (la relación con *Realidad* o *Ruedo Ibérico*). En *Señas de identidad* aparece el examen más crudo de la labor del intelectual, pero también de la propia legitimidad y libertad del escritor comprometido, como hemos visto en el apartado anterior. La estructura permite que ese compromiso sartriano, de testimonio, de representar las voces colectivas; colisione en pequeños

párrafos y conclusiones donde el escritor anuncia su deseo de irse, su imposibilidad de volver, su "desvío" político, moral, sexual y literario. Ese largo combate, esa lidia, esa convivencia conflictiva de modelos y colectivos desemboca en un pasaje, clima narrativo, que es el ataque cardíaco. Al final del capítulo VI, Álvaro Mendiola muere dos veces: en Cuba, dulcemente sobre un prado (aunque no contenga información política, entendemos el valor simbólico de Cuba en ese momento)<sup>414</sup>; y en la Bastilla, donde ocurre su "descalabro" o síncope (anunciado y evocado desde el inicio de la novela) cuando se desmaya (aunque existe una relación suicida), con una simbología hacia esa Bastilla que encerraba a sus proscritos y disidentes hasta que fue destruida por la Revolución. Álvaro, en vez de participar en esa revolución, se desploma, pero, sin embargo, vuelve a la vida en la sala del hospital Saint Antoine con una nueva piel, con una nueva identidad, un nuevo estilo (que anticipa *Don Julián*) y en medio de los sufrimientos anónimos de un mundo que rebasa la realidad nacional:

La cabeza te dolía, el cuerpo te dolía y el espectáculo fantasmal de la sala común anticipaba a tus ojos la suerte que el destino justiciero te reservaba: morir, lejos de tu país y de su huraña falange de súbitos [...].

Los viejos que agonizaban sin familia, los obreros amputados por sus propios útiles de trabajo, los árabes y negros que, allah yaouddi, se lamentaban en idioma para ti incomprendible 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 le pertenecía. Tu salvación debías buscarla allí, en ellos y su universo oscuro, como de instinto y sin aprendizaje de nadie, severamente, junto a ellos, habías buscado el amor: desprendiéndote poco a poco de cuanto prestado recibieras; de los privilegios y facilidades con que, desde tu niñez, los tuyos intentarían ganarte. La desnudez, entonces, qué riqueza. Su desprecio virtuoso, entonces, qué regalo. El foso abierto entre tú y ellos: tal era el *margen*, espacioso, de tu libertad.

En aquel hospital anónimo de la anónima y dilatada ciudad, durante las largas noches en vela y su silencio puntuado de toses y con ayes, habías vuelto a la vida horro de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo, dúctil, maleable, sin patria, sin hogar, sin amigos, puro presente incierto, nacido a tus treinta y dos años, Álvaro Mendiola a secas, sin señas de identidad (1988: 289).

La ruptura con el país, la vergüenza y repudio de haberse confesado leirisianamente le llevan a una soledad que acepta y que reconoce como libertad. Sin embargo, ese pasaje de muerte moral (o descalabro) que inicia otra novela se encuentra en el capítulo antepenúltimo. Es decir, no es el final de la novela, ni siquiera de la *trama*, pues el ataque es anterior al último viaje. Le sigue el capítulo sobre el documental y el

---

<sup>414</sup>Para las relaciones con Cuba en este pasaje y en el último capítulo, suprimido en la segunda edición, remitimos al trabajo de José Domínguez Búrdalo (2006).

contrapunto del discurso de los XXV años de paz frente a los testimonios de los obreros (probablemente el capítulo más comprometido), donde retoma su función documental y testimonial. Pues, como dijo Fitzgerald (tan admirado y citado por Goytisolo), "nuestra inteligencia debe poder fijarse en dos ideas contradictorias sin perder por ello la posibilidad de funcionar", y Goytisolo no está dispuesto a renunciar al compromiso, a pesar de haberse sacrificado él como responsable. No estamos de acuerdo, por lo tanto, con Curutchet, quien afirmaba que la novela es "la historia de un creador que se representa la moralidad como un triste deber, y que en todo momento subraya el sufrimiento y el dolor implicados por la vida moral" (1975: 81), pues como venimos repitiendo se trata de una novela también muy comprometida.

*"A secas, sin señas de identidad". El exilio*

El último capítulo, que comentaremos ahora, sintetiza la tensión que atraviesa *Señas de identidad*, sin resolverla. Como sucede en *El furgón de cola*, la estructura de la novela es equívoca y se traslada de una conclusión a la otra, de un compromiso colectivo a una afirmación de la subjetividad y desprecio por la política, en el dilema entre abrir o cerrar los ojos. Representa así la esquizofrenia de su época. A pesar de haberse "descalabrado" en el exilio alejado de todos, el capítulo VIII, circularmente, vuelve a estar enteramente situado en Barcelona, precisamente en Montjuïc (como el primer capítulo)<sup>415</sup>. Es la despedida final con el país y el compromiso con él y retoma, como toda la novela, el mundo de los muertos. Sin embargo, mientras que el primer capítulo se situaba en el cementerio (donde los barceloneses ilustres convivían con las tumbas anónimas de los anarquistas), este se sitúa en el castillo, arriba del todo. El castillo, que había servido de prisión en varios momentos de su historia, fue también durante la Guerra Civil una prisión republicana, y de 1939 a 1960 una prisión franquista. Como es sabido, durante los primeros años de la dictadura fue uno de los escenarios principales de fusilamientos y represalias, y se calcula que fueron ejecutados unos 4000 presos, entre ellos, el presidente de la Generalitat Lluís Companys, deportado de Francia por la Gestapo y fusilado el 15 de octubre de 1940. En 1960 se cerró y tras tres años de obras y transformaciones, el 24 de junio de 1963 el mismo Franco inauguró el Museo militar y

---

<sup>415</sup> Según el orden cronológico, el ataque cardiaco es anterior a la visita a Barcelona, y las dos visitas a Montjuïc ocurren con dos días de diferencia. Pero, insistimos, nuestro estudio sigue el orden estructural que quiere generar una confusión.

mirador de Barcelona. La escena de *Señas de identidad* ocurre después de esta inauguración, y el personaje (ausente durante tanto tiempo) mira alucinado (desdoblado, esquizofrénico, desquiciado, aterrorizado, todos esos estados que hemos analizado) cómo un lugar emblema del terror y la represión franquista es convertido en pocos años en un amable museo políglota desde donde los turistas pueden observar el bello mar Mediterráneo y la ciudad de Barcelona. No quedaba rastro de la violencia, ni de los muertos, ni de Companys.

Ante esta transformación, Álvaro Mendiola, a pesar de haber "abandonado" el compromiso, no puede "quedarse callado" (el leitmotiv del libro), aquí "cerrar los ojos" ante la verdad, y retoma su misión. En primer lugar, denunciando lo que ve (un blanqueamiento). En segundo lugar, hablando por los muertos (reconstruyendo esa historia borrada). Es decir, retoma, ante la falsificación promovida por el poder dictatorial, su compromiso inicial de rescatar las "señas", ese "sin embargo" contra el olvido:

suprimido el penal militar los adoquines las piedras erosionadas por el viento los  
desmantelados puestos de observación se sobrevivían a sí mismos con resignada  
y quieta nostalgia  
alejado de los grupos de turistas que con sombreros gafas oscuras máquinas de  
retratar se aventuraban por la desolación luminosa de los ladrillos te sentaste  
[...]  
los límites ancestrales de la cárcel se reconstituían de modo aleve y sutil bajo la  
piedra bruñida el revoque cuidadosamente arrancado las fachadas remozadas y  
limpias la conciencia blanqueada por la absolución y olvido de la Historia  
cegados por el reverbero abrupto cerraste momentáneamente los ojos.

Sin embargo  
en este mismo ámbito de calcinada tierra cielo remoto imposibles pájaros luz  
obsesiva  
durante el reino de los Veinticinco Años de Paz reconocidos y celebrados ya hoy  
por todos los biempensantes del mundo  
hombres armados habían golpeado a compatriotas indefensos con látigos fustas  
bastones se habían cebado en ellos con sus culatas correas botas fusiles  
hombres cuyo único delito fuera defender con las armas el gobierno legal cumplir  
con su juramento de fidelidad a la República proclamar el derecho a una  
existencia justa y noble creer en el libre albedrío de la persona humana escribir  
la palabra LIBERTAD en tapias cercados aceras muros [...]  
condenados a muerte  
miraron por última vez el cielo las nubes los pájaros todo aquello que de una forma  
u otra representaba para ellos la vida (1988: 324-325).

En tercer lugar, el personaje busca el lugar de muerte de Lluís Companys, para que al menos *alguien* pueda saber que en ese lugar le habían matado. Tras el pasaje anterior, hay otro en cursiva sobre una ensoñación sobre Cuba y los pueblos "salvajes"; imaginación, deseo de fuga, retorno a la niñez, interrupción de la subjetividad... son pasajes copiados del capítulo I sobre su infancia en Barcelona. Sin embargo (de nuevo "sin embargo"), escribe: "abriste de nuevo los ojos [...] sin saber con certeza si el pasado reciente de tu patria era real" (327), y ante esa pregunta, el siguiente pasaje responde, tras dar dinero al guardián de los jardines que, sin mediar palabra, le conduce y le indica:

el hombre te guio hacia la izquierda apuntó con el dedo un lienzo desnudo del muro  
e indicó bajando la voz  
aquí fue  
caballero  
donde fusilaron a Companys (1988: 329).

Este compromiso que, como hemos visto en un apartado anterior, tanto emocionó a Max Aub, que se vio "muerto y enterrado, bajo tus pies [...] en el lugar donde fusilaron a Companys; porque, tal vez, tu mejor acierto fue tomarle como asta de tu *bandera*", está entrecortado por otras voces, como toda la novela. El discurso es interrumpido, a su vez y simultáneamente, por la voz atronadora del franquismo (objetivada en los folletos para turistas que el narrador reproduce), la voz banal de los turistas, las ensoñaciones infantiles del narrador, su visión alucinada ante su ciudad, a la vez retrógrada y moderna (que contempla "por última vez", 1988: 238) y por su propia "amargura" frente a la necesidad de compromiso. Esta confusión y angustia ante lo que está viendo, esa falsificación casi mítica (de imposición, a través de las voces, de *la* versión de los hechos de la España vencedora de derechas), empieza a perjudicar la cordura del personaje ("una náusea invencible te invadía", *ibid.*: 330), que empieza a entender (como lo ha hecho durante toda la novela) que no puede cambiar nada, que nada de lo que haga tendrá validez contra una censura tan bien organizada, un embellecimiento tan imponente y una falsificación sistemática que afecta a toda la realidad, a todos los planos, a todas las ideologías e, incluso, al intelectual que él mismo ha creído ser:

cállate mejor  
cierra tu boca  
no prolongues por rutina la farsa irrisoria del intelectual que sufrir cree y  
obscenamente lo proclama  
por el país y por sus hombres  
españahogándose y esas leches (1988: 331).



Su "desdoblamiento" en este tramo final del libro, que demuestra que está delirando entre las obligaciones de un compromiso con la sociedad y su subjetividad ("cansado / enfermo / sin fuerzas / al borde del suicidio", 331), no encuentra conclusión. Por un lado, Álvaro se despide, se va al extranjero, unido cernudamente a la patria solo en el territorio del lenguaje:

(1)  
clamando  
todo ha sido inútil  
oh patria  
mi nacimiento entre los tuyos y el hondo amor que  
sin pedirlo tú  
durante años obstinadamente te he ofrendado  
separémonos como buenos amigos puesto que aún es tiempo  
nada nos une ya sino tu bella lengua mancillada hoy por sofismas mentiras hipótesis  
angélicas aparentes verdades (1988: 22).

Pero, por el otro, cree en algo, en la necesidad de no callar, a pesar de las interrupciones, a pesar de haber perdido. Como dice en solo unas líneas después en el final de la novela:

(2)  
deja constancia al menos de este tiempo no olvides cuanto ocurrió en él *no te calles*  
la geometría caótica de la ciudad las tres chimeneas de la Fecsa campanarios y  
agujas de iglesias jardines  
on va rater el car  
tu te rends compte  
alguno comprenderá quizá mucho más tarde  
edificios legañosos bulldozers brigadas de obreros barracas en ruina nuevas chozas  
farolas plateadas avenidas  
qué orden intentaste forzar y cuál fue tu crimen  
INTRODUZCA LA MONEDA  
INTRODUISEZ LA MONNAIE  
INTRODUCE THE COIN  
GELDSTUCK EINWARFEN (1988: 334)

Nos interesa del último pasaje la frase "alguno comprenderá quizás mucho más tarde" (de nuevo, de resonancias cernudianas) donde, aunque justifica el compromiso, se ha desprendido de unos lectores urgentes y actuales (y sartrianos). Este detalle lo entendemos, en la trayectoria general de Goytisolo de la que nos ocuparemos en los próximos capítulos, como una reafirmación del compromiso del autor, que se traslada (geográficamente al exilio, técnicamente al lenguaje y políticamente a preservar su autenticidad), pero no desaparece.

También nos interesa, del primer pasaje, su separación, porque Goytisolo aquí se aísla a sí mismo, en su contradicción, en su soledad, en su inutilidad, y encuentra su espacio de compromiso en esas lidias y en la eutanasia de sí mismo como intelectual *engagé*. Este exilio definitivo es el inicio de otra novela y el inicio de una traición, como veremos, anunciada en las frases de este pasaje final ("aléjate de tu grey tu desvío te honra / cuanto te separa de ellos cultívalo / lo que les molesta en ti glorificalo / negación estricta", 332). Concluimos, por lo tanto, que la muerte del escritor y de su tipo de compromiso, marca el inicio de algo radicalmente mitológico que pierde el contacto con el presente, con la realidad, pero no con la lucha política ni con la literatura comprometida.

Queremos cerrar el capítulo con esta cita sobre Luis Cernuda, con quien lo empezábamos, porque de su figura tutelar toma Goytisolo el impulso, este "no temáis la impopularidad" ni la locura. Como hacen evidentes estas palabras de *El furgón de cola* que reverberan, con ese "desvío", en el inicio de su siguiente novela, que analizaremos en la parte III.

La lectura de Cernuda nos ayuda a salir del atasco. [...] Los hombres que ensalzáis, parece decirnos Cernuda, no son los mismos que ensalzó Machado, y hacerlo ahora, cuando, en su mayoría, cabestros son, no conduce más que a adormecerlos en la buena conciencia, en el recuerdo analgésico de las jornadas del 36. Cantar en 1964 la tierra castellana es cantar su atraso y la propiedad de sus latifundistas. Rentista de un glorioso pasado y un heroísmo reciente, el pueblo español duerme desde hace veinticinco años sobre sus marchitos laureles y el único medio de sacudirlo de su sueño es despojarle, una tras otra, de todas sus coartadas, condenarlo implacablemente como lo he condenado yo. Vuestro esfuerzo fue bien intencionado y loable, pero inútil: el mal era más grave de lo que vosotros creíais. Solo yo, en mi soledad y aislamiento, vi las cosas claras. No temáis la impopularidad. La historia os dará la razón algún día<sup>416</sup> (1976a: 172).

---

<sup>416</sup> Si lo comparamos con la frase de la novela *Señas de identidad* "quizás alguien algún día comprenda", podemos ver las similitudes que Goytisolo cree reconocer en Cernuda.



## Parte II. Mito y compromiso: definiciones teóricas (1968-1977)

Goytisolo lleva su compromiso sobre y contra los mitos de la España sagrada hasta el extremo en la novela *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970). Sin embargo, la lectura de los ensayos de la época se impone para entender qué entiende Goytisolo exactamente por mito, cuáles son las fuentes que conducen a esta definición heterogénea y de qué maneras puede llevarse a cabo un compromiso que sea "crítica y creación" de mitologías, creencias, ficciones o fantasmas.

Como hemos visto, el interés por los mitos de Goytisolo se remonta a mediados de los 60, cuando busca conceptos y métodos nuevos para trasladar su compromiso a otro nivel más relacionado con la historia y más adaptado a las nuevas corrientes intelectuales y literarias—esencialmente, el estructuralismo, la teoría de la literatura, la crítica al lenguaje y la nueva novela latinoamericana—, al mismo tiempo que entra en contacto con el método historiográfico de Américo Castro que le ayuda a tener una conciencia nueva de los problemas de España.

La definición de mito goytisolana es muy compleja y muy libre, ya que toma diferentes definiciones de distintos ámbitos (histórico, antropológico, lingüístico y literario). Goytisolo utiliza la palabra "mito" para referirse a un lenguaje (Barthes), pero también a una mistificación histórica (Américo Castro), un sistema (Lévi-Strauss), un género o personaje literario (Claudio Guillén), o incluso una neurosis colectiva (Freud). La complejidad de esta definición, de la que nos ocuparemos debidamente en el capítulo 2.2., proviene principalmente de la variedad de fuentes y de su propia crisis personal e identitaria en el periodo posterior a su ruptura con el PCE, la Revolución cubana y el realismo de su generación, de lo que nos ocuparemos en 2.1. También proviene, por tanto, de la doble necesidad de entender la realidad y la literatura desde una lectura crítica, y de definir los males profundos de la sociedad para poder atacarlos mejor. De este modo define su compromiso "mitológico" o "mitoclasta", del que nos ocuparemos en el capítulo 2.3.

Los textos que analizaremos en esta segunda parte de la tesis fueron reunidos en los libros de ensayo *España y los españoles* (1979 [1969])<sup>417</sup>, "Presentación crítica" a la *Obra inglesa* de Blanco White (1982 [1972]), *Disidencias* (1977a)<sup>418</sup> "una especie de autobiografía por la lectura" según Cabrera Infante (GCIPFLPU, b16, f2), y eventualmente en *Crónicas sarracinas* (1989 [1981]). En todos ellos, aunque en distinta medida, hay análisis histórico, literario y antropológico finamente unidos, como en su definición del mito.

## 2.1. Fuentes y contexto del mito

En este primer capítulo de la parte II (como en el 1.1.) nos centraremos en el recorrido biográfico y bibliográfico de Goytisolo desde mediados de los 60 (con las primeras tomas de contacto tanto con la obra de Américo Castro como con la de ciertos pensadores y escritores europeos) hasta los años 70 para contextualizar la base de la definición de "mito" y del nuevo compromiso. Nos ocuparemos de las dos grandes referencias críticas, las bases metodológicas y los vocabularios que sostienen estas definiciones; así como de su contexto político y literario en su vinculación con Latinoamérica<sup>419</sup>. En primer lugar, abordaremos el impacto del contexto europeo, tanto las influencias de escritores y pensadores cercanos al estructuralismo y al posestructuralismo (formalistas rusos, Todorov, Lévi-Strauss, Benveniste, Barthes) como las influencias periféricas de Henri Michaux, Jean Genet y Georges Bataille, a los que empezó a leer cuando se encontró "libre de la camisa de fuerza de mis teorías literario-políticas" (Goytisolo 1986b: 94). En segundo lugar, siguiendo el pensamiento heterogéneo de Goytisolo, nos ocuparemos de las influencias españolas, necesarias para una teoría del mito que aplica al contexto español. Para ello estudiaremos, por un lado, la

---

<sup>417</sup> *Spanien und die Spanier (España y los españoles)* fue publicado originalmente en alemán (Goytisolo, 1969b) y finalmente en España diez años después (en 1979 edición que citamos) fue escrito, según Goytisolo, por razones económicas y en unas pocas semanas por encargo de la editorial alemana C. J. Bucher GmbH de Lucerna, publicado en alemán en 1969 (en español diez años después por Lumen, con un capítulo añadido a guisa de conclusión tras la muerte de Franco: "De cara al futuro").

<sup>418</sup> Libro que reúne textos escritos entre 1970 y 1977 aparecidos en distintos medios y que muestran la evolución anunciada en la crisis de *El furgón de cola*: los ensayos reflejan las nuevas posiciones estéticas e influencias críticas, la antropología estructural de Lévi-Strauss, la teoría de la literatura rusa y la lingüística de Benveniste y de Barthes. Así como análisis de los escritores latinoamericanos y de la tradición española bajo esos nuevos ángulos.

<sup>419</sup> Pues consideramos que las relaciones políticas con España quedan explicadas en la parte anterior.

influencia capital de Américo Castro y, por el otro, la de José María Blanco White. Ambos sustentan las bases históricas y literarias de un cambio de rumbo político y cultural que le llevarán a otra historia de España y otra literatura española. En tercer lugar, analizaremos el contexto de finales de los 60 y principios de los 70 cuando Goytisolo participa en las polémicas políticas y literarias en América Latina, fundamental para entender la dimensión literaria del mito, la redefinición del papel del intelectual, y también la nueva visión de España y su tradición. Así pues, trataremos de establecer estas influencias metodológicas y personales para entender, en su contexto, tanto la definición del "mito" como la del "compromiso" contra los mitos.

Por la variedad y heterogeneidad de estas fuentes, tendrán distintas extensiones y acercamientos. Ya que unas son relativas a la forma (la novela, el lenguaje, la literaturidad), otras al contexto, al contenido, etc.

### **2.1.1. PARÍS: EL MITO, LA LITERATURA, EL LENGUAJE Y LA PERIFERIA**

Como hemos mencionado, un punto de inflexión para el escritor es la toma de contacto con las nuevas corrientes teóricas tanto literarias como de las ciencias humanas que revolucionan el panorama intelectual en París desde los años 50. Junto con el debate, tanto estético como político, generado con la polémica de *Realidad* y la ruptura con el PCE (en compañía de Claudín y Semprún), Goytisolo descubre la nueva filosofía que estaba desbancando el existencialismo de Sartre: el estructuralismo, que estudia las realidades como un sistema complejo de partes relacionadas entre sí<sup>420</sup>. Esta corriente de pensamiento bebe y transita desde la lingüística de Saussure (considerada su precedente principal), a la teoría de la literatura rusa de la escuela de Praga; y es fundamental en el desarrollo de las ciencias humanas. Por ello, se considera a Lévi-Strauss su primer representante pleno en su abordaje de la etnología y la antropología como sistema (*Anthropologie structurale*, 1958).

---

<sup>420</sup> Lévi-Strauss define en *Anthropologie structurale* (1958) los "principes qui servent de base à l'analyse structurale sous toutes ses formes : économie d'explication ; unité de solution ; possibilité de restituer l'ensemble à partir d'un fragment, et de prévoir les développements ultérieurs depuis les données actuelles" (1958: 233). Traducción: "los principios que sirven de base para el análisis estructural en todas sus formas: economía de explicación; unidad de solución; posibilidad de restaurar el todo a partir de un fragmento, y de predecir futuros desarrollos a partir datos actuales".

En estos años, Goytisolo descubre a los lingüistas, a los estructuralistas, a los postestructuralistas, a los formalistas (1977a: 296), "bajo la presión doctrinal de la Rive Gauche" (2006b: 23). Desde inicios de los 60, en los ensayos de *El furgón de cola* más interesados por el lenguaje y la lingüística, refiere y defiende los postulados de Saussure (1976, 1977a), de los formalistas rusos (traducidos al francés por Todorov<sup>421</sup>), además de unas tímidas referencias a *Le degré zéro* de Barthes. A inicios de los 70 descubre a Todorov (1982, 1977), a Benveniste (1975a, 1977), a Batjín (1977), al Barthes de *Essais critiques* (1976, 1975a, 1977) y a Sollers (1973, 1977). Lévi-Strauss aparece en todas las épocas como validación "científica", pero nunca en profundidad (1976, 1979, 1977a)<sup>422</sup>. Saliendo de la crisis estética y moral que hemos descrito en el capítulo anterior, Goytisolo busca un nuevo rigor teórico, literario, político; y el análisis estructural de los textos y de los mitos responde a sus carencias<sup>423</sup>. A continuación, repasamos la biografía y lista de lecturas de Goytisolo y su encuentro con el estructuralismo, la teoría de la literatura y las teorías del lenguaje que le conducen a una revisión de las nociones de literatura y mito. Por otra parte, aludiremos a tres influencias intelectuales y personales periféricas pero relevantes: Henri Michaux, Jean Genet y Georges Bataille.

### *Antropología estructural*

Aunque Lévi-Strauss no suponga una influencia considerable en la obra de Goytisolo, su noción de mito sí está presente en las teorías del escritor, pues las tesis sobre el mito del antropólogo fueron muy influyentes durante los años 60 en Francia y en algunos escritores del boom, como hemos recordado en la introducción. A Goytisolo le interesará la lectura de Lévi-Strauss porque consigue arrancar del mito cualquier valor metafísico, lo vuelve una realidad sistémica, un lenguaje complejo (Lévi-Strauss, 1958: 232). Del mismo modo, la amplificación del mito no como un mito primigenio-religioso del que se suceden variantes sino como "el conjunto de sus versiones" (ibid.: 240) —

---

<sup>421</sup> En *Théorie de la littérature* (Todorov, 1966) obra de referencia, citada por Goytisolo en muchas ocasiones; lo que da a entender que conoce a los formalistas por este libro.

<sup>422</sup> En el prólogo de 2006 ya referido al inicio del párrafo, Goytisolo añade a estas influencias "la escuela de Tartú y Noam Chomsky" (2006: 23), de los que no encontramos, sin embargo, referencias en esta época.

<sup>423</sup> Aunque tenemos que remarcar que, a diferencia de lo que ocurría con Sartre o Duras, el escritor nunca tuvo una relación personal con ninguno de estos autores, pues su principal nexo con ellos fue Monique Lange, secretaria de Mascolo en Gallimard. Y el estructuralismo y sus aledaños estuvieron asociados a la editorial Seuil, en la que Goytisolo solo publicó un libro, *Juan sin tierra*, su "única novela estructuralista" (2006b: 23).

recordemos que Lévi-Strauss había dicho que "no existe una versión 'verdadera' de la cual las demás serían copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito" (ibid.: 242)<sup>424</sup> — lo desacraliza, a los ojos de Goytisolo, acción que le permitirá entender como "mito España" tanto la leyenda de Rodrigo como la propaganda franquista de la sierra de Guadarrama o un cartel en una biblioteca<sup>425</sup> — pues la adopción del discurso individual en el modo colectivo actualiza su "mitismo" (Lévi-Strauss, 1971: 560). Por otra parte, la noción de "*mitologique*" (y "estructura del mito", "ley estructural del mito") de Lévi-Strauss equivale al conjunto de "mitos de la España sagrada" que estudia Goytisolo, entendidos como un sistema. Del mismo modo, los métodos de "desactivación" de estos mitos están relacionados con los mitos estructurales de Lévi-Strauss, pues no se debe atacar el mito sino su poderosa estructura y los "paquetes de relaciones" entre mitemas o componentes del mito (ibid.: 234). Aunque, insistimos, toda esta sistematización nunca alcanzará el rigor "lógico" del antropólogo estructuralista<sup>426</sup>.

Sin embargo, Goytisolo nunca llegó a citar los textos sobre mitos estructurales de Claude Lévi-Strauss, aunque sí los menciona sin entrar en detalles<sup>427</sup>. No ocurre lo mismo con una obra suya anterior, *Tristes tropiques* (1955), citada en *España y los españoles* para referirse a la visión periférica de la realidad que tienen los extranjeros sobre España, en alusión, en este caso, a los escritores ingleses del siglo XVIII y XIX que visitaron España capaces de una "reflexión intelectual" auténtica, frente a la actitud moralista de Jovellanos<sup>428</sup>. Es decir, en cierta manera, es una reivindicación del estructuralismo como crítica rigurosa.

---

<sup>424</sup> Original en francés: "Il n'existe pas de version 'vraie' dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe" (Lévi-Strauss, 1958: 242) Traducción: "no existe una versión 'verdadera' de la cual las demás serían copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito".

<sup>425</sup> Lévi-Strauss consideraba que "on n'hésitera donc pas à ranger Freud, après Sophocle, au nombre de nos sources du mythe d'Édipe. Leurs versions méritent le même crédit que d'autres, plus anciennes et, en apparence, 'plus authentiques'" (1958: 240). Traducción: "no dudaremos, por tanto, en incluir a Freud, después de Sófocles, entre nuestras fuentes para el mito de Edipo. Sus versiones merecen el mismo crédito que otras, más antiguas y, aparentemente, más auténticas".

<sup>426</sup> Como señalamos en la introducción, según Lévi-Strauss, el análisis estructural de los mitos permitía "soumettre leur ensemble à des opérations logiques" [trad.: someter el conjunto a operaciones lógicas] (1958: 241). Interés científico muy alejado de las pretensiones político-literarias de Goytisolo, si bien la noción de estructura sí está ahí.

<sup>427</sup> En *El furgón de cola* (1976a: 136) o *Disidencias* (1977a: 171, 185). Lévi-Strauss aparece, generalmente, para acompañar las explicaciones de Goytisolo sobre las escuelas de pensamiento de París.

<sup>428</sup> La mención de Lévi-Strauss en *España y los españoles*: "Los españoles [del siglo XIX] no podían captar las virtudes humanas del mundo preindustrial en que vivían porque, precisamente, estaban intentando escapar de él y caminaban, por así decirlo, con anteojeras. Como señala Lévi-Strauss, "tratándose de sociedades diferentes, todo cambia: la objetividad nos es concedida graciosamente. No siendo agentes, sino espectadores de las transformaciones que se operan, nos es tanto más fácil poner en la balanza su pasado y su devenir cuanto que éstos sirven de pretexto de contemplación estética y de reflexión



### *Teoría de la literatura*

En el campo exclusivamente literario, la influencia del formalismo ruso (precursor del estructuralismo en Francia) es importante para la evolución de Goytisolo. Tanto en *Disidencias* como en la gestación de *Don Julián* influye y del mismo modo que Lévi-Strauss, influye en la búsqueda de un nuevo rigor teórico y técnico. En este caso, en la noción de "literatura", en qué la integra y qué la crea, y qué responsabilidad tiene consigo misma, lo que le permitirán introducir los mitos, los esquemas, los tópicos y la historia dentro de su propia literatura y compromiso<sup>429</sup>.

Para comprobar este impacto (aunque matizado por todas las otras influencias), basta el análisis de "La novela española contemporánea", conferencia pronunciada en la Universidad de Columbia en noviembre de 1970 que publica en el número dos de la revista *Libre* (Goytisolo, 1972a) y que integra siete años después en *Disidencias* (1977a: 153-169), una reelaboración de las ideas expresadas en el ensayo "Literatura y eutanasia" incluido en *El furgón de cola* que ya hemos analizado. Esta nueva versión contiene las mismas críticas a la literatura "política" de su generación, pero, a diferencia del ensayo de 1965, el de 1970 no se centra tanto en nociones sartrianas (como la necesidad del compromiso del escritor dentro de su propia literatura o sus coordenadas histórico-

---

intelectual, en lugar de manifestarnos su presencia en forma de inquietud moral" [...]. Su retrato [de Borrow] de los pueblos peninsulares no es angustioso y lúgubre, como lo es, por ejemplo, el de un Jovellanos: éste rehúsa toda contemplación estética, mira a veces sin ver, compara el deprimente "ser" con el "deber ser", juzga y analiza las cosas desde un punto de vista exclusivamente moral" (1979: 100). Esta mención sirve tanto para dar validez a su propio análisis como para defender un rigor estructuralista: valorar la observación del sistema y la experimentación sin ninguna voluntad moralizadora o ideológica.

<sup>429</sup> "In all of Goytisolo's analyses it is clear that his attraction to Structuralism is founded primarily on the challenge that such a theory posed to the standard thinking on the language and literature of Western bourgeois society. The artist can adopt a critical approach to the prevailing ideology and its corresponding literary orthodoxy and create works that conform to Lotman's "aesthetics of opposition", works in which "el autor lucha contra las leyes rutinarias y prejuicios del público imponiéndole su propio modelo o perspectiva del mundo" (1977a: 71). Goytisolo demonstrates a clear preference for those which set out to infringe the rules of the genre to which they belong, and in so doing challenge and subvert the prevailing modes of perception, themselves dependent on prevailing ideologies" (Black, 2001: 26). Traducción: "En todos los análisis de Goytisolo queda claro que su atracción por el estructuralismo se basa principalmente en el desafío que tal teoría planteaba al pensamiento estándar sobre la lengua y la literatura de la sociedad burguesa occidental. El artista puede adoptar un enfoque crítico de la ideología predominante y su correspondiente ortodoxia literaria y crear obras que se ajusten a la 'estética de oposición' de Lotman, obras en las que 'el autor lucha contra las leyes rutinarias y prejuicios del público imponiéndole su propio modelo o perspectiva del mundo' (Goytisolo, 1977a: 71). Goytisolo demuestra una clara preferencia por aquellos que se proponen infringir las reglas del género al que pertenecen, y al hacerlo desafían y subvierten los modos de percepción predominantes, ellos mismos dependientes de las ideologías predominantes" (Black, 2001: 26).

políticas) sino que focaliza toda su atención en valores literarios, nutriéndose de referencias a críticos y lingüistas (Todorov, Saussure, Benveniste, Barthes...). Goytisolo anuncia "el propósito de centrar la atención, no en lo designado, sino en el signo mismo", pues "conviene no perder de vista el axioma de Eikjenbaum" de que "el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que las distingue de cualquier otra materia, independientemente del hecho que, por sus rasgos secundarios, esta materia pueda dar pretexto y derecho a ser utilizada en otras ciencias como objeto auxiliar" (1977a: 153-4).

Bajo esta nueva perspectiva, los errores de su generación estaban asociados a problemas literarios. El primero consistía en un error de "performatividad": Goytisolo analiza el "compromiso" desde la noción de "enunciado performativo"<sup>430</sup> de Benveniste, según el cual "un enunciado performativo solo tiene realidad si es autenticado como acto" pero "no pudiendo ser autenticado como acto por falta de la necesaria autoridad, esta frase no es más que habla, se reduce a un clamor inane, niñería o locura" (Goytisolo, 1977a: 159-160<sup>431</sup>). Goytisolo describe, por lo tanto, el compromiso de escritores de su generación (menciona a Blas de Otero, Celaya, Nora y "otros más jóvenes") como "acción no, clamor inane", compromiso "repetido y jamás puesto en práctica" (ibid.: 160). El segundo error de su generación era la falta de "literaturidad"<sup>432</sup>: la obra literaria "responde también, y ante todo, a las leyes evolutivas del género al que pertenece, a las exigencias de su propio arte" (1977a: 162), pues "un texto cobra sentido, no aislado, sino en correspondencia con otros textos, con todo un sistema de valores y significaciones previos. Como nos han enseñado los formalistas rusos, no son las obras las que evolucionan, sino la literatura: el texto particular no es más que un ejemplo que nos permite describir las propiedades de la literaturidad" (ibid.). De estas cuestiones, Goytisolo llega al problema técnico mayor: el realismo que, por un lado, era incapaz de representar la realidad (pues no era más que un género literario, una "ilusión performativa", como había demostrado Barthes<sup>433</sup>), y por el otro no tenía en cuenta la

---

<sup>430</sup> Benveniste establece, citando la lectura de Goytisolo, que existen "enunciados performativos" (aparte de los que provienen de la autoridad) en el caso en que "sin provenir de ninguna autoridad, *comprometen* no obstante a quien los enuncia en razón de la circunstancia del enunciado", como, por ejemplo, "yo me *comprometo* a hacer tal cosa" (1977a: 159).

<sup>431</sup> Tomado directamente de Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (1966) por Goytisolo, quien cita por la traducción castellana de la obra (Benveniste, 1971: 273)

<sup>432</sup> No pasamos por alto que esta crítica se integra en la crítica francesa a la falta de "littéralité" de la literatura que describía Sartre, pero lo analizado en el capítulo 1.2. nos exime de repetir el análisis concreto de la literatura española que hace Goytisolo.

<sup>433</sup> Principalmente en su crítica a la ilusión realista: "La combinación de signos formales de la literatura (pretérito indefinido, estilo indirecto, ritmo escrito) y signos no menos formales del "realismo"

dirección que tomaba la literatura moderna que "[centra] su atención en el signo y no en la cosa representada y [examina] la sintaxis narrativa no tanto en función de la realidad que aspira a reflejar como en su aspecto puramente formal" (Goytisolo, 1977a: 164), es decir, no centran su interés en el "discours" de Benveniste<sup>434</sup>.

Otro ejemplo de influencia formalista en *Disidencias* es la incorporación de la noción de "contexto" de Todorov. Goytisolo cita a Todorov en varias ocasiones<sup>435</sup>, especialmente "L'analyse du récit d'Urbino" (Todorov, 1968). A través de este texto, Goytisolo defiende la separación del texto del contexto: "Todorov propone un enfoque crítico según el cual, para calibrar la obra literaria, habrá que considerar que en ella 'el contexto forma parte del texto' y 'ciertos rasgos estructurales del texto son elementos auténticos del contexto" (1977a: 154). Esta noción será útil en dos sentidos. El primero, para defender su propia desvinculación con una causa política concreta. El segundo, para poder estudiar la historia de la literatura española desde ese ángulo: las obras que analizará deberá ser estudiadas como obras literarias cuyos "rasgos estructurales" son

---

(fragmentos del lenguaje popular, expresiones curdas o dialectales, etc.) que denunciara Barthes no reproduce lo real —como dice el crítico francés— más que entre comillas: palabras populistas, giros descuidados en medio de una sintaxis puramente literaria" (Goytisolo, 1977a: 163).

<sup>434</sup> Benveniste ocupa un papel central en la evolución formal de Goytisolo, Aunque, como ha señalado Black, las categorías de "histoire" y "discours" son más complejas que la definición que emplea Goytisolo. Así lo explica: "As critics such as Genette have pointed out, discours and histoire cannot be totally separated. What is not absolutely clear from Goytisolo's citing of Benveniste in *Disidencias* is that the move to discours is not simply towards a subjective narrative in which the presence of the narrator is clearly revealed, as opposed to the traditional third-person form. Many straightforward realist texts, including works of Goytisolo like *La isla* and the travelogues, are written in the first-person discursive style. Yet the thrust of Goytisolo's argument in the essay 'La novela española contemporánea' is not simply for a return to subjective narration, but to a narrative that draws attention to its textuality, its status as language and writing. This is the implication throughout and reinforced by the reference to those novels which, in line with Jakobson's theories about the poetic function, 'centran la atención . . . en el signo y no en la cosa representada' (1977a: 164). Goytisolo's interest in discours is based on a concern with writing that draws attention to its status as writing, the process of enunciation of the text. In *Disidencias* Goytisolo praises Cervantes' novel for precisely this feature: 'en ningún momento disimula el proceso de enunciación; antes bien, claramente lo manifiesta' (ibid.: 205)" (Black, 2001: 28-29). Traducción: "Como han señalado críticos como Genette, el discurso y la historia no pueden separarse totalmente. Lo que no queda absolutamente claro de la referencia a Benveniste en *Disidencias* es que el paso al discurso no es simplemente hacia una narrativa subjetiva en la que la presencia del narrador se revela claramente, a diferencia de la forma tradicional de la tercera persona. Muchos textos realistas sencillos, incluidas obras de Goytisolo como *La isla* y los diarios de viaje, están escritos en el estilo discursivo en primera persona. En el ensayo 'La novela española contemporánea' no se pretende simplemente un retorno a la narración subjetiva, sino a una narrativa que llame la atención sobre su textualidad, su estatus como lenguaje y escritura. Esta es la implicación en todo momento y que se refuerza con la referencia a esas novelas. que, en línea con las teorías de Jakobson sobre la función poética 'centran la atención... en el signo y no en la cosa representada' (1977a: 164). El interés de Goytisolo por el discurso se basa en una preocupación por la escritura que llama la atención sobre su condición de escritura, el proceso de enunciación del texto. En *Disidencias* Goytisolo elogia la novela de Cervantes precisamente por este rasgo: 'en ningún momento disimula el proceso de enunciación; antes bien, claramente lo manifiesta' (ibid.: 205)"

<sup>435</sup> El capítulo "Poétique" de Todorov (incluido en *Qu'est-ce que le structuralisme*) para leer a Blanco White (1982: 66), María de Zayas (1977a: 112, 72<sup>435</sup>) o Fernando de Rojas (ibid.: 14).

"elementos auténticos del contexto", elementos periféricos del fenómeno complejo de la literatura; o como él explica: "ello no quiere decir, naturalmente, que las relaciones entre literatura y realidad social no existan; pero no tienen, desde luego, el carácter determinista y mecánico que el sector mayoritario de la crítica española les ha querido dar" (ibid.: 154). Como ejemplo sobre *La Celestina*, "[Gilman] ha tratado de imaginar la vida de éste [Fernando de Rojas] a partir de lo que nos sugiere el propio texto —como si el contexto formara parte del texto, y no al revés" (ibid.: 14)<sup>436</sup>.

Por último, el contacto con el estructuralismo también ayuda a Goytisolo a desarrollar su definición de mito en la literatura. Goytisolo alude a la noción del "mito literario" mediante las figuras de Celestina, Don Juan y Don Quijote, en concreto en *España y los españoles* (1979: 54-65). "Mitos" literarios que nacen en los siglos XVI y XVII y "que devendrán más tarde el símbolo y, a veces, la máscara de los españoles" (ibid.: 54). Son los mitos que existen y se crean dentro de los textos y responden tanto a unas particularidades literarias como a otras psicológicas, con lo que Goytisolo acoge (de manera heterodoxa) las teorías de Jung. Aunque el autor no se extiende mucho en explicar qué hace de ellos "mitos" están asociados tanto a géneros y personajes literarios como a los valores de la comunidad (o los "antivalores" en el caso de la picaresca)<sup>437</sup>. La picaresca, además, a través del análisis de Claudio Guillén en *Literature as a system* (1971), crea un género que asciende a la categoría de mito literario, a través de su recepción en la colectividad que lo reconoce más allá del texto<sup>438</sup>.

Lo que más nos interesa de esta influencia es el descubrimiento de la teoría de la literatura, de una crítica literaria que analiza los mecanismos literarios dentro de una lógica, un sistema de textos; pues, aunque el estructuralismo a día de hoy esté muy cuestionado, su interés está en extirpar la ideología y la historia de la literatura y concentrarse en ella misma y en su "materia", esto es, la forma, espacio de donde saca su "literaturidad", crea su lenguaje literario y sus propios mitos. Además, esto permite a Goytisolo una nueva lectura de los clásicos que libere aquella literatura española que más

---

<sup>436</sup> El valor que esta lectura estructuralista (la particular de Goytisolo) otorga al texto es el punto de partida de esta nueva etapa del novelista, al entenderse las épocas tumultuosas de la historia de España como momentos en donde la "escritura totalizante", creación y no copia, fue la única alternativa ante la imposibilidad de realidad, suprimida por la mistificación del poder. Sin embargo, como indicamos en la introducción, el método de Gilman es más el resultado de una necesidad (de "imaginar" la historia borrada por la inquisición a través del texto) que una metodología estructuralista.

<sup>437</sup> En la lectura de Goytisolo los pícaros conforman, además, "un mundo de antivalores que contrasta cruelmente con la imagen sublimada que el español se esfuerza en dar de sí mismo" (1979: 55):

<sup>438</sup> "Towards a Definition of the Picaresque" incluido en *Literature as a system* (Guillén, 1971: 71-106), data de 1961 y fue publicado por primera vez en 1962. Consideramos probable, por lo tanto, que Goytisolo tuviera acceso a él con anterioridad.

le interesa de sus coordenadas nacionales, liberarla como el escritor se ha liberado. Es decir, poder analizarla desde fuera, desde sus relaciones literarias con las otras obras y a pesar de su contexto, para darle así su valor literario real<sup>439</sup>, detectando sus valores universales<sup>440</sup>.

Si nuestro análisis en este punto ha sido superficial es porque nos interesan más las influencias cruzadas del escritor en esta época que no el estudio exacto de estas teorías<sup>441</sup>. Por último, también existe una influencia del postestructuralismo, en la que no nos detendremos al ser posteriores a la época estudiada. Remitimos a Black quien analiza con precisión la influencia del concepto de Derrida "decentered structure"<sup>442</sup>, importante en la estructura y textualidad de *Don Julián* (Black, 2001: 30-31) y el "orientalismo" de Said<sup>443</sup>, sobre el que volveremos puntualmente.

### *Teoría del lenguaje y mito*

La última influencia de las corrientes intelectuales con las que Goytisolo convive en París es la lingüística estructural y la semiología, como ya hemos visto en sus repetidas menciones tanto al lingüista Benveniste como a Saussure (1976a: 77, 177; 1977a: 154). Pero la influencia que más nos interesa en esta tesis es la de Roland Barthes, que lo incorpora a la teoría moderna sobre el lenguaje y, sobre todo, nutre su definición de mito. En *Disidencias*, Goytisolo cita a Barthes, a quien ya había hecho referencia en *El furgón*

---

<sup>439</sup> Según Black: "Using concepts derived from Roland Barthes and the Russian Formalist, Yuri Lotman, Goytisolo gives as the reason for this enduringly subversive quality of the text the fact that it transgresses on both the formal and the thematic level" (2001: 25). Traducción: "Utilizando conceptos de Roland Barthes y del formalista ruso Yuri Lotman, Goytisolo da como razón de esta duradera cualidad subversiva del texto el hecho de que transgrede tanto en el nivel formal como en el temático"

<sup>440</sup> Aunque fuera de nuestro análisis, Bajtín fue también determinante en la lectura de la literatura clásica española que Goytisolo inició en esta época — aunque *Disidencias* solo aparece citado en referencia a Quevedo (1977: 135, n8). Se puede observar en algunas nociones relativas a la novela, pero especialmente en la relectura de *El libro del buen amor*, de Juan Ruiz, iniciada a finales de los 70 en Marrakech, origen tanto de la maravillosa novela de Goytisolo *Makbara* (1980) como de la fascinación del escritor por la literatura oral de la plaza Jemaa el-Fna de esta ciudad, la misma que defendió hasta ser declarada patrimonio inmaterial de la humanidad por la Unesco en 2008 (remitimos a Goytisolo, 2007: 116).

<sup>441</sup> Para ello pueden consultarse estudios sobre el formalismo en la obra de Goytisolo ya mencionadas en otros apartados: Pérez Genero (1979) o Black (2001).

<sup>442</sup> En su ensayo "Structure, Sign and Play in the Discours of Human Sciences" (1966).

<sup>443</sup> "Goytisolo recognizes a debt to the writer Edward Said and his book *Orientalism*, itself heavily borrowing from Foucault's theory of discourse, in which Western writings on the Orient are shown to be less a truthful reflection of the reality than a 'discourse' through which the West invents its own image of the East in an urge to control it" (Black, 2001: 32). Traducción: "Goytisolo reconoce su deuda con el escritor Edward Said y su libro *Orientalismo*, que a su vez toma prestado en gran medida la teoría del discurso de Foucault, en la que los escritos occidentales sobre Oriente se muestran menos como un reflejo veraz de la realidad que como un 'discurso' a través del cual el Occidente inventa su propia imagen de Oriente en un impulso por controlarlo". Recientemente Hidalgo Nácher (2023) ha estudiado sus relaciones.

*de cola*, a partir de las mismas ideas, tomadas de *Le degré zéro de l'écriture* (1957), contra el realismo y el lenguaje positivo (1977a: 171, 177), como vehículo transparente (Black, 2001: 26). La influencia de estas nociones está íntimamente ligada a la mitología, pues, según el crítico americano, Goytisolo percibe una conexión entre el realismo y el orden lingüístico-literario burgués que lo sostiene:

As Barthes, Goytisolo perceives a connection between a prevailing bourgeois ideology, intent on presenting itself as 'non-ideological', characterized by common-sense, eternal values, and bourgeois literature, exemplified by the primacy of realism. The characteristic of bourgeois society, according to this trend of thought, is to mask its signs, to project itself as natural [...].

In conventional realism, more emphasis is placed on the meaning of words than on their form, which it presents as natural. The focus is on the signified as opposed to the signifier. Not only does this suggest that language is innocent, neutral, transparent, it also presents events and ideas as given, pre-existing their textual expression as opposed to textually produced. (Black, 2001: 28)<sup>444</sup>.

En *Disidencias* hay, además, una mención nueva importante, al texto de Barthes sobre Sade "L'arbre du crime" (1967), que Goytisolo conecta, en este caso, con *La Celestina*:

Aprovechando la absoluta libertad de la página en blanco —el vértigo totalizante de la escritura— el escritor francés, en el aislamiento inhumano de la Bastilla, cumplirá una venganza ejemplar contra la sociedad que le oprime: la de poner al desnudo y dar voz a todo lo reprimido e indecible, transformando, como diría Barthes, la imposibilidad del referente en posibilidades del discurso (Goytisolo, 1977a: 33).

Subrayamos este momento por la utilización del concepto de "escritura". La "realidad", en estos casos, no se logra a través de la "ilusión performativa" sino de la creación y de la *escritura* (en el sentido barthesiano) como creación ("vértigo totalizante") intransitiva, y no copia. Algo que marcará la *escritura* literaria de Goytisolo.

Por otro lado, otra referencia a Barthes se impone, aunque, al menos en los textos que hemos consultado, no fuera reconocida por Goytisolo. Esta influencia es la de *Mythologies* (1957) y, más concretamente, el ensayo al que nos hemos referido en la

---

<sup>444</sup> Traducción: "Como Barthes, Goytisolo percibe una conexión entre una ideología burguesa predominante, decidida a presentarse como "no ideológica", caracterizada por el sentido común, los valores eternos, y la literatura burguesa, ejemplificada por la primacía del realismo. La característica de la sociedad burguesa, según esta corriente de pensamiento, es enmascarar sus signos, proyectarse como natural [...]. En el realismo convencional se pone más énfasis en el significado de las palabras que en su forma, que se presentan como naturales. La atención se centra en el significado en contraposición al significante. Esto no sólo sugiere que el lenguaje es inocente, neutral y transparente, sino que también presenta eventos e ideas como dados, preexistentes a su expresión textual en lugar de producirlos textualmente" (Black, 2001: 28).

introducción, "Le Mythe aujourd'hui". En toda la teoría sobre el "mito" que desarrolla Goytisolo, y que veremos en el capítulo 2.2., planea la tesis del lenguaje como un poderoso sistema ideológico-semiológico, generador (y sustentador) de los mitos. Un sistema o discurso que tiene una dimensión ideológico-histórica y otra lingüística-formal, y cuyo objetivo es esconder la realidad tras el mito (transformado en *pseudo-physis* o verdad natural).

Estas nociones barthesianas, como estudiaremos en el capítulo 2.3., serán, además, importantes en la definición del compromiso contra los mitos, en la técnica textual para desvirtuarlos o atacarlos, pues para ello es necesaria una definición teórica de mito como forma (vacía) que enturbia (y esconde) el significado simple. Sin embargo, es curioso y no podemos dejar de señalar, que Goytisolo nunca aceptó la influencia de *Mythologies*, aunque sí lo hiciera con *Essais critiques* o *Le degré zéro*, algo que hace pensar que también debió de leer *Mythologies*; quizás fue para darle mayor importancia a Américo Castro.

### *Tres figuras periféricas*

Seguidamente nos ocuparemos de tres influencias importantes de autores franceses periféricos: Michaux, Genet y Bataille. Estos tres autores, tan diferentes entre sí, tienen una relación similar con Juan Goytisolo: de forma repetida, aportan durante los años tres valores o (mi)temas importantes para el cambio de rumbo en su estética y ética. Además, como vimos, el propio escritor los asocia como escritores contrarios a la corriente dominante sartriana (1986b: 94), de ahí que los llamemos "periféricos", a pesar de su importancia. Del primero, Henri Michaux, una simple explicación sobre los mitos en una entrevista será la base de la definición de Goytisolo; del segundo, Jean Genet, Goytisolo asumirá la posición moral del paria o traidor, necesaria para cambiar su posición; del tercero, Georges Bataille, recogerá la teoría sobre el erotismo y el sadismo que, aunque conjugada con autores de la tradición española o escritores contemporáneos latinoamericanos, tiene un lugar central en el pensamiento de Goytisolo y en su definición del mito como algo oculto e irracional.

La influencia que tratamos ahora es pequeña pero repetida en muchísimas ocasiones a lo largo de los estudios críticos sobre el mito de Goytisolo. Se trata de una cita de Henri Michaux. La "Bibliothèque idéale" de Gallimard acababa de editar en 1959 una antología comentada sobre este autor que firmaba Robert Bréchon y que incluía una entrevista al propio autor en la que afirmaba: "me horrorizan los mitos. Habría que volver a cuestionar todo lo que envejece y pasa al mito. Hasta la misma Francia, al cabo de unos años, debería cambiar de nombre, por honestidad, para desembarazarse del mito *Francia*" (Bréchon, 1959: 207)<sup>445</sup>. Goytisolo usará esa frase como definición de mito en todos sus ensayos de esta época (1976a: 172; 1979: 8; 1982: 97, etc.), hasta el punto de que las demás definiciones (literarias, antropológicas, históricas) se añaden a esta, que es la principal. Sorprende que Goytisolo nunca más citara a Michaux más allá de estas palabras. Por eso no hablamos aquí de una influencia general sino de una concreta, la de esta entrevista que Goytisolo leyó y que si nosotros leemos a su vez con atención constataremos que, aunque Goytisolo la suprima, contiene más información importante.

El párrafo que contiene la frase empieza así: "la nación es una especie de caricatura de [un] hombre: una enorme barriga y mitos. La barriga exige, pero con pudor para esconder sus necesidades reales; y mitos sobre los que excitarse (para poder desatender los problemas reales)" (Bréchon, 1959: 207)<sup>446</sup>. Llama la atención la sencillez de esta imagen poética de la patria como una enorme tripa que "traga" (la misma imagen de Cernuda que vimos en el análisis de *Señas de identidad*) pero que debe "esconder sus verdaderas necesidades" por "pudor" (o ideología o política o historia) y que lo tapa todo con unos "mitos" que, además de su condición de falsos, también son "excitantes", provocadores.

En la misma entrevista hallamos previamente otro detalle importante. Esta definición de la patria tragadora y de los mitos que excitan y esconden los problemas, remite a la pregunta que formula Robert Bréchon sobre por qué la obra de Michaux ha generado un silencio en algunos sectores intelectuales, y añade: "Pienso en particular en Sartre y su grupo" (Bréchon, 1959: 206): ante lo que Michaux responde "No lo sé. Diría

---

<sup>445</sup> La cita original en francés: "j'ai horreur des mythes. Il faudrait, remettre en question tout ce qui vieillit et passe au mythe. Même la France au bout d'un certain nombre d'années devrait changer de nom, par honnêteté, pour se dégager du mythe 'France'" (Bréchon, 207).

<sup>446</sup> El original en francés: "La nation est une sorte de caricature d'homme: un énorme ventre et des mythes. Le ventre exigeant, mais avec des pudeurs pour cacher ses besoins réels ; et des mythes, sur lesquels s'exciter (pour pouvoir négliger les vrais problèmes)" (Bréchon: 207).



que es porque nuestros futuros son diferentes. Y lo que más le interesa actualmente a él es lo que más me incomoda a mí. La política es para él una incitación a la acción. Yo, según el día, me dejo abatir"<sup>447</sup>. Es decir, Michaux se declara situado en el lugar opuesto a Sartre y a sus intereses públicos.

En suma, Michaux percibe la patria como un monstruo devorador y la política (o la ideología) como aquellos mitos que la sustentan (y la excitan). Por lo tanto, la definición casual de Michaux, la de considerar el mito como un discurso viejo y vacío que oculta una patria famélica (en tantos sentidos), domina todas las teorías de Goytisolo en su sencillez expresiva y en su gesto de oposición a lo anterior. Además, de esa primera frase que cita con frecuencia, Goytisolo retiene la información más importante: que Francia debe, por honestidad, "desembarazarse del mito 'Francia'". El concepto de que los mitos están asociados a una patria, y que se apartan de los problemas reales y "excitan" (tanto sexual como emocionalmente), será de suma importancia para Goytisolo.

#### JEAN GENET

La influencia de Jean Genet para Goytisolo es fundamental en muchos planos: erótico, personal, literario, político y moral. No nos interesa aquí fijarnos en todos estos aspectos de esta relación fascinante<sup>448</sup>, sino en la dimensión "moral" o política, pues es la que más afecta a nuestro concepto central de "mito" entendido como patria (o valores patrióticos) del que buscará deshacerse en el nuevo modo de compromiso.

Durante su segundo viaje a París, cuando fue invitado por Gallimard, Juan Goytisolo conoció a Jean Genet el 8 de octubre de 1955 en una cena en casa de Monique Lange<sup>449</sup>. Genet solo le preguntó "Y usted, ¿es maricón?" (Goytisolo, 1986a: 260) y, ante la respuesta elusiva del catalán, "Genet no volverá a dirigirme la palabra durante la noche y, con una mezcla de desencanto y alivio, comprendo que no he pasado el examen" (ibid.). Sin embargo, cuando Juan se instala en París en casa de Monique Lange un año después,

---

<sup>447</sup> El original en francés: "Je ne sais pas. Je dirais bien que c'est parce que nos avenir sont différents. Et ce qui l'intéresse le plus présentement me gêne le plus. La politique est pour lui une incitation à l'action. Pour moi, selon les jours, je me laisse abattre [...]" (Bréchon, 1959: 206).

<sup>448</sup> De la bibliografía sobre las relaciones entre Juan Goytisolo y Jean Genet, destacamos el artículo de Ibrahim al-Khatib (1995), el de Pope (1990) y, sobre todo, el de Epps (1992).

<sup>449</sup> Según el propio autor, su futura mujer quiso impresionarle: "Con esa falta de confianza en sí misma que la caracteriza, había adelantado el nombre de Genet y su poder persuasorio para prevenirse contra un posible rechazo" (1986a: 259).

su trato fue constante gracias a las relaciones con su mujer<sup>450</sup>, y se acentuó a mediados de los 60 cuando Monique Lange le contó a Genet sobre su homosexualidad<sup>451</sup>. Desde entonces, se cartearán y Juan Goytisolo aprovechará su cambio de intereses literarios para convertirse en un gran lector y admirador de la obra del francés. Goytisolo, como en tantas influencias que estudiamos, le dedicará por ello varios textos, recogidos en *Genet en el Raval* (2009b), que incluye las cartas, "El poeta enterrado en Larache" (1992) y el texto autobiográfico "El territorio del poeta" (1986b). Este último texto es el que más nos interesa en este momento, pues en él Goytisolo describe la influencia de Genet<sup>452</sup> en estos términos:

Si en mi juventud imité de modo más o menos consciente algunos modelos literarios europeos y americanos, él ha sido en verdad mi única influencia adulta en el plano estrictamente moral. Genet me enseñó a desprenderme poco a poco de mi vanidad primeriza, el oportunismo político, el deseo de figurar en la vida literariosocial para centrarme en algo más hondo y difícil: la conquista de una expresión literaria propia, mi autenticidad subjetiva. Sin él, sin su ejemplo, no habría tenido tal vez la fuerza de romper con la escala de valores consensuada a derecha e izquierda por mis paisanos, aceptar con orgullo el previsible rechazo y aislamiento, escribir cuando he escrito a partir de *Don Julián* (1986b: 153).

Genet representa para Goytisolo, en el plano "moral", al escritor marginal, libre (en ocasiones lo compara inevitablemente con Rimbaud, 1986b: 128) y ajeno al "mito Francia" como el que más ("predica con el ejemplo las virtudes del exilio", *ibid.*: 136). Además, "su moral se sitúa en un nivel diferente" (*ibid.*: 133) porque en Genet (un escritor que, como recordamos en la introducción, estuvo íntimamente comprometido con varios conflictos y colectividades, aunque sin ningún interés de coherencia), el compromiso opera en un plano siempre alejado de una ideología o de una patria. El encuentro con Genet significa, entonces, el encuentro a la vez con una literatura sumamente libre; y con una aceptación de ese destino del apátrida voluntario<sup>453</sup>. Su lectura y amistad le ayudan a emprender una nueva posición como escritor, no involucrado con los problemas inmediatos, sino implicado en otra forma distinta de responsabilidad.

---

<sup>450</sup> *En los reinos de Taifa*, Goytisolo relata los momentos pasados junto a Genet: "El territorio del poeta" (1986b: 125-154).

<sup>451</sup> En el mismo texto, "Genet parece encantado por la novedad: mi homosexualidad le satisface enormemente" (1986b: 149).

<sup>452</sup> Influencia evidente en *Don Julián*, como recuerda en su entrevista con Julio Ortega "Su reivindicación de la 'traición' ha influido mucho sin duda en el proyecto y realización de mi empresa julianesca" (1977a: 301), como veremos en la parte III.

<sup>453</sup> Por ello afirma en la entrevista con Julio Ortega que "Como los escritores ingleses desde hace siglo y medio, me sigo interesando en la causa de la libertad y democracia de mi país (como me intereso en la de cualquier otro país europeo)" (1977a: 304).

Influencia moral porque Genet le enseña, no la "abyección", que evidentemente Goytisolo no practicó nunca, pero sí el "desvío" y, de forma más radical que Luis Cernuda, la separación de la sociedad —"acercarse a él implica desprenderse de las propias coordenadas, desacostumbrarse a la educación recibida, cortar con pasados sentimientos y afectos, vivir como un extranjero en perpetua disponibilidad" (Goytisolo, 1986b: 133). Con el ejemplo de Genet, Goytisolo se familiariza con el exilio no como término político-histórico, sino como "vagabundeo"<sup>454</sup>. Además, la aceptación orgullosa del exilio de Genet aporta a Goytisolo una "consecuencia" que le fascina: para él, el exilio solo tiene sentido en una relación de oposición o incluso traición respecto a la patria. Goytisolo cuenta en su autobiografía una conversación con Genet acerca de Antonio Machado (que Genet no entiende y Goytisolo toma la oportunidad para enfrentarlos):

El paisaje francés le deja totalmente indiferente [a Genet]: ni los jardines de Versalles ni la catedral de Reims ni la campiña normanda le provocan emoción alguna. Entonces, ¿por qué ese amor por Soria, Castilla, los chopos del río, la lenta procesión de los álamos [de Machado]? La patria, sólo puede ser un ideal para aquellos que no la tienen, como los palestinos.

—¿Y el día que la tengan?— le pregunto.

Él guarda silencio unos momentos.

—Entonces habrán conquistado el derecho de arrojarla a la taza del retrete y tirar, como yo, de la cadena. (1986b: 135).

## GEORGES BATAILLE

La influencia de Georges Bataille sobre el siglo XX es bien conocida, y la influencia en Goytisolo es difícil de delimitar. En la tesis nos referiremos a menudo a esta en varios aspectos, aunque no llegaremos hasta el fondo de muchos de ellos por falta de espacio y porque acotamos esta lista de influencias al concepto "mito". Georges Bataille nutre esta noción por su definición de lo sagrado, de lo colectivo y por la fuerza destructora y subversiva del erotismo<sup>455</sup>. De hecho, será más importante para el concepto de compromiso mitoclasta que para ninguna definición de mito (Georges Bataille, como esbozamos en la introducción, nunca se interesó por los mitos sino por una noción

---

<sup>454</sup> En la bella novela de Genet *Journal du voleur*: "ces interminables voyages à travers l'Europe poursuivis dans les haillons, dans la faim, dans le mépris, la fatigue et les amours viciées" (Genet, 1949: 188). Traducción: "estos interminables viajes por Europa hechos en harapos, en el hambre, en los desprecios, el cansancio y los amores viciados".

<sup>455</sup> Discrepamos, por lo tanto, con Black que piensa que Herbert Marcuse está detrás del interés por el erotismo (2001: 23)

ciertamente mítica de lo sagrado, no como su colega del *Collège de sociologie* Roger Caillois).

A diferencia de Genet, Goytisolo nunca conoció a Bataille más allá de algún encuentro casual en casa de Monique Lange (1986b: 94-5) y, como con Michaux, no empezó a leerlo hasta 1965 "libre de la camisa de fuerza" ideológica (ibid.: 94). Lo asocia a una cierta disidencia a Sartre (1976a: 137), al igual que hace con Michaux. Sin embargo, la verdadera mención a Bataille es hacia su lectura de Sade en *La littérature et le mal* (1979: 92) y *L'érotisme*. Principalmente, anotamos la influencia en su definición de erotismo como derroche, que atrae a Goytisolo y es esencial en su repudia al catolicismo español y que acercará a una noción de barroco o de neobarroco; su explicación del Mal de Sade y de su escritura y; por último, en su definición de la literatura (especialmente en *La littérature et le mal*) como "culpable", es decir, no participando en la mejora de la sociedad sino en el "mal" bataillano<sup>456</sup>.

### **2.1.2. HISTORIA DE ESPAÑA: AMÉRICO CASTRO, BLANCO WHITE Y GOYA**

Al mismo tiempo que se produce en Goytisolo la "liberación" de la literatura nacional, la reivindicación de la literatura y de la escritura, el interés por las periferias, y por centrarse en el signo, la estructura, el mito y el lenguaje, nace su interés por elucidar la historia de España lo que hace, esencialmente, a través de la obra e ideas de Américo Castro. Sin embargo, a finales de 60 se añade una referencia crucial: José María Blanco White. Crucial para la comprensión de la historia de España y de sus "heterodoxos", los disidentes que se enfrentaron a la imagen oficial con una actitud crítica, independiente, periférica. Y, por último, un caso aislado pero importante, la figura de Goya descrito por Malraux.

En este apartado nos centraremos en la formación histórica, literaria y política en la relación con España durante esta época de cambio de rumbo. Como ya señalamos en otras ocasiones, debemos dejar fuera otras tradiciones culturales españolas por el desinterés o falta de acceso de Goytisolo.

---

<sup>456</sup> Remitimos al reciente análisis de Coudurier (2021) para un análisis más profundo para las relaciones entre el compromiso, el mal y las relecturas de Sade.

## *Maestro Américo Castro*

A continuación, analizaremos el encuentro (intelectual y personal) con el historiador Américo Castro. Se trata de una influencia y admiración profunda y durable que permite a Goytisolo entender el pasado y el presente de España desde una continuada intolerancia y supresión de *otra* historia sepultada bajo el peso del "mito" y las "creencias" (palabras que saca del vocabulario de Castro), historia que desde entonces tratará de elucidar. La reivindicación de Castro desde *El furgón de cola y España y los españoles* (que podemos considerar el primer ensayo "histórico-literario" de Goytisolo) no desaparece del resto de su obra<sup>457</sup>, a pesar de existir divergencias entre ambos, que explicaremos al final.

### PRIMERAS LECTURAS Y AMISTAD

La primera toma de contacto con la obra de Américo Castro ocurre en 1961<sup>458</sup> con la lectura de *La realidad histórica de España* (1954, 1962<sup>459</sup>), a la que sigue *De la edad conflictiva* (1953) y *Los españoles, cómo llegaron a serlo* (1965), es decir, las tres obras sobre los tres temas capitales de Castro. Esta lectura, como reconoce años después en el prólogo a las *Obras completas*, le procuró “una perspectiva nueva sobre nuestro pasado que me permitía entender mejor el presente de entonces” (Goytisolo: 2009a: 11). Goytisolo empieza a citar a Castro en algunos artículos de *Cuadernos del Ruedo Ibérico* (especialmente “Menéndez Pidal y el Padre de las Casas”, 1967), definiéndolo como

---

<sup>457</sup> Por poner algunos ejemplos, entre muchos, de su obra posterior al fin del franquismo, destacamos el artículo "La imaginación histórica" (publicado por *El País* en un dossier especial sobre Américo Castro a los diez años de su muerte; Goytisolo, 1985b), la reseña apasionada de la publicación de su correspondencia con Bataillon (Goytisolo, 2012) o las menciones a sus ideas en libros de ensayos recientes (como la parte "Vicisitudes del relato histórico" en *Contra las Sagradas formas*, 2007). También ganó ciertos lectores y admiradores, como es el caso de Ridao. En el primer capítulo de su último libro ("La otra tradición", *República encantada*, 2021), Ridao asegura que "solo sé que, por lo que a mí respecta, encontrar la realidad de mis orígenes en los libros de Juan Goytisolo, que mi abuelo leía con devoción, me animó a aventurarme en sus ensayos y en lo que él llamaba la España de Fernando de Rojas, ese complejo universo de conversos, pícaros, mudéjares, iluminados y herejes que, en sus creaciones, devuelven en forma de humor y soterrado desafío el terror que buscaba imponer la Inquisición. Gracias a Goytisolo y a las preocupaciones que reiteradamente abordaba en sus ensayos entré en contacto con los autores [...], como Américo Castro, Vicente Llorens o Francisco Márquez Villanueva, a quien tuve ocasión de tratar en Francia y Estados Unidos (Ridao, 2021: 15)

<sup>458</sup> En *Disidencias* afirma que inicia esta lectura “cundo me hallaba al límite de cumplir —si no lo había cumplido ya— los treinta años” (1977a: 139); es decir entre 1960 y 1961.

<sup>459</sup> La edición citada en *El furgón de cola* será la de 1962 (ver, por ejemplo, 1976a: 217), pero Goytisolo habría leído las versiones anteriores (incluida *España en su historia: cristianos moros y judíos*, 1948).

“bibliografía indispensable”, y es fundamental en *El furgón de cola*<sup>460</sup>, donde aparece retratado como un "visionario", enfrentado a la mistificación histórica reinante: “a nuestro juicio, no a [Menéndez Pidal], sino a Américo Castro, corresponderá, en lo futuro, el mérito de una comprensión real y más justa de nuestros orígenes históricos” (1976a: 214-5)<sup>461</sup>.

En 1968, la admiración se convierte en una amistad real cuando, gracias a Vicente Llorens, Goytisolo consigue la dirección del historiador en Princeton y le envía la primera carta el 13 de julio de 1968 (AACFXZ). Inician una correspondencia<sup>462</sup> de cuatro años hasta la muerte del historiador que permite a Goytisolo reconocerse privadamente el discípulo de Castro, como lo hacía públicamente. Además, le facilita la entrada al hispanismo.

Desde la primera carta a Américo Castro, Goytisolo le reconoce su "estima y gratitud inmensas por esa labor suya de sacarnos las telarañas de los ojos a los españoles y de ayudarnos a ver claro en nosotros mismos", "su solitario arrojó de desmontar el lamentable 'tinglado'", "su labor demistificadora", "gracias a usted y a personalidades como Bataillon, Sarrailh, Llorens, etc. los españoles podemos empezar la revisión crítica de nuestra historia y nuestra cultura" (AACFXZ/1). El escritor se incluye entre sus discípulos ("la tarea que tenemos delante") por la influencia en *El furgón de cola*; que describe como "pálido reflejo de mi estima y gratitud". En adelante, le enviará sus obras: *España y los españoles* (Castro, 1997: 89-91), *Don Julián* que Castro acogerá con entusiasmo (Castro, 1997: 105-6), —aunque le amonesta por no haber incluido en los agradecimientos a "Valle-Inclán, *Ruedo Ibérico*" (ibid.); la "Presentación crítica" a la *Obra inglesa* de Blanco White (ibid.: 131). Siempre le mostrará devoción y Castro, tan

---

<sup>460</sup> Marcel Bataillon es citado por primera vez en 1967 en *El furgón de cola*, en el ensayo “Estebanillo González”, (97), en concreto su introducción a *La vie de Lazarillo de Tormès* (1958). También en *España y los españoles* (1979), en que menciona a *Erasmus y España*. Xavier Doming *Érotique de l’Espagne* (1967) citado en *El furgón de cola* (1976a: 118n) y *España y los españoles* (1979: 50, 53-54). Pierre Vilar (citado tanto en *El furgón de cola* como en *España y los españoles*), *Histoire de l’Espagne* (1947). Jean Sarrailh (citado solo en *España y los españoles*).

<sup>461</sup> De hecho, la lectura de Castro permite a Goytisolo atacar a otros historiadores de lo que llama “patriotismo ibero o visigodo” (1976a: 216) —Ortega (1976a: 282), Vossler (ibid.: 216) y Menéndez Pidal (ibid.: 236)— anclados en la interpretación prejuiciosa de la historia de España: “el destino metafísico, la esencia a prueba de milenios de los españoles *colorean uniformemente su visión de la realidad histórica*” (1976a: 234).

<sup>462</sup> Las cartas que Américo Castro envió a Goytisolo fueron publicadas en 1997 con un prólogo de Goytisolo; de las que Goytisolo envió a Castro se conservan tan solo nueve en el archivo Américo Castro de la Fundación Xavier Zubiri de Madrid.

denostado, se lo agradece privadamente<sup>463</sup>: “Tengo pocos defensores, pero valen Uds. Por una legión” (Castro, 1997: 137).

En segundo lugar, la correspondencia con Castro permite la entrada de Goytisolo en el hispanismo, como influencia intelectual (Castro le recomienda las obras de críticos como Monroe, Araya o Jammes) y como realidad profesional. Será Castro quien ayude a Goytisolo a trabajar en las universidades estadounidenses (de 1969 a 1972<sup>464</sup>) cuando el escritor deja Gallimard<sup>465</sup> en 1969 y le pide ayuda<sup>466</sup>. Todo lo cual nutre y mejora las valoraciones de Goytisolo sobre la historia y la literatura de España.

Por otro lado, también Castro se benefició de este intercambio tan halagador. De hecho, en algunas ocasiones, sugiere proyectos editoriales a Goytisolo, un escritor tan bien posicionado en Francia. Como cuando le pregunta si conoce a alguien que pudiera escribir "un *manualito* de *Hist[oria]. de España*", y añade: "sin ese manualete, será inútil cuanto yo escriba, pues no llega al estudiante. Un libro breve, contundente de razones y documentos, llegaría al pueblo, sobre todo a los jóvenes" (Castro, 1997: 118) —conocido es el ímpetu divulgador de ambos. Pues, al igual que Goytisolo al inicio del epistolario, Castro considera que ambos comparten la misma "tarea demistificadora" (le escribe "a

---

<sup>463</sup> Ver, por ejemplo, la carta del 26/6/71 sobre el homenaje de Laín Entralgo (Castro, 1997: 119-122)

<sup>464</sup> Primero, en la Universidad de California, La Jolla (otoño de 1969) —según una carta a Cabrera Infante imparte un curso "sobre los procedimientos técnicos del *Decamerón* en la novela española de los siglos XV y XVI" (23/10/1969, GCIFLPU, b16, f2). Después, en Boston University (1970), donde conoce a Marichal, Gillman, Monroe, Raimundo Lida, entre otros (AACFXZ/9) y donde da una conferencia en que ampliará "el tema que esboqué en el libro-homenaje de Taurus [sobre Américo Castro y la crítica tribal española]". Un año más tarde trabaja en NYU, Universidad de Pennsylvania y Stony Brook; en 1972 en McGill University, y entre 1973 y 1975, da cursos en Pittsburgh y NYU de nuevo —momento en el que, por cierto, conocerá a Edward Said. Según los diversos documentos que hemos consultado, algunas de estas clases trataron sobre "Erotismo y represión" (es decir, sobre la literatura erótica de la Baja Edad Media y su prolongación entre los judeoconversos y desterrados de España: Juan Ruiz, *Corbacho*, Fernando de Rojas, Delicado, CFPFLPU, b107, f8), "Teoría de la novela en Cervantes", "Vanguardia literaria cubana" (Según cuenta a Cabrera Infante en NYT da un cursillo en NYU "sobre *TTT, De donde son los cantantes y Paradiso*", GCIFLPU, b16, f2)., y otro sobre "el análisis composicional de *Misericordia* de Galdós" (Goytisolo, 1982: 63), temas centrales de *Disidencias* y *Crónicas sarracinas*.

<sup>465</sup> Sobre su dimisión como editor en Gallimard solo he encontrado una referencia en una carta que le envía a Vicente Llorens en 1972, lo que me hace pensar que deja Gallimard en el momento en que consigue puestos de profesor visitante en Estados Unidos (a partir de 1969). En la carta (fecha el 21 de noviembre), solicita trabajo a Llorens y le dice que "desde que dejé Gallimard, mi enseñanza en los USA es mi único ganapán" (AVLLBV/3144).

<sup>466</sup> Sobre este episodio sobre el que existe una anécdota interesante en el epistolario. Tras la carta de Goytisolo (perdida), el 21 de febrero de 1969 Castro le contesta diciéndole que hará todo lo posible para ayudarlo a conseguir un puesto (Castro, 1997: 79), y por ello se dirige a Juan Marichal (entonces *chairman* en Harvard). Sin embargo, Marichal se muestra sorprendido de que Goytisolo buscara trabajo a través de Castro "cuando conoce a muchos profesores que han traducido obras suyas, o que han escrito sobre él" (ibid.: 79). La anécdota no nos sorprende ya que refleja un rasgo del carácter de Goytisolo, hacer *tabula rasa* de lo que ha dejado atrás; el escritor quería desvincularse de su etapa anterior de "*chef de file*" y novelista, y, por lo tanto, también de sus traducciones superventas, y moverse hacia otros intereses intelectuales.

ver si entre Ud., yo y Blanco White explicamos por qué se matan unos a otros los españoles, sin molestarse antes en abrir los ojos", *ibid.*: 131)<sup>467</sup> y el mismo ostracismo, como ejemplifica la carta que le envía sobre el escaso interés en España por *Don Julián* que Castro compara a las críticas de "*Español*", *palabra extranjera* (1970)<sup>468</sup> y concluye "sociedad de los sin compañía, y... ¡contentos!" (*ibid.*: 113).

#### INFLUENCIAS: SINGULARIDAD HISTÓRICA Y MITO

Más allá de la amistad y la admiración, consideramos que lo más importante de esta relación es la influencia intelectual de las ideas, el método y el vocabulario de Castro en la evolución y el pensamiento sobre España de Juan Goytisolo desde que conoce su obra en 1961, y que crece durante su amistad. Influencia fundamental para entender el punto de partida de la definición de "mito" de Juan Goytisolo como mistificación y falsificación de la historia. La crítica ha desatendido esta influencia intelectual, centrando casi todo el interés en *Don Julián* (Levina, 1976; Ugarte, 1979)<sup>469</sup>, exceptuando a Escudero en la introducción al *Epistolario*<sup>470</sup>.

En este apartado nos centraremos en la influencia general y profunda en los aspectos que podemos reconocer de las teorías de Castro en los ensayos de Goytisolo sobre las tensiones entre mito e historia. Por un lado, Goytisolo toma de Castro sus ideas principales, es decir, la singularidad histórica de España (en el cruce de las tres culturas); la relectura del Siglo de oro como la Edad conflictiva y la luz que ello arrojaba sobre la literatura española como una división constante entre la casta dominante y los conversos, y la falsedad de la esencia mesiánica y mítica del "español" o "castellano". Por el otro, toma del madrileño su metodología y su vocabulario, es decir, considerar "mítico" toda falsificación histórica y considera la historia como algo "vivo" accesible y "revivable" a través de los estragos perceptibles en el presente por medio de la imaginación histórica.

---

<sup>467</sup> Se lo escribe a raíz de las investigaciones de Blanco White que Goytisolo hacía en ese momento. Es interesante señalar que Castro "descubre" al sevillano por Goytisolo, no en el sentido de que se lo enseñe por primera vez sino en el sentido de que es Goytisolo quien le enseña su valor desmitificante sobre España, y no Llorens, de hecho, Castro apunta "No creo que Llorens citara la idea de Blanco sobre España en su libro sobre los emigrados" (*ibid.*: 132).

<sup>468</sup> Del que Castro dice "Mi librin ha convertido ese tema en un 'issue' de dimensiones seculares, en vista de lo cual ha habido que reforzar el mutismo" (1997: 112).

<sup>469</sup> Levina (1976) hizo un análisis textual de los elementos históricos en *Don Julián*. Ugarte fue un poco más allá y analizó la presencia de varios conceptos de Castro en *Don Julián* y también en *Disidencias*, deteniéndose en conceptos como la "morada vital" o la "vividura".

<sup>470</sup> Comenta afinidades interesantes, entre las que destacamos la crítica al dogmatismo del marxismo (Escudero, 1997: 26-30).



Goytisolo escribe a Castro sobre *España y los españoles* el 24 de junio de 1969: "su labor historiográfica ocupa en él el puesto excepcional que merece y las numerosas referencias a su obra son un justo homenaje a su tarea orientadora" (AACFXZ/7)<sup>471</sup>. Y, en efecto, se trata del libro que refleja una mayor influencia de las ideas de Castro. Los primeros capítulos que conforman este libro—"Homo Hispanicus: el mito y la realidad", "El 'contagio judaico'" y "El caballero cristiano"—parecen extraídos directamente de la obra de Castro, pues responden a sus tres obras mayores.

En el primero, "Homo Hispanicus: el mito y la realidad" (1979: 21-29), Goytisolo repite las ideas de Castro en *España en su historia*, cambiando el "homo hispanus Altamirensis" por el "homo hispanicus". Siguiendo los postulados, la historia de España sería la historia de una "absurda ficción" (ibid.: 22) en la que "tartesios, íberos, celtas, celtíberos" eran ya españoles ("paisanos nuestros ya quinientos años antes del nacimiento de Cristo"), y los invasores—"fenicios, griegos, cartagineses y romanos"—eran españolizados por la misma "esencia", que convertía a Séneca<sup>472</sup> o a Marcial en "españoles" (ibid.). Esta teoría estaba sostenida por los historiadores (que se reducen a Ortega y Gasset y Menéndez Pidal) y coincidía con la supresión de la presencia musulmana (ibid.: 22)<sup>473</sup>. Le sigue a este capítulo "El 'contagio' judaico" (1979: 29-34) que trata de la "honra", de su significado judaico y de su impacto racista tanto en la vida como en la literatura castellana, un tema que Castro trata en *De la edad conflictiva. El drama de la honra en España y en su historia* (1961)<sup>474</sup>—además de en sus obras sobre *La Celestina* y *El Quijote*. Goytisolo toma de Castro las repercusiones en la vida española de este odio cristiano hacia lo judío, como son el desprecio por el trabajo y el dinero, la

---

<sup>471</sup> Castro le responde: "Saco unos minutos, ante todo, para agradecer las referencias a mi tarea, tan generosas y... útiles a la causa de una mejor futura España" (Castro, 1997: 89).

<sup>472</sup> Sobre esta influencia en concreto, de Séneca y el supuesto "estoicismo", consultar el libro de Levina (1976) o el artículo de Ugarte (1979: 358), aunque volveremos sobre ello en la Parte III sobre *Don Julián*.

<sup>473</sup> La cita: "Este afán de magnificar nuestros orígenes coincide, en efecto, con el secreto deseo de borrar una afrenta: la continuidad española, mantenida de tartesios e íberos hasta nuestros días, sufre, misteriosamente, una interrupción. Cuando el ejército visigodo de Don Rodrigo es derrotado en el Guadalete por las huestes de Tariq y de Muza, los invasores árabes no son ni devendrán nunca españoles a pesar de haber permanecido sin interrupción en la Península por espacio de ocho siglos. Con la toma de Granada por los Reyes Católicos en 1492 se cierra un largo paréntesis de la historia de España: la casi simultánea expulsión de los judíos no conversos y la que operará con los moriscos en 1610 en aras de la unidad religiosa de los españoles equivalen, según el criterio oficial, a la eliminación del *corpus* del país de dos comunidades extrañas que, no obstante la dilatada convivencia con la cristiana vencedora, no se españolizaron jamás (a diferencia de los fenicios, griegos, cartagineses, romanos y visigodos). Desembarazada de moros y judíos, España recupera su identidad, deviene de nuevo España" (Goytisolo, 1979: 22).

<sup>474</sup> Encontramos múltiples referencias a sus ideas ("como señala Américo Castro", "hoy, gracias a Américo Castro, sabemos que", 1979: 32), como también al *Erasmus y España* de Bataillon.

desconfianza hacia el pensamiento<sup>475</sup> (y, en concreto, hacia el erasmismo, con ese "cordón sanitario" que estableció Felipe II y que Bataillon analizó) y la creación de una "inquisición inmanente" (ibid.: 31). También interesan a Goytisolo las repercusiones en la literatura, dividida a partir de ese momento en dos direcciones: "el romancero épico-heróico y el drama del honor representantes de la ideología de la casta triunfadora" y "la novela picaresca y pastoril, así como la espiritualidad introvertida, suelen encarnar las vivencias de los descendientes de los conversos" (ibid.: 33). El siguiente capítulo del libro, "El caballero cristiano" (1979: 34-51), define el ideal inmutable del "caballero cristiano", el "español" que Castro describe en *Origen, ser y existir de los Españoles*, aunque con algunas divergencias que comentaremos después.

Por otro lado, más allá de una influencia de "contenido", es (quizás) mayor la influencia de Castro sobre Goytisolo en cuestiones más formales y significativas. En especial, la enseñanza de la noción de "mito" como mistificación histórica (aunque, como veremos, esta no es la única definición que Goytisolo considera) y de la "imaginación histórica" como metodología para comprender la historia.

En el artículo "Supervivencias tribales en el medio intelectual español" (Goytisolo, 1971b), incluido más tarde en *Disidencias* (1977a: 137-149), Juan Goytisolo alaba a su maestro con términos hiperbólicos y mitológicos: Castro, por su "ingente labor mitoclasta" (ibid.: 144), pertenece a los pocos intelectuales que "construyeron su obra al margen o en oposición a los valores hipnóticos de la comunidad" (ibid.: 144). Elogia también su "necesario enfrentamiento con el inmenso aluvión de tópicos acumulados en los libros de historia" (ibid.: 142), su "irreverencia", su no postración ante "el mito aborígen", actitud que ha ayudado a despejar "la espesa nube de tinta con la que los enojados calamares pretendían escurrir el bulto" (ibid.: 146), o, en fin, su obra "impugnadora de un mito multiseccular" (ibid.: 147).

Castro define "mito y creencia" como toda aquella información falsa que ha servido para construir las tesis del origen mesiánico de España y que sustituye los

---

<sup>475</sup> *De la edad conflictiva* citada en *El furgón de cola*: "Desde el siglo XV – escribe el gran historiador – el conflicto de las castas – que nadie en el futuro podrá ya *correctamente* soslayar – comenzó a trazar la figura que los españoles han ofrecido en la época moderna [...] el prurito castizo de los cristianos viejos actuó como elemento corrosivo y disolvente; el capitalismo y la técnica – el comercio y la industria – se hicieron imposibles dentro de la península [...]. Las actividades comerciales, industriales y bancarias convertían, sin más, en 'judío' a quienes se ocupaban en ellas [...], los españoles interrumpieron esa clase de actividades a fines del siglo XVI, por juzgarlas perniciosas para la pureza castiza que había hecho posible su expansión imperial [...]. En lugar de Contrarreforma la contraofensiva de los hidalgos debería llamarse Contrajudería" (1976a: 253). Ver Castro (1961: 43-45).

"agentes históricos" por "agentes naturales", como explica en esta cita de Castro en *El furgón de cola de Los españoles: cómo llegaron a serlo* (1959).

El falseamiento de la historiografía española desde hace unos setecientos años fue menos resultado de ignorancias o errores que de la resistencia o de la repugnancia a aceptar las trágicograndiosas derivaciones de la llamada por los antiguos 'destrucción' de España después de la batalla de Guadalete [...].

Sorprende [...] la laxitud mental de quienes fraguan la imagen de un 'carácter nacional' e inmutable sobre cuatro frases de un geógrafo o historiador antiguo [...]. Por ser esto así la historiografía española era antes un informe tapiz, *tejido por* exaltaciones patrióticas, complejos de inferioridad, antipatía hacia el Islam y los judíos —en suma, más por el criterio valorativo del historiador que por el sereno juicio de qué es y no es real [...]. Las visiones e interpretaciones del pasado humano dependen de las ideas y prejuicios de quienes lo contemplan (*apud* Goytisolo, 1976a: 215-216).

Gracias a Castro, Goytisolo es consciente de que la historia fue escrita a partir de "errores", "ignorancias", "complejos de inferioridad"; "antipatías" y no desde los hechos; se construye de forma "valorativa", "selectiva" y esencialista pues se apoya también en la definición del "español" como un ser eterno e inmutable: "muchos, en efecto, dan válida la fe de los españoles en cuanto a poseer una 'esencia' a prueba de milenios" (1976a: 210)<sup>476</sup>. Además, como señala Ugarte, Goytisolo coincide con Castro en que "nunca ofrece una visión de la realidad como alternativa al mito, sino una reevaluación de ciertos mitos a medida que les da un nuevo significado" (Ugarte, 1979: 362)<sup>477</sup>. Contradicción (aparente), pero que se explica por la complejidad de la mistificación (que encierra esas ignorancias, antipatías...) y por la metodología imaginativa de ambos.

En este sentido, una de las grandes aportaciones de la metodología de Américo Castro es su idea de la exploración del pasado a través de la imaginación histórica encargada de garantizar el análisis humanista de las "vidas" o "existencias" dentro de la "vividura" y "morada vital" colectivas ("el camino real [que] nos conduce, con el viático de la imaginación con-viviente, a la ordenación estructural conforme a sentido del tiempo fabricado, en laberinto contradictorio, por la historia", García-Sabell, 1971: 122) y que permitía que la historia, al ser "revivida", explicara el presente y el futuro. Según

---

<sup>476</sup> Teorías que toman, en las propias palabras de Castro, "como agentes históricos la tierra, los ríos y el clima, más que la conciencia de los seres humanos que ocupan los espacios geográficos" (1976a: 215).

<sup>477</sup> Como vimos en la introducción, la complejidad de la noción y, sobre todo, de la estructura del "mito" es lo que ocasiona estas contradicciones.

La cita original en inglés: "Thus Castro never offers a view of reality as an alternative to myth, but a reassessment of certain myths as he renders them with new meaning. Goytisolo shows in his writing that he has read Castro carefully" (Ugarte, 1979: 362)

Goytisolo, al acercarnos Castro al pasado sin anteojeras “puede ayudarnos a comprender el presente y evitar así que [el pasado] se repita en el porvenir” (1977a: 147), idea fundamental para entender la *urgencia* con que Goytisolo lleva a cabo su compromiso contra los mitos y valores estancados: para asegurar el futuro<sup>478</sup>.

#### DIVERGENCIAS: OTRAS INFLUENCIAS

Sin embargo, no podemos pasar por alto las diferencias que separan a Goytisolo de Castro, que son, principalmente, de orden metodológico. Proviene, sobre todo, de sus diferentes ocupaciones: mientras Américo Castro fue un historiador educado en el positivismo y el humanismo, Juan Goytisolo era un escritor de ficción con una gran ansiedad por entrar en el campo de la literatura actual y libre que, por supuesto, y más después de su "desconversión" de la militancia política, estaba exento de ninguna obligación de verdad o coherencia (como acabamos de ver, por ejemplo, en la filiación con Jean Genet). Por eso mismo, muchas de las tesis de Castro las lleva Goytisolo a otras direcciones literarias, artísticas e incluso psicológicas. Especialmente en la definición de "mito" y de "imaginación histórica".

En primer lugar, el mito en Goytisolo se asocia con nociones estructuralistas, políticas, psicológicas e irreverentes es decir, se separa de una mera noción histórica y abraza la complejidad del término explicada en nuestra introducción, o, en palabras de Ugarte, "Goytisolo sumerge a Castro en su propio cosmos literario" (Ugarte, 1979: 353)<sup>479</sup>. En *España y los españoles*, la leyenda de Rodrigo y el odio a lo musulmán se analizará a través de las interpretaciones erótico-psicoanalíticas de Xavier Domingo<sup>480</sup> ("El pecado original de España", 1979: 51-54). "El caballero cristiano" (1979: 34-51), amalgama obras y frases de Quevedo, el Cid o Guillén de Castro convirtiéndose en un mito literario que conecta con García Morente y sus "evidentes propósitos actualizadores" del mito (1979: 39, 50); o Millán Astray (ibid.: 51), es decir, acercándose al "mito fascista" que no ha leído en Castro (es probable que le llegara vía Southworth).

---

<sup>478</sup> En el artículo homenaje en *El País* que ya hemos mencionado, Goytisolo define la "imaginación histórica" de Castro. "su poderosa imaginación inductora", como "esa capacidad metafórica aplicada a los hechos que tan a menudo lo convierte en poeta" (Goytisolo, 1985b).

<sup>479</sup> La cita original en inglés: "Goytisolo submerges Castro into his own literary cosmos" (Ugarte, 1979: 353).

<sup>480</sup> *L'érotique de l'Espagne*. Libro con fotografías editado por Pauvert en 1976, a modo de divulgación de historia sexual, citado por Goytisolo en muchas ocasiones desde 1967.

En segundo lugar, la tan reivindicada "imaginación histórica" de Castro aparece en muchas ocasiones en *Disidencias*, con algunas modificaciones. Goytisolo asegura que muchos escritores de ficción comprometidos utilizaban la "imaginación histórica" como alternativa a una visión demasiado ideológica o simplificadora de la realidad. En estos ensayos habla de los seguidores de la "visión *imaginativa*" de Castro dentro de la literatura ("ha demostrado su poder genésico no sólo en el campo de la historiografía sino también en el de la creación literaria", 1977a: 230), ejercicio que, por otro lado, aumenta su importancia. Es el caso de Carlos Fuentes, Juan Goytisolo y Martín Santos<sup>481</sup> (ibid.: 230, 235). Sin embargo, la "imaginación histórica" de estos escritores, a diferencia de la de Castro, está nutrida de fabulaciones, deformaciones y revisiones que alteran la historia a través de la ficción y de la creación de una nueva mitología<sup>482</sup>. Toma una dirección de creación (y no copia), alteración, que permite reivindicar la imaginación artística, expulsada de España desde los árabes, como veremos en el siguiente capítulo.

#### *José María Blanco White*

José María Blanco White ejerce una influencia crucial en la obra de Juan Goytisolo y en el cambio de su compromiso y su relación con España o, más bien, fuera de España.

Goytisolo descubre a Blanco White gracias al libro *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra* (1969) de Vicente Llorens, como le reconoce privadamente en su correspondencia<sup>483</sup>. Desde entonces, entre 1969 y 1971 lee la totalidad de su obra inglesa en Estados Unidos (en los archivos de la Jolla y NYU) y se queda fascinado: "sus palabras ampliaban mi propio discurso" (1977a: 291). Lo cita desde

---

<sup>481</sup> En *Tiempo de silencio* "el monólogo final de Pedro revela una lectura bien asimilada" de Castro (1977a: 235 nota 4), especialmente en su visión del Escorial. Se trata de una intuición de Juan Goytisolo. En el artículo de *El País* "La imaginación histórica", diez años después, repite la misma idea con los mismos ejemplos (él mismo, Carlos Fuentes y Martín-Santos) y se detiene un poco más en el caso del vasco: "las páginas finales de *Tiempo de silencio*, en las que el protagonista, desengañado medita sobre la cecina castellana y amojonamiento del páramo para evocar, anticipándose a la invasión mental y poética de mi héroe tangerino, que al otro lado del Estrecho 'todavía están los moros'" (Goytisolo, 1985b).

<sup>482</sup> Consultar Ugarte (1979: 362), Volveremos sobre esta contra-creación en el capítulo 2.3. acerca del compromiso goytisoliano contra los mitos.

<sup>483</sup> En las cartas conservadas en el Archivo Vicente Llorens de la Biblioteca Valenciana y en Goteib Center de la Universidad de Boston (desde 1968 a 1978, un año antes de la muerte de Llorens), intercambian textos, opiniones y proyectos editoriales, le pide ayuda para encontrar trabajo en universidades americanas (AVLLBV/ 3144, 7/12/72) y consejo para vender sus archivos (AVLLBV/2866, 18/2/69). Goytisolo nunca publicó estas cartas, como sí hiciera con las de Castro, pero su influencia es también importante por ser quien le descubre la obra y figura de Blanco White (por ejemplo, cuando le envía la "Presentación": "no es necesario que le diga la importancia que tiene para mí su opinión, por la continua mención que hago de su nombre y el hecho de haber sido Vd. el primero que ha levantado el velo sobre tan extraordinario escritor" (AVLLBV/3051, 12/10/71).

*España y los españoles* y, a inicios de los 70, emprende diversos proyectos editoriales para publicar y reivindicar la obra del sevillano. Artículos en prensa cultural: "Cernuda y Blanco White" (*La Cultura en México*, Goytisolo, 1971c), "De Blanco White a don Américo Castro" (*Artes y letras*, Goytisolo, 1972c), "Blanco White: por qué se fue un español" (en *Triunfo*, 1972d). Publicación y edición de traducciones: unas "Letters" en *CRI*<sup>484</sup> (Blanco White, 1972b) y una selección con notas de escritos de Blanco White en *Libre* (Blanco White, 1972a) agrupados por temas ("Autobiografía", "Judíos, moros y cristianos", "Política española durante la guerra de independencia", "Patriotismo" y "Literatura española"), con lo que busca resumir, reutilizar, la obra de Blanco White, adaptándola también a un público latinoamericano<sup>485</sup>. Y, por último, la presentación crítica, traducción, edición y selección de la *Obra inglesa* (1972)<sup>486</sup>, uno de los primeros intentos por publicar en España la obra inédita de Blanco White —casi al mismo tiempo de la publicación al español de las *Cartas de España* por Salinas (Blanco White, 1972c). La edición de la *Obra inglesa*, similar a la de *Libre*, aunque más ambiciosa, incluye una "Presentación crítica" de un centenar de páginas, de comentarios, reivindicaciones e interpretaciones personales. Además de una selección ampliada de los temas que recogía en *Libre*: "Autobiografía" y "Cartas desde España", "Obras de polémica religiosa" e "Historia, política y literatura".

En este apartado nos centraremos en estos cuatro aspectos clave de la influencia en lo que se refiere a las fuentes que le llevan a una definición del mito como un cruce entre literatura, historia y violencia política. Estos aspectos son: la cercanía personal con Blanco White, su visión de España, sus ideas sobre la "ortodoxia" religiosa, política y

---

<sup>484</sup> En el número 33-34 de *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (Blanco White, 1972b). Destacamos que se trata de las cartas que iban a aparecer en la edición de Seix Barral y que Goytisolo decide publicar en Ruedo Ibérico por las dificultades que está teniendo en publicarlas en España. Tiene una parte de denuncia, como le dice años después a Aranzazú Sarría Buil en una entrevista. "Sí, [salieron] dos cartas— [Ruedo Ibérico] Publicaba lo que no se podía publicar en España mostrando que había una continuidad dentro de la discontinuidad de la cultura española" (2002: 179).

<sup>485</sup> Incluye pasajes relativos a la Independencia de América Latina (1972b: 48) que Blanco White defendía (motivos de su ostracismo). Goytisolo continuó su reivindicación de este aspecto de Blanco White en su edición de los textos de White sobre el tema: *El Español y la independencia de Hispanoamérica* con un prólogo del autor (Goytisolo, 2010b).

<sup>486</sup> Escrita en 1971 (como está fechado el manuscrito conservado en JGCHGARC, b1, f12.), fue publicada en 1972 en Buenos Aires (con Ediciones Formentor) y finalmente en España en 1974. Goytisolo quiso que se publicara en su país, aunque se enfrentó a dificultades y al silencio, más como forma de represión contra él que contra el "heterodoxo" andaluz (le confesaba a Llorens, "Creo que Seix Barral va a imprimir este mes en México la Antología [al final fue Buenos Aires]. Cosas del país: ahora que por fin le dejan entrar a él, no quieren saber no obstante nada de mí" 7/12/72, AVLLBV/3145). Citamos la edición de Seix Barral (Goytisolo, 1982)

lingüística y su defensa de la imaginación. Por último, revisaremos el acercamiento que Goytisolo hace a otros planos del exilio a través de Llorens y Cernuda<sup>487</sup>.

#### JUAN SIN TIERRA

La primera influencia es de tipo personal. En 1969 Goytisolo se ha alejado de España física y moralmente, en sus propias palabras "cuando mi exilio no era solo físico, y motivado exclusivamente por razones políticas, era un exilio moral, social, ideológico, sexual" (1977a: 291). El "grito solitario" (Goytisolo, 1972b: 49) de Blanco White le inspira primero de todo a un nivel personal. Menéndez Pelayo había dicho de él que era el "relegado de todas las sectas", y Goytisolo (que ha sufrido ataques similares) se siente en cierto modo así.

Como hemos recordado, José María Blanco White, se exilió voluntariamente a Inglaterra en 1810, donde elaboró numerosos artículos críticos sobre la situación política española, contra la iglesia católica y a favor de la independencia de América, lo que le valió los ataques de (casi todos) sus contemporáneos de "antiespañol". También escribió una autobiografía crítica sobre la vida en España y tal como le describe Llorens, su vida fue una "permanente insatisfacción" donde "las disidencias y las conversiones abundan" (Llorens, 1969: 409). Por este aspecto, las comparaciones con el sevillano acaparan partes de la "Presentación crítica": el capítulo V acerca su caso al acoso sufrido por el incidente de Milán (ibid.: 42), que, comparado con Blanco, demuestra "la proverbial antipatía de la España oficial con escritores y exiliados" (ibid.: 43) y el clima general que provocaba la censura<sup>488</sup>. Además, en el último capítulo (que es el más breve) deja clara la asociación (que roza la apropiación) de Goytisolo con Blanco White y que termina: "acabo ya y sólo ahora advierto que al hablar de Blanco White no he cesado de hablar de mí mismo. Si algún lector me lo echa en cara y me acusa de haber arrimado el ascua a mi sardina, no tendré más remedio que admitir que la he asado por completo", pero que "añadiré a mi

---

<sup>487</sup> Sobre otros planos de esta influencia se puede consultar la bibliografía sobre la interpretación de Blanco White en la obra de Juan Goytisolo: cómo se apropia de sus ideas (Ribeiro de Menezes; 2007), su rehabilitación (Taborda: 2014), los paralelismos que existen entre ellos (Olmedo Orejuela: 2013) e incluso sobre su interpretación sesgada del andaluz (Durán López, 2010; y, más recientemente Krauel, 2022).

<sup>488</sup> Como ocurría con Larra, la España de Blanco White no difiere de la que conoció Goytisolo en los 50. La censura era la misma y Goytisolo lo demuestra haciendo una comparativa de la revista *Laye* con *El Español* de Blanco. En España seguía siendo válida la afirmación de Blanco White sobre la censura: "los pueblos sometidos a gobiernos opresores, que no les permiten hablar, tienen la viveza de los mudos para entenderse por señas" (Goytisolo, 1982: 34).

descargo que resulta difícil, a quien tan poco identificado se siente con los valores oficiales y patrios, calar en una obra virulenta e insólita [... sin] asumirla, por decirlo así, como resultado de su propia experiencia" (1982: 98).

Los aspectos que analizaremos a continuación sobre la visión de España de Blanco White, una España ortodoxa, intolerante, "mutilada", de "*cal y canto*" permiten a Goytisolo (en un plano personal) repudiarla, apartarla, enfrentarse a ella. Traicionarla a través de todo lo que, según Blanco White (y otras fuentes), había sido apartado: la imaginación, el erotismo, la disidencia y el lenguaje libre.

#### VISIONES DE ESPAÑA: LA ORTODOXIA

A Goytisolo le interesan las teorías históricas de Blanco, expresadas principalmente en sus *Letters from Spain*, donde encuentra a un precursor de la obra de Castro ya que "el testimonio de Blanco añade nueva fuerza a la ya sólida argumentación de autores como Castro" (1982: 76). La conciencia del pasado árabe y su presencia en la literatura medieval (ibid.: 56-71), el análisis de cuanto la Inquisición y la persecución de los elementos árabe y judíos causó en España (ibid.: 76), y las consecuencias totalmente penosas y perdurables en la época que vivió de la lucha española contra la Reforma y el erasmismo (ibid.: 78), así como de la censura, son pruebas para Goytisolo de la vigencia de este pensamiento lúcido, aunque también de la imposibilidad de que arraigara en el país debido a los "apriorismos y el cúmulo de complejos" (ibid.: 78) que paralizaban la historiografía: "las ideas esparcidas por Blanco no tuvieron la posibilidad de arraigar, y sus compatriotas debieron aguardar más de un siglo para interpretar correctamente, merced a la obra de Américo Castro, su auténtico pasado *historiable*" (ibid.: 79). Pero, más allá del pasado medieval, también interesan a Goytisolo las ideas y testimonios de Blanco White del siglo XIX y la noción (en palabras de Goytisolo) de la historia de España como un "bolero de Ravel" donde la enemistad de la edad conflictiva (no resuelta) resurge con la misma virulencia: "nuestra historia es un bolero de Ravel que se repite en obsesivas ondas circulares" (1982: 29). El origen de estas tensiones estaba en "el siglo XVI" que instauró la "intolerancia" que "debía desembocar fatalmente en las guerras carlistas del XIX y el millón de muertos de 1936-1939 (Goytisolo, 1982: 30-31).

Blanco White define esta intolerancia como "ortodoxia" —recordemos que había sido un heterodoxo religioso— noción muy importante para la evolución del pensamiento político de Goytisolo. Blanco White define ortodoxia en *Observations on heresy and*



*orthodoxy* (1835), volumen del que Goytisolo selecciona varios fragmentos que traduce en "Observaciones sobre herejía y ortodoxia" (ibid.: 264-268):

La ortodoxia es exclusiva y no puede admitir la existencia de un rival: su rasgo esencial consiste en someter a todo el género humano bajo su dominio. Los hombres organizados en una corporación, como profesionales de ortodoxia, resistirán y castigarán, por todos los medios, cualquier tentativa de disolver el principio vital de su unión.

Y, como todo otro organismo político, una Iglesia ortodoxa advertirá fácilmente que nada aglutina mejor a las agrupaciones humanas que su oposición a las demás. Un estado de guerra, especialmente con vecinos, trueca el patriotismo en una pasión violenta y consolida la unión de quienes combaten bajo sus banderas. De ahí el hecho —y cada página de la historia eclesiástica lo prueba— de que la condena de los demás es el alma verdadera de la ortodoxia. Ningún ortodoxo se contenta con lo que él cree su propia doctrina, si no condena desde el fondo del alma a todo el que difiera de él [...]. En realidad cualquier tipo de ortodoxia implica fatalmente una heterodoxia, en la aceptación de un sistema erróneo condenable (Blanco White 1982: 267-268).

Blanco White define la ortodoxia en términos políticos generales en este pasaje, como un método de control y uniformización; pues la idea de ortodoxia genera en sí misma la heterodoxia y la intolerancia. En otros textos la conecta con España, puesto que la ortodoxia capitanea el método represivo de la Inquisición ("convertida ya en el sistema de persecución más ingenioso y eficaz inventado por el ser humano", Blanco White, 1982: 286) y sus ideales de limpieza de sangre que tildaban de "polución" todo lo "extranjero" (ibid.). Tras la Reconquista se produce en España "una extraña mezcla de odio, temor y desprecio que transformó la diferencia de credos en una fuente imaginaria de polución e hizo de la ortodoxia el fundamento de una presunta superioridad de naturaleza que distinguía la casta superior de las inferiores y degeneradas". Y, más adelante, "la noción de pureza de sangre", "creció hasta convertirse en el prejuicio nacional más arraigado" (ibid.: 284).

Como ejemplo de esta ortodoxia, Goytisolo expone a Menéndez Pelayo<sup>489</sup> ("el mastodóntico campeón de la ortodoxia) en su ataque a Blanco White, naturalmente en *Historia de los heterodoxos españoles*, donde le calificó como "el renegado de todas las sectas, el leproso de todos los partidos", "alma débil", "cabalgada afanosamente y por sendas torcidas" (1882: 1389, 1411). Como confesó años después, fue "la violencia del

---

<sup>489</sup> Recientemente Krauel (2022) estudia los errores de esta interpretación de Blanco White a través de su oposición a Menéndez Pelayo, pues Goytisolo no es capaz de valorar las visiones abolicionistas y anti-esclavistas de Blanco (que Menéndez Pelayo cuidadosamente elimina de su crítica). Sin embargo, no lo deja de lado en la edición de *Libre* (Blanco White, 1972a: 69-70).

ataque del santanderino” la que le mostró “*a contrariis* la importancia del atacado” (2001: 1)<sup>490</sup>, o, como dijo Blanco 150 años antes, "el que quisiese saber los nombres de los escritores que han [...] despuntado en España, búselos en los libros de la Inquisición, o lo que es lo mismo, en la lista que de ellos ha sacado Llorente" (1982: 59). Juan Goytisolo se sirve de la violencia de Menéndez Pelayo contra Blanco White para explicar la ortodoxia hispana, como un "filtro purificador" que retiene cuanto "contamina" (ibid.: 4) en un proceso de "autodepuración", continuado por Morente y críticos del franquismo (ibid.: 6-7) donde se distingue lo "español" de lo "extranjero" y donde lo "extranjero" es todo lo que no coincida con las "esencias" sustentadas por el poder. Ideas fundamentales para la definición de mito de Goytisolo, pues en el "mito" existe necesariamente su "antimito"; o, como diría Blanco White, cualquier ortodoxia contiene su herejía. Ideas también fundamentales para la evolución de su pensamiento político que evoluciona hacia la heterodoxia —a raíz de la experiencia de ortodoxia hispana y ortodoxia comunista, que comparten, afirma en este texto como en otros, la misma "regla de la ortodoxia"<sup>491</sup>.

Por otro lado, Blanco White también intuye (adelantándose a su tiempo) que la ortodoxia afecta al discurso, pues la represión ortodoxa se lleva a cabo especialmente (y de forma persistente) en su aparato de censuras, por el cual "todo español se ha visto obligado a pensar, o por lo menos, a hablar y escribir con arreglo a ciertas fórmulas y principios establecidos so pena de los castigos más enormes que se conocen en la historia humana" (Blanco White, 1972a: 59). Goytisolo incluye en la "Antología" de *Libre* (con el subtítulo "Blanco o White?", Blanco White, 1982a: 53-54), los pasajes de White sobre el idioma español, que considera mutilado, aprisionado, reprimido y represor; y defiende el abandono del mismo a favor de otro extranjero<sup>492</sup>.

El escribir o hablar con mi lengua nativa, siempre me es doloroso. El eco de la hermosa y desgraciada lengua española, trae consigo a mi oído, como si fuese el rumor lejano de una mazmorra en que hubiese sufrido encarcelamiento, grillos, heridas e insultos: y donde hubiese dejado los amigos más queridos, sufriendo los mismos males sin remedio ni esperanza. (Blanco White, 1972: 53-4).

---

<sup>490</sup> Fernando Durán López, a partir de este dato, reduce la lectura de Goytisolo de Blanco White y demás autores heterodoxos como una decodificación “de forma inversa [de] los juicios de valor del santanderino, como han hecho muchos otros en el siglo XX” (2010: 72).

<sup>491</sup> "La regla de la ortodoxia, dirá Blanco, es pegar en seguida el odioso nombre a toda 'persona que exprese alguna opinión molesta o se atreva a proponer algún método de investigación que el partido establecido o cómodamente asentado sospecha que pueda volverse contra él'", y le sigue una larga nota sobre la prohibición estricta de leer o tocar ninguna obra del "Gran Hereje" (Trotsky) en Rusia (Goytisolo, 1982: 52).

<sup>492</sup> Como sabemos, Blanco White abandonó el idioma español por el inglés, apostasía que Goytisolo admira y Menéndez Pelayo denuncia.

El español como un idioma que suena a "el rumor lejano de una mazmorra", infectado por la ortodoxia política, son frases que impactan a Goytisolo. Por otro lado, la crítica de Blanco incluye la solución "El rico tesoro que durante tanto tiempo ha permanecido enterrado deberá ser reacuñado y bruñido antes de que pueda circular como moneda genuina" (*apud.* Goytisolo, 1982: 24)<sup>493</sup>. Transformar ("reacuñar", "bruñir") y traicionar (con la "herejía" o heterodoxia) este lenguaje ocupado, ortodoxo y mutilado serán objetivos de Goytisolo, y que toma del vocabulario apasionado del sevillano.

## LA IMAGINACIÓN

Por otro lado, Goytisolo reivindica del sevillano su defensa de la literatura imaginativa. Blanco, al igual que Castro, puso un interés especial en la Edad Media como una especie de "edad de oro perdida" literaria, anterior a la Inquisición y a la persecución de lo heterodoxo ("poda" o una "mutilación", según Blanco White, 1972a: 54): "la decadencia de la originalidad españolas se inicia precisamente con la edad moderna" y es en la Edad Media donde se sitúa "el verdadero genio nacional" del Cid y don Juan Manuel (Llorens, 1969: 403). En la misma dirección imaginativa, Blanco White defendió el Romanticismo de su época— defensa que no arraigó en España (Llorens, 1969: 415). A continuación, algunos pasajes de Blanco White sobre la literatura imaginativa y los mitos, que Goytisolo reproduce en sus ediciones<sup>494</sup>.

El placer de las ficciones que nos transportan a un mundo imaginario poblado de seres superiores al hombre, y sujeto a otras leyes que las inmutables de la naturaleza visible es tan natural y tan inherente a nuestra constitución, que no puede arrancarse del alma sino con violencia. [...] Propensión tan natural y decidida no se debe aniquilar, sino dirigir al bien y utilidad de la especie... Mas ¿no podríamos pasar sin ficciones? Muy bien, si quisiéramos, o pudiéramos convertirnos en una especie de seres de cal y canto, en quienes solo hiciese mella o impresión un martillo. Pero en vano se cansan los que a título de Filósofos, quieren extirpar de la mente humana la facultad que nos lleva a pintar mundos invisibles...

No quiero, por título alguno, decir que la intervención de seres sobrenaturales, y fuerzas misteriosas, tales como la creencia popular las figuraba en los tiempos caballerescos, sea necesaria, y ni aún admisible, en todas ocasiones.

---

<sup>493</sup> El vocabulario de esta traducción es propio a Goytisolo, como se puede ver al compararlo con la descripción del lenguaje de Cernuda (1982: 24).

<sup>494</sup> En este aspecto es importante recalcar la diferencia de la selección de textos de Blanco White en *Libre* (que incluye fragmentos de las publicaciones en español) y la de *Obra Inglesa*. En el primer caso, Goytisolo reproduce "Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles" (Blanco White, 1972a: 76-77); en el segundo, para un público inglés que conoce más el romanticismo y lo sobrenatural, proviene del artículo "Pictorial Shakespeare" (en *The Christian Teacher*, 840).

Mi intento es solo protestar contra la sentencia de destierro que se ha fulminado sobre ellas, especialmente en España...

Pero ¿qué ventaja, me preguntarán, se saca de estas suposiciones? La de variar situaciones [...] El orden de los acontecimientos humanos, en la vida social, forma un círculo de acontecimientos, en que hay poquísima variedad. La introducción de agentes sobrenaturales abre un campo extendido, en que el carácter humano se despliegue con el mayor efecto (*apud.* Goytisolo, 1982: 77).

En estos pasajes, Blanco White reivindica la ficción de forma muy moderna (aunque muy romántica también). Ficciones, mitos y agentes sobrenaturales eran necesarios para la literatura y "desterrarlos" (como Platón desterró a los mito-poetas) privaba al ser humano de las cualidades positivas de la imaginación, y afectaban a la literatura<sup>495</sup>. Además, Blanco White entiende que el "destierro" de lo imaginativo en España coincidía con el "destierro" de lo árabe: refiriéndose a *El Quijote* (su obra preferida pero en la que ve, evidentemente al responsable de la burla a la imaginación): "[España] vino a caer en una apatía de imaginación que no da, ni admite un vislumbre del fuego que el clima, y los árabes, le comunicaron en otro tiempo" (*apud* Goytisolo, 1982: 77)—, Goytisolo exagera estas ideas que tienen su germen en esa frase:

A la presión ideológica que siguió al Concilio de Trento nos atreveríamos a sumar, con todas las necesarias reservas, un último factor mencionado por Blanco: la desaparición de los musulmanes del horizonte español, que tan señaladamente influyó, por otra parte, en el extrañamiento del tema erótico. La abnegada labor de nuestros arabistas ha mostrado el profundo impacto de la influencia de Al-Andalus en la literatura medieval castellana, desde el *Libro de buen amor* a *La Celestina*; pero habría que estudiar aún las consecuencias negativas de su brutal eliminación. La fantasía del relato oriental y su crudo o refinado erotismo tenían que chocar a la fuerza con el ideal de la casta vencedora y su monolítica concepción del "hombre nuevo" —ese ser *de cal y canto en quien solo hace mella o impresión el martillo* [el subrayado es mío para marcar la referencia a Blanco]—, y la decadencia cultural de los moriscos granadinos explica su rápido desarraigo, que precede en varias décadas a los decretos de expulsión de Felipe III (Goytisolo, 1982: 63).

A pesar de ciertas imprecisiones<sup>496</sup>, la libertad verbal y sensual del *Libro del buen amor* (reivindicado por Goytisolo) y la fantasía e imaginación del *Conde de Lucanor* (el preferido de Blanco) son direcciones literarias que quedaron apagadas tras la reconquista, y la reivindicación de la imaginación, las ficciones y fantasías será crucial para Goytisolo en la búsqueda de otras literaturas españolas. Podemos observar aquí cómo la visión de

---

<sup>495</sup> Aspecto estudiado por Llorens (1969: 387-399).

<sup>496</sup> Y suficientemente comentado por los estudios críticos de Goytisolo, ver, por ejemplo, Ugarte (1979: 361).

España de Blanco White sirve para validar las teorías de Américo Castro pero, también, para insistir en la necesidad de reivindicar los aspectos que tuvo el pasado "mutilado" (imaginación, erotismo, disidencia). Por último, es interesante que Goytisolo establece un paralelismo entre estas ideas de Blanco White con el realismo mágico: un aspecto más, para Goytisolo, de la modernidad del escritor andaluz: "las ideas de Blanco cobran nueva luz con la evolución actual de la narrativa hispanoamericana" (1982: 62).

#### LA DISCONTINUIDAD CULTURAL ESPAÑOLA: BLANCO WHITE Y LUIS CERNUDA

El último aspecto de la influencia de Blanco White que debemos mencionar es la toma de contacto con el concepto de la "discontinuidad cultural española". Llorens llama la atención a Goytisolo sobre este aspecto en su correspondencia sobre Blanco White: "el problema del disidente es eterno, o por lo menos recurrente, y a mi juicio de una importancia capital en un país como el nuestro en donde durante siglos y por razón de estado se ha querido ahogar toda disidencia, tanto religiosa como política. (Yo estoy ahora preparando aparte de mi estudio sobre Blanco, un libro sobre la discontinuidad española)<sup>497</sup>" (carta del 17/10/71, JGCHGARC, b3, f1). Llorens le abrió los ojos a la realidad continuada e insoportable del exilio de intelectuales en España, al estudio de las consecuencias de "la herida abierta por el edicto real de marzo de 1492 [que] no cicatrizará nunca" (1979: 29), situación generalizada y responsable de la repudia a Blanco White<sup>498</sup>. Esto permite a Goytisolo comparar, en la misma "Presentación, a Blanco White con otro sevillano exiliado: Luis Cernuda<sup>499</sup>.

En el capítulo IX de la "Presentación"<sup>500</sup>, Goytisolo establece paralelismos entre los dos sevillanos: la exaltación por la literatura inglesa (Shakespeare y el romanticismo), sus ideas parecidas en cuanto a la literatura española clásica (ibid.: 86-7), la historia de

---

<sup>497</sup> Goytisolo se interesa por su estudio sobre la "discontinuidad española" y la Inquisición, y le propone varias colaboraciones editoriales en sus revistas *Libre* (AVLLBV /3143, 17/4/72) y *CRI* (AVLLBV/3231, 19/7/1973).

<sup>498</sup> "A quien conozca la obra de Blanco, tanto en inglés como en español, no puede menos de sorprenderle la desproporción existente entre su valor y su escasa resonancia. Aunque estudiada, casi como objeto de curiosidad, por algunos eruditos, la parte inglesa de su producción, la más importante, no se ha traducido nunca ni siquiera parcialmente al español. Ni sus *Letters from Spain*, ni su *Life*, que además de contener sus mejores páginas constituye la confesión más angustiosa y personal que haya escrito un español en los tiempos modernos" (Llorens, 1969: 411).

<sup>499</sup> Juan Goytisolo le decía en 1973 a Julián Ríos que "los dos escritores españoles que más me han interesado, y cuya obra ha influido más profundamente en mí durante los últimos tiempos son dos escritores exiliados, dos parias, dos malditos: Blanco White y Luis Cernuda" (1977a: 290).

<sup>500</sup> Que, como ya dijimos, se publicó con anterioridad por separado en México: "Cernuda y Blanco White" (Goytisolo, 1971c).

España, su poesía (ibid.: 88-92)<sup>501</sup> o sus semejanzas biográficas (ibid.: 82). Sin embargo, lo que más nos interesa y lo que más nos dice del compromiso de Goytisolo son, por un lado, sus consideraciones sobre las autobiografías<sup>502</sup> y la honestidad de ambos autores, alejados del "exhibicionismo" o el sistema de disimulo característico (según Goytisolo) de los discursos autobiográficos en España<sup>503</sup>; así como, por el otro, sus posiciones respecto a España y el lenguaje.

Para Goytisolo, Cernuda y Blanco White tienen en común una autenticidad y honestidad en sus escritos autobiográficos sin precedentes en las letras hispanas (1982: 13-14), con lo que (como exaltaba de Cernuda en *El furgón de cola*) se comprometen consigo mismos, con su propia verdad. Goytisolo cita en la "Presentación" la bella frase autobiográfica de Cernuda "hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de los otros, sino sólo diferente" (ibid.: 81-82). Pero, además, esa "verdad" la acompañan ambos con una "dualidad" —en el caso de Blanco White "que puede compendiarse en el apellido repetido con que firma y el recíproco, angustiado examen de White por Blanco y Blanco por White" (ibid.: 82). Esa dualidad es la misma "tensión" de la que hablaba en *El furgón de cola* en el caso de la "antítesis" y el "debate interior" del escritor (1976a: 92) antes de realizar la fructífera eutanasia. Blanco y Cernuda aceptan la dualidad, y en 1908 y 1936 respectivamente, se enfrentarán a sus contradicciones internas sobre España (entre la desidia de ser español y la "preocupación patriótica que les impulsa a seguir la causa del pueblo", 1982: 82), contradicciones que no ocultarán en su obra escrita, rasgo que supuestamente les diferencia de los otros autores exiliados (ibid.: 85)<sup>504</sup>.

La misma dualidad que Goytisolo exalta opera, en ambos casos, en su relación con España ("manifestaron extrañeza por sus costumbres y admitieron con saludable

---

<sup>501</sup> Evidentemente, Goytisolo es muy consciente de la superioridad poética de Luis Cernuda, es interesante que mantenga esta distancia crítica con su producción literaria: "Blanco no fue un poeta auténtico, como lo es, por ejemplo, Cernuda" (1982: 92).

<sup>502</sup> *The life of the Reverend Joseph Blanco White, written by himself* (1845) y "el breve *Historial de un libro*" en *Poesía y literatura* de Cernuda (1960: 233-260).

<sup>503</sup> Tal como lo explica en el capítulo III de la "Presentación".

<sup>504</sup> "Muchos [de los escritores e intelectuales españoles], nos atreveríamos a decir que la mayoría, de los que voluntaria o forzosamente han ido a acampar afuera, se muestran, curiosamente, incapaces de aprender: el exilio no aporta una nueva dimensión a su obra, sino más bien lo contrario. Uno diría que el aire se enrarece poco a poco alrededor de ellos, su piel se arruga, sus raíces se secan. Un miedo inconsciente al vacío les empuja al cultivo sistemático de los rasgos menos estimables y atractivos de su 'españolidad' hasta el punto de convertir a algunos en una triste caricatura. Si tomamos por caso a la generación de poetas dispersada por la Guerra Civil de 1936-1939 advertiremos que, salvo unas pocas excepciones —y ninguna tan señalada como la de Cernuda— han vivido en mayor o menor grado del producto de sus antiguas rentas: la estancia en el extranjero no les ha mejorado ni empeorado" (1982: 85).

franqueza un desdén insólito por el patriotismo de sus paisanos", 1982: 79-80) y el idioma español, hecho que Goytisolo observa y admira.

El protestante Blanco White maldice la fatalidad que le hizo nacer en un país católico y "ahorca" su lengua nativa como ha ahorcado los hábitos; Cernuda confesará que, entre todas las cargas que le puso el destino, la de ser español fue la más dura, y, puesto que el menester de poesía le une, a pesar de él, a la lengua de sus paisanos, apostrofará a éstos diciendo "en mala hora sea vuestra lengua / la mía, la que hablo, la que escribo [...]" (1982: 84).

Por su "desdén" hacia España y su idioma herido, ambos realizan la necesaria eutanasia de ese medio de captación imperfecto: "fueron capaces de dar el salto (el uno cambiando de lengua, el otro purgando y reelaborando la suya)", si recordamos la frase de White (traducida por Goytisolo) —"[el idioma] deberá ser reacuñado y bruñido antes de que pueda circular como moneda genuina (1982: 24)"—, veremos que Cernuda, en cierta manera, se presenta como quien realiza la profecía de la renovación del lenguaje.

Este análisis de Cernuda es el que más interés suscitó entre el exilio republicano: como Llorens<sup>505</sup> o Jorge Guillén<sup>506</sup>. Quizás porque es donde más se insiste en la noción de "discontinuidad cultural española"<sup>507</sup>, en la presencia perpetua de un exilio duradero de las mentes españolas más lúcidas. Sin embargo (paradójicamente), Goytisolo reivindica el compromiso solitario, individual, disidente y, en cierto modo, apátrida<sup>508</sup>.

### *Goya desde Malraux: la imposición del arte*

Respecto a la "discontinuidad" o a la reivindicación propia de Goytisolo por modelos de la tradición abiertamente enfrentados con España ocupa un lugar primordial Goya. Su influencia sobre la redefinición del compromiso como la alianza de imaginación

---

<sup>505</sup> Aunque con reticencias, como muestra este comentario: "yo no diría [que] todos ["han vivido de sus antiguas rentas"] sino varios o casi todos. El Jorge Guillén de *Clamor* no es el de *Cántico* [...] y otros de aquellos años [no] siguen la trayectoria anterior a la guerra" (JGCHGARC, b3, f1/2).

<sup>506</sup> En la carta del 25 de mayo de 1972: "a Jorge Guillén –acaba de escribírmelo– le interesó mucho el paralelo de Blanco y Cernuda" (JGCHGARC, b3, f1).

<sup>507</sup> Que estudia Llorens en la Inquisición y los órganos represivos equivalente en el siglo XX, continuidad "producida por coerción externa [por represión, de resultados negativos]" (Llorens, 2003: 95). No cabe duda de estas ideas permiten a Goytisolo la lectura de Blanco White en un contexto mayor y duradero de represión y de la presencia omnipresente de las inquisiciones en España.

<sup>508</sup> Sin embargo, en un libro de 2007 (*Contra las sagradas formas*) incluye un capítulo llamado "La discontinuidad cultural española" donde vuelve sobre Blanco White, Vicente Llorens y añade a la lista de "discontinuidad" de la edad contemporánea a Julio Caro Baroja y a Max Aub. En el último caso, "El regreso a Ítaca" (Goytisolo, 2010a: 1370-1377), Goytisolo lamenta no haber ayudado a Aub en su etapa en Gallimard y celebra su obra.

y razón es crucial. Pero no podemos disociar esta lectura de Goya de las tesis de André Malraux expuestas en *Saturne* (1950) y *Le Triangle Noir* (1970)<sup>509</sup>.

Malraux sitúa a Goya en el centro de la invención de la pintura moderna cuando deja la pintura figurativa e inicia sus grabados y las pinturas negras: Goya "descubre su genio el día en que se atreve a dejar de gustar", cuando renuncia al arte del "gusto" por el arte de la verdad, del cuestionamiento, de la brutalidad, de la angustia, y a pesar de la soledad necesaria que genera (el arte de Goya es "solitario y desesperado", 1970: 95). Desde entonces, su relación con el público cambia "Goya ya no es quien responde, sino quien cuestiona. Descubre la vulnerabilidad del espectador, la debilidad de una cultura puesta en duda" (Malraux, 1970: 60)<sup>510</sup>. El segundo valor de Goya, según Malraux, y que Goytisoló reivindicará especialmente, es que la fuerza de sus cuadros consiste en una persuasión: la imposición del universo de ficción al espectador capaz de trastocar y criticar con una intensidad nueva— "habiendo roto con la seducción, no pretende refugiarse en su soledad, sino imponerla" (ibid.: 61), "imponer" una verdad al borde del sueño (ibid.: 65); "él había comprendido por qué los profetas encuentran su fuerza en el desierto. Y su desierto le daba la [fuerza] para imponer sus espectros, le daba también la de imponer un lenguaje más profundo que el de los otros" (ibid.: 91)<sup>511</sup>. Esta imposición proviene de una relación inestable con lo "real", que Malraux trata en términos modernos y que interesan a un Goytisoló en ruptura con el realismo —"su búsqueda de formas que sólo existen en la imaginación de los hombres, le había mostrado hasta qué punto la realidad es vulnerable" (ibid.: 91)<sup>512</sup>.

Además, la modernidad de Goya se sitúa en su utilización de los sueños, de la angustia y de la subjetividad en general (Malraux llega a afirmar que es "el mayor

---

<sup>509</sup> Se trata, en esencia, del mismo texto. Malraux escribe en 1947 un prefacio a los *Dessins de Goya*, con los grabados del álbum de San Lúcar, que, en primer lugar, expande en su monografía *Saturne* (1950 y 1978) y que, en segundo lugar, publica de nuevo en *Le Triangle Noir*, un libro sobre sadismo, violencia y protesta política en tres autores (Saint-Just, Lacroix y Goya) con un prólogo inédito donde explica estas conexiones comparatistas.

<sup>510</sup> El original completo en francés: "Il [Goya] découvre son génie le jour où il ose cesser de plaire [...]. À une séduction, il substitue une révélation. Quand reprend son dialogue avec le public, Goya n'est plus celui qui répond, mais celui qui interroge. Il découvre la vulnérabilité du spectateur, la faiblesse d'une culture mise en question" (Malraux, 1970: 60). Como dijimos en la introducción, remitimos a los trabajos de Alla (2009, 2016) para más información sobre la crítica artística de Malraux.

<sup>511</sup> Originales en francés: "ayant rompu avec la séduction, il n'entend pas se réfugier dans sa solitude, il entend l'imposer" (Malraux, 1970: 61), "imposer" une vérité à la limite du rêve (ibid.: 65); "il avait compris pourquoi les prophètes trouvent leur force au désert. Et que son désert lui donnait celle d'imposer ses spectres, il lui donnait aussi celle d'imposer un langage plus profonde que le leur" (ibid.: 91).

<sup>512</sup> Original en francés: "sa chasse aux formes qui n'existent que dans l'imagination des hommes lui avait montré à quel point le réel est vulnérable" (Malraux, 1970: 91).



intérprete de la angustia que Occidente ha conocido", Malraux, 1970: 70)<sup>513</sup> que, por un lado, se anticipa al surrealismo y su reivindicación de Freud<sup>514</sup> y, por el otro, remite a Sade, al sadismo y a una definición del Mal ("su genio encuentra otra vez el canto profundo del mal", *ibid.*<sup>515</sup>) —de hecho, Goytisoló toma de Malraux la interpretación del sadismo de Goya, no de Bataille<sup>516</sup>. Sin embargo, lo que más nos interesa aquí es que Malraux no asocia (como Bataille) el Mal y el sadismo a una situación universal, sino que sitúa exactamente el universo goyesco en una crítica histórico-política. Según Malraux, el mal, las brujas o los demonios de Goya no son abstractos, sino que responden a una situación concreta. Se observa en esta comparación célebre con el Bosco que Goytisoló utiliza para entender la creación de los mitos modernos:

Si Bosch introduit les hommes dans son univers infernal, Goya introduit l'infernal dans l'univers humain [...] Satan pour lui n'est pas le personnage établi sur le trône du Bosch, c'est un agonisant dont on a coupé les membres (Malraux, 1970: 74-75)<sup>517</sup>.

Las imposiciones de los fantasmas son metáforas, o en términos existencialistas, "l'enfer c'est les autres". Y a Goya le guía una solidaridad con España (quizás el propio Malraux no ha abandonado su propia solidaridad con España tampoco):

[En 1792] Goya est infirme. Plus grave encore : il croit, au dire de ses amis, l'être par sa faute. Il est entré dans l'irréparable. Mais la voix dont commence à se peupler son silence qui ne cessera de s'approfondir, ce n'est pas seulement la sienne : c'est la voix disparue de l'Espagne (Malraux, 1970: 94)<sup>518</sup>.

---

<sup>513</sup> Original en francés: "le plus grand interprète de l'angoisse qu'ait connu l'Occident", *ibid.*: 70).

<sup>514</sup> "Il dessine comme on rêve et il affirme avoir, dans les *Visions d'une nuit*, dessiné ses rêves. Mais la nuit n'est pas si rationnelle ; que Goya précise ses cauchemars, et nous voyons qu'il en était venu à rêver ses dessins [...]. Un psychanalyste le dirait ravagé de symboles. Il est brutalement sensible aux démons que reconnaît du premier coup l'angoisse commune des hommes : non seulement la torture, mais l'humiliation, le cauchemar, le viol, la prison. Ça et là, le cadenas... et une vingtaine de cachots" (Malraux, 1970: 67-68). Traducción: "Dibuja como se sueña y afirma, en las *Visiones de una noche*, haber dibujado sus sueños. Pero la noche no es racional: si Goya detalla sus pesadillas nos damos cuenta de que llegaba a soñar sus dibujos [...]. Un psicoanalista diría que estaba devastado por los símbolos. Es [tan] brutalemente sensible a los demonios que reconoce enseguida la angustia común a los hombres: no solo la tortura, sino la humillación, la pesadilla, la violación, la prisión. Aquí y allá las cadenas, y una ventena de calabozos".

<sup>515</sup> El original en francés: "son génie retrouve le chant profond du mal".

<sup>516</sup> Al que alude en el Prólogo al *Triangle Noir*: "devant Goya s'étend l'ombre de Sade" (1970: 10, préface), "l'ombre des sorcières espagnoles se mêle à celle des tortionnaires de Sade" (*ibid.*: 12). Traducciones: "delante de Goya se extiende la sombra de Sade", "la sombra de las brujas españolas se mezcla con la de los torturadores de Sade".

<sup>517</sup> Traducción: "Si el Bosco introduce a los hombres en su universo infernal, Goya introduce lo infernal en el universo humano [...] Satán para él no es el personaje establecido en el trono del Bosco, es un moribundo al que le han amputado los miembros" (Malraux, 1970: 74-75).

<sup>518</sup> Traducción: "[En 1792] Goya está enfermo. Más grave aún: cree, según dicen sus amigos, que es por su culpa. Ha entrado en lo irremediable. Pero la voz que empieza a llenar su silencio, que irá profundizándose, no es sólo la suya: es la voz extinguida de España" (Malraux, 1970: 94).

Por último, una idea de Goytisolo desde 1969 sobre cómo los fantasmas y mitos llegan a ser más reales que la realidad en España —cuando los "mitos" del siglo XV-XVII renacen en el siglo XVIII con una virulencia subterránea (prácticamente psicológica)— también es de Malraux, en concreto cuando afirma: "Desde hacía mucho tiempo, España había sido cómplice de la alta brujería. Felipe II puebla con las criaturas de El Bosco las perspectivas de las catacumbas con las que protege su soledad", generando "monstruos tan viables" (ibid.: 69)<sup>519</sup>.

Además, Goytisolo une estas ideas con el retrato que hace Vicente Llorens de Goya en *Liberales y románticos* como un exiliado por necesidad. Llorens habla del exilio de Goya brevemente: "[su] expatriación en 1824 se atribuye ya a temores de persecución, ya al deseo de unirse a sus mejores amigos. En Madrid se había quedado sin ninguno" (Llorens, 1969: 19). Por su parte, Malraux destaca el arte "solitario y desesperado" (Malraux, 1970: 95) del pintor, arte inscrito en las repeticiones de esa discontinuidad cultural a la que Goya pertenece.

### 2.1.3. AMÉRICA LATINA: "LA LENGUA COMÚN".

El descubrimiento de la teoría del lenguaje y de los mitos es indisociable del contexto literario inmediato de un Goytisolo que, a finales de los 60, viviendo entre París y Estados Unidos y publicando su obra en México, se suma al nuevo escenario de la novela latinoamericana. Esta narrativa, además, había irrumpido en las letras españolas de forma general gracias a las publicaciones de Seix Barral, enriqueciendo los debates sobre la exigencia literaria del compromiso político, pues, como recordábamos en la introducción, "de las letras hispanoamericanas [llegarían a España] muy pronto obras que exhibían la imaginación y la ambición que las españolas habían sometido" (Gracia y Ródenas, 2011: 140). Por otra parte, Goytisolo conocía a los escritores latinoamericanos desde inicios de los 60 en su papel de editor en Gallimard y de sus encuentros y desencuentros en Cuba. Más adelante, en sus viajes a México y Estados Unidos, estas relaciones se estrechan, en especial, como se ve en los intercambios epistolares, con

---

<sup>519</sup> Original en francés: "Depuis longtemps, l'Espagne se sentait complice de la haute diablerie. Philippe II peuple des créatures de Bosch les perspectives de catacombes dont il protège sa solitude [créant] d'aussi viables monstres" (Malraux, 1970: 69).

Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, José Donoso, Carlos Fuentes, el ya mencionado Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy o Julio Cortázar.

Goytisolo pertenece al circuito latinoamericano, en términos generales, por su participación en revistas y actividades comunes, en especial en el proyecto de *Libre* (1971-1972), desde donde también participa en la gran polémica del "Caso Padilla", pues Goytisolo forma parte en esta época de los debates políticos y literarios específicos de la guerra fría cultural. Pero las relaciones con los escritores latinoamericanos serán esencialmente literarias y se definen un doble plano: en la búsqueda de una literatura alternativa al realismo —Goytisolo encuentra en el boom el ejemplo del realismo mágico y otras reformulaciones de la novela a las que aludiremos en este apartado— y de una nueva crítica estructural a la realidad común (y enemiga) de la "hispanidad".

Si este apartado de la tesis es más breve que los dedicados a las "fuentes del mito" españolas y francesas, se debe a que la nueva novela hispanoamericana influye de tal manera en la propia novelística de Goytisolo, que nos ocuparemos de aspectos más concretos en la parte III de la tesis relativa a *Don Julián*.

### *El compromiso y Libre*

Juan Goytisolo participa desde mediados de los 60 en las polémicas sobre la guerra fría cultural en América Latina, y esto influye en su redefinición de compromiso y en su distanciamiento de la política. Como vimos en la introducción, el papel del escritor en la región fue puesto en duda por la Revolución cubana en distintos momentos de crisis: censura de la película *P.M.* (1961), ataques a Carlos Fuentes o a Monegal por su "elitismo" (1966-1969), exilio de Cabrera Infante (1965), prohibición de *Paradiso* por su "homosexualidad" (1966), inicio del "parametrage" (1971), etc. Pero ninguno de estos casos supera la detención del poeta Heberto Padilla en 1971 y su posterior confesión forzada contra su poesía, pues ninguno de estos asuntos se acerca más a una práctica estalinista.

Meses antes de este suceso, Juan Goytisolo había puesto en marcha en París, junto a Severo Sarduy<sup>520</sup>, el proyecto de una revista de arte y cultura en español que se declaraba independiente —financiada por un mecenas (la condesa Albian de Bois Rouvray que, sin

---

<sup>520</sup> La afirmación de que Goytisolo y Sarduy fueron los responsables principales de la revista, la obtengo de la correspondencia con Carlos Fuentes (CFPFLPU, b 107, f8).

embargo, no interfería en la dirección<sup>521</sup>). En la gestación estaban también Octavio Paz, Jorge Semprún, Carlos Fuentes<sup>522</sup>, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, José Donoso y Gabriel García Márquez. La revista se planteó desde el principio como una revista de izquierdas comprometida contra las dictaduras militares del mundo hispano, pero que defendía la experimentación literaria, la libertad de expresión y una actitud crítica hacia la propia izquierda (acompañamiento y "sostén crítico a la revolución cubana", Goytisoló, 1986b: 178). Estas afirmaciones y la financiación causaron recelos en La Habana (ibid.: 178-179), pero el proyecto salió adelante con esta declaración de intenciones, que luego sería reproducida en el editorial del primer número:

Las circunstancias existentes en América Latina y en España reclaman con urgencia la creación de un órgano de expresión común a todos aquellos intelectuales que se plantean de modo crítico la exigencia revolucionaria. *Libre*, publicación trimestral de financiación absolutamente independiente, dará la palabra a los escritores que luchan por una emancipación real de nuestros pueblos, emancipación no sólo política y económica sino también artística, moral, religiosa, sexual [...].

En la actual división del mundo en bloques rivales, *Libre* se propone luchar contra la injusticia fundamental del sistema capitalista, particularmente en su bárbara explotación del tercer mundo, así como ha de luchar por la libertad de expresión y la auténtica democracia toda vez que le parezcan amenazadas dentro de cualquiera de los países socialistas. *Libre* se propone una labor revolucionaria en todos los planos fundamentales accesibles a la palabra: el "cambiar el mundo" conforme al propósito de Marx, y el "cambiar la vida" según el anhelo de Rimbaud [...].

Los escritores agrupados en torno a *Libre* se proponen defender las aspiraciones liberadoras de la época en que vivimos y en su búsqueda de la más alta libertad intelectual y estética modelada por el ideal revolucionario, someter iglesias y sistemas a una crítica necesaria y purificadora (Goytisoló, 1971d: 2-3).

Ya desde la gestación de la revista su noción de "compromiso" intelectual se ensanchaba hacia la crítica, rechazando la afirmación o el dogmatismo; y a través de la "más alta libertad intelectual" y artística (de ahí la referencia a Rimbaud). Esto se reflejó en la lista heterogénea de colaboradores: escritores latinoamericanos, europeos y estadounidenses (Sartre, Genet, Italo Calvino, Susan Sontag) y españoles (Alfonso Sastre,

---

<sup>521</sup> Como asegura el editorial del primer número: "desde luego, dicho apoyo no implica ninguna suerte de compromiso para la publicación" (*Libre*, 1971: 3).

<sup>522</sup> En una carta de 1969 Goytisoló solicita su colaboración a Carlos Fuentes ("tú nos estás haciendo falta") (CFPFLPU, b 107, f8).

Carlos Barral, Luis Goytisolo, José Ángel Valente, Pere Gimferrer o Manuel Vázquez Montalbán) —aunque se ha de resaltar que Cabrera Infante nunca pudo publicar<sup>523</sup>.

En medio de la edición del primer número, el 20 de marzo de 1971, ocurrió la detención de Padilla, y Cortázar y Goytisolo redactaron una carta de protesta a Fidel Castro firmada por 50 intelectuales latinoamericanos y europeos, y que tuvo primero una circulación privada, y, luego, publicada en *Le Monde* en abril ante la falta de respuesta (ibid.: 181). Unas semanas después, tras la publicación de la carta, ocurrió la confesión filmada de Padilla y la agresiva intervención de Fidel Castro en el primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, donde se refería a los firmantes de la carta como "ratas intelectuales" y "agentillos del colonialismo" (Castro F., 1971a: 119) o incluso "mafia de intelectuales burgueses" que pretendían convertirse en "la conciencia crítica de la sociedad" (ibid.: 121), ante lo cual, Fidel advertía "quienes, con la vieja 'arrogancia señorial', a que aludía Lenin, se atribuyen el papel de críticos exclusivos mientras abandonan el escenario de las luchas y utilizan a nuestros pueblos latinoamericanos para creaciones literarias que los convierten en favoritos de las editoriales del imperialismo, no pueden erigirse en jueces de las revoluciones" (ibid.), "los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución" (Castro F., 1971b: 6).

La reacción del comité de *Libre* tan claramente señalado fue, por un lado, una segunda carta de los intelectuales publicada en *Le Monde* el 22 de mayo; por el otro, la inclusión en el primer número de la revista de un dossier dedicado al caso Padilla que incluía las declaraciones de Padilla en la UNEAC y de Fidel Castro en el Congreso, y, entre otros documentos, opiniones y comentarios de sus colaboradores. Se recogían allí textos de defensa (Cortázar, García Márquez o Alfonso Sastre) y textos críticos (Paz, Fuentes, Goytisolo o José Ángel Valente). Según cuenta Goytisolo, fue Cortázar quién le pidió acompañar el dossier con una nota que explicara esta inclusión porque, entre varios

---

<sup>523</sup> Por la oposición de Julio Cortázar, según cuenta Goytisolo a Cabrera Infante en una carta. Goytisolo se refiere a la reunión en Saigon ("saignonada cortazarista", o "Coarazar") con Cortázar y Vargas Llosa (ver Goytisolo, 1986b: 178), en donde el argentino atacó duramente a Cabrera Infante, supuestamente por una disputa con Vargas Llosa. Pero Goytisolo le dice que los demás le defendieron. Goytisolo le anima diciéndole que en la revista, "se hablará de ti cuando se presente la ocasión, y con el entusiasmo literario que merece tu trabajo" (GCIPLPU, b16, f2).

motivos, remitía a problemas actuales como "la situación y compromiso de los intelectuales frente al proceso revolucionario de nuestros países" (*Libre I*, 1971: 95).

El dossier causó críticas en La Habana y, además, por la diferencia ideológica entre los textos de los autores, una fractura en las letras hispanas —y, de hecho, con el alejamiento de Cortázar y García Márquez de la revista, sumado a problemas económicos, *Libre* cerró tras cuatro números en 1972<sup>524</sup>. Como explica el colombiano Plinio Apuleyo Mendoza, el caso Padilla en el seno de *Libre* "acabó dividiendo en dos al numeroso e importante grupo de colaboradores de la revista. Así, a la luz de este acontecimiento las orientaciones del régimen presidido por Fidel Castro, los más notables escritores vinculados a la publicación quedaron en campos opuestos" (Mendoza, 1990: IX). Por un lado, están Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Juan Goytisolo, Jorge Semprún y Carlos Fuentes que, de distintas maneras, "protocolizaron su ruptura con la revolución", y, por el otro lado, los escritores García Márquez, Julio Cortázar y Salvador Garmendia que "aseguraron su adhesión" (ibid.)<sup>525</sup>. Esta división estuvo afectada por valores literarios y valores políticos: en un extremo, el círculo de Paz y Fuentes (y las revistas *Plural*, *Vuelta* o el Suplemento de *Excélsior*), entre otros, que apostaron por la teoría, la crítica y la experimentación en el plano cultural y por la democratización de América en el plano político; en el otro extremo, y en los casos más radicales, el antiintelectualismo que ha estudiado en profundidad Claudia Gilman (2012: 29-30) y apoyo ferviente a la Revolución<sup>526</sup>.

Goytisolo pertenecerá al primer grupo, desencantado con las tres experiencias de la "ortodoxia" comunista que ya hemos referido —la expulsión de Semprún y Claudín, el viaje a la URSS y el Caso Padilla— y con la búsqueda de un compromiso artístico independiente y crítico que fracasaba de nuevo con el cierre de *Libre*. La lectura de sus

---

<sup>524</sup> Poniendo punto final a la "hermosa y efímera empresa cultura, que agrupó, quizá por última vez, a los más importantes escritores españoles e hispanoamericanos" (Mendoza, 1990: IX).

<sup>525</sup> Se le olvida a Mendoza uno de los editores principales de *Libre*, el cubano Severo Sarduy, que se mantiene, por motivos familiares, totalmente al margen de la polémica, pero también cuenta como crítico y como editor que estuvo de acuerdo con la inclusión del dossier.

<sup>526</sup> Aunque Goytisolo alude en su autobiografía a un tercer grupo: los que manteniendo la experimentación e independencia literaria apoyaron sin reparos a la Revolución. Señala especialmente a Barral (que le pidió que quitara su firma de la segunda carta para no enemistarse con la Revolución "aunque era íntimo de Padilla, con quien había hecho buenos negocios editoriales [...] su decisión no me sorprendió en absoluto: el rigor de sus convicciones y su noble sentido de la amistad me eran ya por aquellas fechas sobradamente conocidos", 1986b: 188); o a García Márquez: "con su consumada pericia en escurrir el bulto, Gabo marcaría discretamente sus distancias de la posición crítica de sus amigos sin enfrentarse no obstante a ellos" (ibid.: 181). Goytisolo concluye que lo que esto le reveló fue "que el alto grado de conciencia artística de alguno de mis colegas no correspondía necesariamente con el de su rigor intelectual y moral" (1986b: 197).

páginas autobiográficas<sup>527</sup> respecto a esta crisis ayudan a entender el impacto que tuvo en el pensamiento de Goytisolo, una experiencia negativa que forma parte del aprendizaje político que determina los cambios sobre política y literatura que analizamos.

*Nueva novela, realismo mágico, realismo "total" y mitos*

El encuentro con los autores del boom que ratificaron el compromiso con la literatura, tanto en su capacidad crítica (que no dogmática) como en su exploración profunda de las realidades, fue una inspiración para Goytisolo. En este apartado hablaremos de la toma de contacto de Goytisolo con algunos novelistas del boom, y la influencia que pudieron ejercer en su reformulación del realismo y de la novela que le encaminan estos años a una teoría del mito. Como explica Oviedo en un ensayo de esa época:

Con aquellos [los escritores latinoamericanos] comparte una concepción a la vez ambiciosa y descreída del acto creador: la novela se hincha de significación y se abre a campos que antes le eran ajenos precisamente porque se presenta como un género destinado a desaparecer, como una forma en decadencia y maleable que admite todas las experimentaciones, todas las audacias, todas las violaciones; como Goytisolo anota en su mismo comentario sobre Paz: es posible que la novela actual hispanoamericana sea sólo un "deslumbrador castillo de fuegos de artificio destinado a ocultarnos quizá la escueta realidad de su eclipse ante una nueva visión del hecho literario concebido como libérrima opción de lecturas, a distintos niveles, en el interior del espacio textual (Oviedo, 1976: 200).

En primer lugar, encontramos una influencia de los autores mexicanos Carlos Fuentes y Octavio Paz en la propuesta de unir creación y crítica (que permite una "libérrima opción de lecturas, a distintos niveles") y en el interés por los mitos como principio estructural y universal de la literatura. Además, los tres coinciden en un mismo tipo de intelectual: papel prominente en revistas, periódicos y editoriales, presencia en el espacio público nacional e internacional (es sabido que Octavio Paz llegó a ser embajador en la India), escritura de ensayos (sobre historia, antropología, erotismo, crítica literaria) conjugada con la creación literaria, etc. De hecho, también compartieron una misma problemática o trayectoria, oscilando entre ser portavoces de sus países o críticos con ellos. Pero aquí nos centraremos en sus confluencias literarias y críticas.

---

<sup>527</sup> El capítulo "El gato negro de la rue de Bièvre" de *En los reinos de taifa* (Goytisolo, 1986b: 155-197

El encuentro con Carlos Fuentes —a quien conoce desde que publicó *La región más transparente* en Gallimard en 1962, y a quien le unió siempre una gran amistad, como demuestran las cartas del archivo de Carlos Fuentes (CFPFLPU y JGCHGARC)— es, para Goytisolo, el encuentro con la defensa de la ambigüedad del escritor para alcanzar la dialéctica irónica (1976: 15) y la auténtica crítica de la realidad como "elaboración antidogmática de problemas humanos" (ibid.: 35), del mismo modo que una práctica respecto a la novela inspirada en la diversidad de discursos y la pluralidad de lecturas (como analizó Gould Levine en 1979 en sus relaciones con *El Quijote*, sobre lo que volveremos más adelante). Pero, además, Fuentes, al igual que Goytisolo en los mismos años, exige la urgencia de utilizar los mitos para acceder a "la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje" (Fuentes, 1976: 22). Fuentes define "mito" con un vocabulario similar al que utiliza el Goytisolo de la época (influido también por Lévi-Strauss): "el mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso" (ibid.) y "la novela es mito, lenguaje y estructura. Y al ser cada uno de estos términos es, simultáneamente los otros dos" (ibid.: 20). Goytisolo, como veremos, utilizará una definición de "mito" político cercana a Américo Castro, pero la de "mito literario" universal es más próxima a esta definición del mexicano.

En el mismo sentido, Octavio Paz —a quien Goytisolo conoce en París a finales de los 60 y con quien también se cartea regularmente (JCLCOPFLPU y JGCHGARC)— influye de forma significativa en la inclusión, en el plano de la novela o del ensayo, de estudios de mitología, historia de la sexualidad, o antropología. Conocido es el interés de Paz por Lévi-Strauss, punto de partida de su propia teoría del mito, desarrollada especialmente en *El arco y la lira* (1956), según la cual "el mito se sitúa en las fronteras de la función poética" (2008: 70) y "poemas y mitos nos abren las puertas del bosque de las semejanzas" (ibid.: 69). Goytisolo, que también accede a la noción de un mito poético universal por las teorías de Paz, mostró siempre gran fascinación por la práctica o "acomodo" entre disciplinas del mexicano: "sintetizando sus dones de poeta, narrador y ensayista, Octavio Paz postula nuevos e incitantes caminos, derriba preceptos y dogmas, obliga a sacudirse, a lectores y críticos, de su proverbial y ya centenario letargo" (Goytisolo, 1977a: 177), como veremos en casos concretos a lo largo de esta parte.



En segundo lugar, el encuentro con el boom es también el encuentro con nuevas formas de realismo y mencionaremos el realismo mágico de García Márquez, importante en la inclusión del "mito" en la novela, y el realismo "total" de Mario Vargas Llosa. Si no nos detenemos especialmente en ello es porque solo aparecen referenciados en algunas ocasiones en los ensayos como modelos alternativos al realismo pedestre de su generación. No se trata tanto de una influencia metodológica, sino de ejemplos importantes para su generación y la reivindicación de otros "temas" literarios, como son los mitos.

Goytisolo alude a García Márquez en varias ocasiones, y siempre para exaltar su literatura imaginativa: "*Cien años de soledad* ha venido a colmar un vacío imaginativo de más de tres siglos, y esta función histórica clave explica a mi entender su reconocimiento universal e inmediato" es una obra "revolucionaria, si tomamos como punto de referencia el mundo real, en la medida en que nos presenta hechos y situaciones totalmente inverosímiles" (1977a: 320). Y su acierto es reivindicar los libros de caballería y con ellos "el placer de las narraciones inverosímiles" (ibid.: 249). En la misma dirección, Goytisolo cita en la "Presentación crítica" a la *Obra inglesa de Blanco White*, el ensayo de Mario Vargas Llosa "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*" (1969): "¿es menos real lo que los hombres hacen que lo que creen y sueñan? ¿Las visiones, pesadillas y mitos existen menos que los actos?" y unas líneas más adelante "la noción de la realidad de los autores de caballería abraza en una sola mirada varios órdenes de lo humano y en ese sentido su concepto del realismo literario es más ancho, más completo que el de los autores posteriores" (*apud.* Goytisolo, 1982: 62). En suma, estos escritores latinoamericanos devolvían al idioma español el elemento "mutilado" (utilizando una palabra de Blanco White) por el casticismo que era la imaginación.

De Mario Vargas Llosa (también gran amigo de Goytisolo durante años) admirará y se incluirá en su realismo "total", que define como conjunción de "objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla (Goytisolo, 1977a: 249). Este realismo no se limita a la realidad, e incluyendo mitos y ficciones puede acceder a otro nivel de realidad "más ancho".

### *La hispanidad en duda*

Por último, una de las similitudes o influencias cruzadas entre Goytisolo y la nueva novela hispanoamericana es el trato de la Hispanidad o mitos y lenguajes de España.

Goytisolo busca la visión exterior (siendo del interior) y el intercambio con los latinoamericanos en este aspecto actúa en ambas direcciones. Goytisolo comparte con los escritores latinoamericanos varios intereses que analizaremos a continuación: la puesta en duda de un lenguaje de poder (colonial); la nueva lectura de los escritores clásicos (y de sus formas periféricas) y la búsqueda de una tradición mestiza y sensual que da lugar a otro tipo de literatura.

Carlos Fuentes titula el capítulo dedicado a Goytisolo en la *Nueva novela hispanoamericana* "Juan Goytisolo: la lengua común" (1976: 78-84). La mayor valoración del español viene de que su trato crítico y demoledor del idioma corresponde a la misma labor de los novelistas latinoamericanos, aunque en direcciones opuestas:

Goytisolo emprende la más urgente tarea de la novela española: destruir un lenguaje viejo, crear uno nuevo y hacer de la novela el vehículo de esta operación. Su obra se convierte así en el puente que une a dos fenómenos literarios de idéntico signo idiomático aunque de actitud radicalmente opuesta ante ese signo: la novela española y la novela hispanoamericana. Carpentier, Cortázar, Vargas Llosa, Sarduy, García Márquez, Lezama Lima, Cabrera Infante, Donoso, Sainz, Fernández, Puig han centrado la novela latinoamericana en el lenguaje porque para un hispanoamericano, crear un lenguaje es crear un ser. El hispanoamericano no se siente dueño de un lenguaje, sufre un lenguaje ajeno, el del conquistador, el del señor, el de las academias [...]. La historia de América Latina es la de una desposesión del lenguaje: poseemos solo los *textos* que nos han sido impuestos para disfrazar lo real; debemos apropiarnos los con-textos. Para el español, por lo contrario, el problema no es poseer una lengua, sino des-poseerse de ella, renunciar a ella, hacerse extranjero de su lengua, recobrar un desamparo que, de nuevo, convierta la lengua en un desafío y una exploración (Fuentes, 1976: 81-81).

Los escritores cubanos Sarduy y Cabrera Infante también reconocen esta capacidad de demoler los viejos mitos y lenguajes que seguían ejerciendo poder en Cuba, aunque de Sarduy nos ocuparemos con mayor amplitud en la parte III. Cabrera Infante dedica varios artículos a ridiculizar el español institucionalizado, como el texto "Cómo hablar una lengua muerta" donde narra la dispersión y aniquilación del español en las colonias, habiendo perdido su esplendor (cuanto "reflejara y fuera reflejado ese espíritu grave, sobrio, adusto, imponente, mayestático y soberbio que caracterizó al pueblo que la hablaba, dispersando, mientras asperjaba, dicha lengua, la que extendió, con su imperio donde jamás se quedaba quieta, por todo el orbe oral, exaltándola hasta el cielo de la boca", 2021: 269), frases que nos recuerdan al Goytisolo de *Don Julián*. Como vimos en la correspondencia, los dos autores comentan y celebran sus escritos mitoclastas (GCIFLPU, b16, f2).

Otros muchos ejemplos se podrían aplicar a autores americanos críticos con las fabulaciones y enunciaciones hispanas. Es el caso también de Cortázar y sus burlas al lenguaje literario del siglo XIX en *Rayuela*. O las novelas cubanas *De donde son los cantantes* (1967) de Sarduy y *El mundo alucinante* (1966) de Reinaldo Arenas, donde parodian el alucinado viaje de Cristóbal Colón y su visión católica de la isla (poblada de loros y ángeles). Lo que nos interesa subrayar con estos ejemplos más o menos relevantes es el trato ridiculizante de la hispanidad: su representación desde el otro lado, corrompida, no respetada. Todo lo cual nutre las reflexiones y la visión de Goytisolo sobre la fragilidad de esas imposiciones mistificadas. Además, otro aspecto de la hispanidad vista desde América que marca a Goytisolo es la relectura de la tradición a través de una nueva crítica de la literatura de la tradición más libre, creativa, lúdica, que no se limita a una idolatría o a una copia de juicios anteriores, que no sea la "losa de piedra" que le preocupaba en *El furgón de cola*, tal como describe Goytisolo en *Disidencias*:

Siguiendo las huellas de Cervantes, Borges nos enseña que el influjo y relación entre obras pertenecientes a épocas distintas no operan de modo unilateral sino que son recíprocos en la medida en que la obra posterior puede inyectar a su vez nueva savia en las obras que la preceden, entablar diálogo con ellas y enlazar así, más allá de los límites de una y otra, con un nuevo texto general, común y más vasto: el de la totalidad del museo imaginario. Las magníficas páginas de Lezama sobre Góngora y de Octavio Paz sobre este último y Quevedo nos llevan asimismo por esta dirección (1977a: 312).

Especialmente marcará a Goytisolo estos años la relectura del barroco como espacio de libertad y excentricidad. Las lecturas del barroco de los escritores latinoamericanos se basan en la exaltación de un tipo de escritura que suplanta al mundo por sus excesos barrocos y ornamentales y por lo absurdo de las metáforas, lo que comporta una reivindicación de lo periférico o excéntrico<sup>528</sup>. Lezama Lima decía que Góngora "esconde su contrasentido, lo evapora tan radicalmente, que se apega al único sentido" (1970: 26), Octavio Paz interpretaba su poesía como la ausencia de contenido "vértigo: el espejo refleja el rostro de una imagen, reflejo de un reflejo" (Paz, 1978: 19) y Sarduy como la

---

<sup>528</sup> Incluso en otras obras no barrocas como *La Celestina*: "Desde luego *La Celestina* no es barroca, pero el hecho de que algunas de las obras más audaces de hoy en Latinoamérica la hayan retomado, indica que la obra de Rojas es el punto de partida con el cual se identifican y en el cual se encuentran [...]. Los ensayos sobre el Barroco tratan de lidiar en profundidad con lo que algunos influyentes escritores latinoamericanos han proclamado ser el primer movimiento artístico latinoamericano [...]. El regreso a lo Barroco, a un, así llamado, Neobarroco, recupera aquello que parece estar más alejado de lo moderno, y en la órbita de los elementos considerados más retrógrados de la cultura española. No obstante, y a contrapelo, los latinoamericanos se han fijado en los aspectos más excéntricos de la estética barroca para descubrir en ellos tanto unos orígenes como una tradición" (González Echevarría, 2011: 17).

ausencia de sentido, la no afirmación, el espejo o reflejo ("Poesía que es, por naturaleza, *tropo*, que elude [*e-ludere*] todo mensaje", 1969: 58). Es decir, el barroco representa el mejor modelo de la tradición española para plantear una reflexión crítica basada en el "espejo" (o cuestionamiento barthesiano enriquecido) y una creación literaria basada en el virtuosismo, el ornamento, el artificio. Un espacio perfecto tanto para criticar a la hispanidad (desde su propia periferia) como para iniciar una crítica al lenguaje, interés de la "vanguardia peregrina" estos años. Para Sarduy, la ausencia de sentido o de afirmación, significa la multiplicación de los "significados posibles":

Si el nivel puro del lenguaje es aquel que no contiene ninguna figura de retórica (por supuesto, la existencia de ese nivel es muy discutible, ya que lo que se entiende por nivel puro es en realidad una cadena de figuras *naturalizadas*), es inevitable que entre el lenguaje metafórico y él se cree una separación, una distancia. Signo de lo literario, esta separación llega en Góngora hasta el máximo. El terror (así llama Paulhan al rechazo de la retórica) desaparece: el significado ausente se pierde en una trama de significados posibles. En los clásicos la distancia entre figura y sentido, entre significante y significado, es siempre reducida: el barroco agranda esa falla entre los dos polos del signo (Sarduy, 1969: 57).

La "falla" entre significado y significante rompe la comunicación y genera por exceso la suprarretórica. Esta "retórica al cuadrado" se adentra en un universo donde "la trama de los significados posibles" son de la naturaleza cultural, único interés de la literatura barroca que ha rechazado la representación; y ahí se vuelve al interés por los mitos que, desde el barroco, pueden ser tratados y alterados en esa misma "trama de significados": "la multiplicación adjetival y la complejidad sintáctica [se convierten] en contrahechura retórica; la asonante alegría del rococó en chirrido; el Mito en Sátira; la Historia en Farsa" (Sarduy, 1969: 76). Con lo cual será importante para el compromiso contra los mitos, para la sustitución de los significados y los signos. Además que, como en el caso de Sarduy, es la máxima expresión de al mismo tiempo un desinterés por la realidad política y un interés por las formas —pero del neobarroco trataremos más extensamente en la parte III.

La relectura del barroco es también la búsqueda del "signo cuerpo" presente en la "otra tradición" sepultada bajo el peso del mito. En este sentido son muy importantes las lecturas de Góngora que acabamos de mencionar, pero también las de Quevedo y Juan Ruiz por Octavio Paz (1978), o las ya mencionadas de Vargas Llosa y García Márquez sobre una literatura de la Edad Media que colmaba "un vacío imaginativo de más de tres

siglos" (1977a: 320)<sup>529</sup>. Volveremos sobre ellas en las definiciones de mito y de compromiso porque reflejan la búsqueda del cuerpo.

Como advertíamos esta parte acerca de las "fuentes del mito" ha sido más breve porque el contexto de la novela latinoamericana actúa en otros planos más allá de la teoría del mito o de la historia. No obstante, es fundamental para entender el contexto en el que Goytisolo emprende una reformulación del compromiso, más alejada que nunca de una realidad política inmediata y que actúa en otros niveles: relectura de la tradición desde el margen, visión de España desde una periferia y una distancia irónica (tanto en sus mitos como en sus lenguajes) y exigencia de la literatura de incluir otros planos de análisis como la antropología, la mitología o la crítica literaria. De hecho, buscábamos matizar que las otras dos influencias que hemos tratado están sin duda también marcadas por el contexto y compañía de estos otros autores latinoamericanos, quienes asimismo se replantearon el lenguaje, la literatura y el compromiso desde una crítica a las estructuras de la hispanidad.

---

<sup>529</sup> De hecho, Goytisolo da un cursillo en 1972 en McGill University sobre "Erotismo y represión" donde tratará la literatura erótica de la Baja Edad Media y su prolongación entre los judeoconversos y desterrados de España (Juan Ruiz, *Corbacho*, Fernando de Rojas, *Delicado*) a través de estas lecturas abiertas y poéticas (CFPFLPU, b107, f8).

## 2.2. Definiciones de mito de Juan Goytisolo

Las definiciones de "mito" de Juan Goytisolo son variadas, heteróclitas y heterodoxas; toman distintos significados dentro de la historia, la psicología, la literatura o la política; se bifurcan, se conectan, se desarrollan y actúan; dan fe de la multitud de fuentes contradictorias que hemos revisado en el apartado anterior. Tanto que quizás convendría hablar de "mitología", pues más que de un mito se trata de un conjunto o sistema mítico.

Juan Goytisolo toma como primera definición de mito la frase de Michaux a la que ya nos hemos referido: el mito es "todo lo que envejece y pasa a ser mito" y tiene signos de "reiteración y agotamiento" (1976a: 171-2; 1979: 7). El mito es llamado de este modo por su inmutabilidad, su falsedad y su fabricación o manipulación humana. Tiene pretensión de eternidad y, por su naturaleza religiosa o metafísica, se convierte en hecho incontestable (y que sigue fanatizando a la población en *su fe* y durmiendo su razón). El mito se funda en fenómenos naturales (por lo tanto, inamovibles) y estancados y es también esencial (se confunde con la palabra "esencia", la naturaleza: lo permanente e invariable de las cosas).

Sin embargo, los mitos a los que alude Goytisolo, en un primer momento, no son mitos abstractos. Se trata de "los viejos mitos de la derecha" (1976a: 259), mitos "cristianoviejos" (1977a: 313), "los mitos de la España sagrada", "mitos y símbolos sobre los cuales se ha fundado la personalidad española a partir de la época de los reyes católicos" (Cauffon, 1970: 2). Es decir, en primer lugar, el mito alude al mito de 1492, la "ficción" de España y la hispanidad que, a través de imágenes, leyendas, ficciones impone una falsedad que alterará la vida pública y privada de los españoles durante siglos. Estas teorías están sacadas, como vimos en el capítulo anterior (2.1.), de la lectura de Américo Castro y de su vocabulario.

Sin embargo, el mito no es sencillamente una ficción histórica o una creencia (por usar una palabra de Castro). El mito es también un "discurso" (en el sentido barthesiano del término): un sistema de significados y de formas (imágenes, géneros, leyendas, ficciones) íntimamente unidos, que forman un sistema mayor (mítico), cuyo "mitismo" (utilizando un término de Lévi-Strauss) está en su reiteración y su repercusión sobre la realidad y la palabra escrita. Por esto mismo, la segunda definición importante que estudiaremos es la definición poético-lingüística (2.2.2.), con la figura central de Barthes, tal como señala Black (2001: 31). Además, el mito es también la materia literaria por

excelencia y, en este sentido, equivale también a "ficción" y, por lo tanto, puede ser tanto una ficción histórica (o mentira) como una ficción imaginativa y deslumbrante—pues la literatura es creadora de sus propios mitos. El mito fabrica imágenes y símbolos que conforman la imaginación colectiva, desde donde el escritor trabaja, cuando se ha alejado de la "ilusión realista". Por otro lado, el mito como discurso colectivo actúa sobre la realidad de forma durable (incluso más allá del tiempo del mito) por sus distintas facetas: afectivas, subconscientes y represivas. Esto será algo que Goytisolo estudiará con cautela para poder combatirlo, como veremos en 2.2.3. Todas estas definiciones, más que entrar en contradicción entre sí, se acumulan.

En este capítulo estudiaremos las definiciones de mito de Juan Goytisolo como un tema central para su propia creación y cambio de rumbo político y literario —que trasluce, además, la continua búsqueda y contradicción de Goytisolo. No pensamos como Labanyi (1989) o Ugarte (1982) que su definición se limite a una contra-mistificación paródica o a un juego arbitrario. Por lo general, y como dijimos en la introducción, la crítica no se ha interesado por la definición de "mito" de Juan Goytisolo, sino por su compromiso "mitoclasta"; consideramos, por lo tanto, esencial elucidar su definición de mito para poder entender su compromiso. Goytisolo utiliza las nuevas teorías del conocimiento estructuralistas y postestructuralistas (aludiremos brevemente a Edward Said) que lee en París para analizar este concepto que está en el corazón de la política durante el siglo XX; y de la literatura desde siempre. La noción del "mito" supondrá no solo un avance para el enriquecimiento y experimentación de su propia literatura sino en su comprensión de España y de la realidad histórica.

### **2.2.1. MITO COMO FALSIFICACIÓN HISTÓRICA**

Como acabamos de recordar, el mito según Goytisolo parte, en un primer momento, de las tesis históricas de Américo Castro que nutre con sus propias lecturas de la tradición, sus propias ampliaciones y la lectura de la ortodoxia en Blanco White.

#### *Mistificación de España y los españoles*

El mito del que habla Goytisolo en los primeros textos (*El furgón de cola y España y los españoles*) proviene en gran parte de las tesis de Américo Castro y alude a una

manipulación histórica o "mistificación" que ocurre al considerar como agentes históricos la naturaleza y llenar la historia de leyendas y mitos que encierran antipatías, prejuicios y preferencias históricas que acaban sustituyendo los hechos históricos en sí. Esto es, la historia como un "informe tapiz, tejido por exaltaciones patrióticas, complejos de inferioridad, antipatía hacia el Islam y los judíos – en suma, más por el criterio valorativo del historiador que por el sereno juicio de qué es y no es real" (1976a: 216).

El "hecho mítico" canaliza "las conductas humanas" y los "rumbos históricos" que no se explicarían de otro modo (Márquez Villanueva, 2004: 23). Como vimos en el capítulo anterior, Goytisolo dedica su libro *España y los españoles* (1979) a estudiar esta mistificación. En la presentación, partiendo de la frase de Michaux, el mito es "todo lo que envejece y pasa a ser mito", la definición se enriquece con nuevas definiciones, donde el mito es también: "información histórica y cultural que se pega a la piel del hombre, y lo entorpece, lo petrifica, lo falsifica" (1979: 7), "palabra que ha envejecido y contra la cual el escritor debe emprender la guerra" (o "combate contra las *quimeras*", *ibid.*: 7), "circunstancia elevada a la categoría de 'esencia'" (*ibid.*) "molde uniforme y estático", "identificación arbitraria", "término" (*ibid.*: 8), "imagen-tipo" (*ibid.*: 21) o, más extremo, "fraude histórico de siglos" (1977a: 180).

Si recordamos el vocabulario de Castro, el mito consistía en una "creencia colectiva" capaz de unificar España tras la reconquista, no "mediante razones, conocimientos y leyes, sino a través de mitos y creencias" (1982: 45), "credulidades colectivas" (Castro, 1997: 103) y el gran "mito alucinante del imperio" (*ibid.*: 72). La historia entonces se "mistifica" sobre una "idea" ("de una esencia española, a un *substratum* o escenario previos" Castro, 1984: 45), un "fatalismo mítico", "fantasma histórico" o "historia invisible" (*ibid.*). Del mismo modo, para Goytisolo el "mito España"<sup>530</sup> es el resultado de "el falseamiento de la historiografía española desde hace unos setecientos años [como] resultado de ignorancias o errores" (Goytisolo, 1976a: 215).

"Falseamiento", "mistificación" (o, en *Obra inglesa*, "errores y falsedades" 1982: 11) y "manipulación" equivalen al mito, en el antiguo enfrentamiento platónico entre el "*mythos*" y el "*logos*", que Goytisolo asume desde su lectura de Castro. El mito se produce al sustituir el "agente histórico" (humano) por las "fábulas vigentes" (Castro, 1965a: 12) o los agentes pseudo-naturales ("la tierra, los ríos y el clima", Goytisolo, 1976a: 215).

---

<sup>530</sup> Paráfrasis del "mito Francia" del que habla Michaux en la entrevista tantas veces citada.



Todo ello con el fin de excusar, justificar, explicar lo inexcusable, injustificable o inexplicable.

La honra y la sed de empresas y de gloria de los españoles justifican la guerra, conquista y esclavitud de los indios y negros como lo justifican todo. Estamos otra vez en arcano de una metafísica configurada por la meseta castellana, el Cid, el Romancero, Amadís y las Sergas de Esplandián (1976a: 232-3)

La gloria. De nuevo la gloria. Siempre la gloria... César, el Cid, Amadís y las Sergas del Esplandián disculpan crímenes, matanzas, esclavitud, rapiña, destrucciones. El gran poder militar y las grandes guerras en que sueña nuestro historiador han sido creadas, diríase, para temprar el duro ánimo de los españoles. Singular privilegio el nuestro (ibid.: 236).

### *1492: los mitos de la España sagrada*

La cita con la que cerramos el apartado interior contiene algunos de los que Goytisolo llamará, a partir de 1967, "mitos de la España sagrada", los mitos que conforman el "mito" o (en nuestras palabras) mitología de la España católica. Son "la meseta castellana, el Cid, el Romancero, Amadís y las Sergas de Esplandián", el "destino particular y privilegiado", "esencia a prueba de milenios", etc. En otras ocasiones se referirá a ellos como "los viejos mitos de la derecha" (1976a: 259), mitos "cristianoviejos" (1977a: 313), los "mitos y símbolos sobre los cuales se ha fundado la personalidad española a partir de la época de los reyes católicos" (1970: 2), con su "arsenal de mitos" (1976a: 265), su "multitud de mitos" (1976a: 276). Todos ellos forman el "mito España" (equivalente del "mito Francia" en la cita de Michaux, que había dicho, recordemos, "la nación es [...] una enorme barriga y mitos"). Este es "el mito estético, religioso y moral en que se fundó la grandeza imperial de Castilla" (1979: 90), llamado unas líneas después "mito histórico-cultural" (1979: 90), o "esta absurda *ficción*" (ibid.: 22) encargada de narrar la creación, esencia y "españolidad" de España y los españoles (ibid.: 21-22). Mito entendido aquí como antagónico a "realidad"<sup>531</sup>.

Y, sin embargo, el mito existe: ahí está, fruto de la laboriosa elaboración del tiempo. En nombre de este mito la casta militar de Castilla se impuso a las minorías divergentes y a las zonas periféricas de la Península a finales del siglo XV. Bajo los Reyes Católicos, el ideal castellano, religioso y guerrero, lleva sucesivamente a la unidad nacional, al desaparición del último reino árabe, a la expulsión de los judíos, al descubrimiento y a la conquista de América, a las guerras religiosas emprendidas en Europa en nombre de la Contrarreforma. Es un mito que, por su poder, produce un milagro comprable al de la victoriosa guerra santa de los

---

<sup>531</sup> Recordemos que el capítulo II de *España y los españoles* del que nos ocupamos en el capítulo anterior se llamaba "Homo Hispanicus: el mito y la realidad".

árabes iluminados por la palabra de Mahoma: durante más de un siglo, la realidad parece ceder y doblarse ante su sola presencia, y, en los dominios españoles de Felipe II, "jamás se pone el sol". Asombroso vigor del mito, que sobrevive a la ineluctable decadencia del poder militar español. (1979: 7).

Curiosamente, la expresión "los mitos de la España sagrada" aparece en el ensayo de *El furgón de cola* "Examen de conciencia", pero no en el original de 1964 ("On ne meurt plus à Madrid", *L'Express*) y por primera vez en la entrevista con Monegal (1967). Está extraída de la obra de Pedro del Corral *Crónicas sarracinas o destrucción de España* (1430) durante el tiempo en que Goytisolo empieza a investigar el pasado español. Sin embargo, según Alain Rouquier, el traductor francés de Luis Martín-Santos, esta expresión fue utilizada por primera vez por el escritor vasco, cuya trilogía inacabada iba a llamarse precisamente "Destrucción de la España sagrada"<sup>532</sup> y que, por lo tanto, Goytisolo se la habría plagiado —"porque a mí Martín-Santos me había hablado de ese título antes de que lo emplease Goytisolo" (Lázaro, 2009: 91). Lo contamos a modo de anécdota ya que no nos resulta fundamental elucidar esta cuestión, Goytisolo admiraba profundamente a Martín-Santos, como hemos recordado, y, por supuesto, quiso también reivindicarse un seguidor o compañero suyo, en la dirección de su "triple grito de '¡Destruir, destruir, destruir!'" (Goytisolo, 1976a: 94) o, como había dicho Martín-Santos: "prácticamente en nuestra realidad espiritual está todo por destruir" (Lázaro, 2009: 250). Pero, sin embargo, es cierto que Goytisolo había iniciado en los 60 la lectura de las crónicas y que la relaboración y estudio del sistema que conforman "los mitos de la España sagrada" es suya.

Los mitos de la España sagrada de Goytisolo (que participan en el gran mito) están estructurados por la "leyenda de Rodrigo" (paralelo del mito Troya, y del mito del pecado original [ibid.: 54]), la "figura legendaria de don Julián" y su "traición grandiosa" (1977a: 292), pero incluyen también "el paisaje de Castilla exaltado por Azorín, Unamuno y los epígonos del 98", "el mito del caballero cristiano, este caballero presto a batirse siempre, podemos decir, a cristazo limpio como cruzado de la Fe", "el destino español singular y privilegiado", "el mito de la virginidad femenina" (Couffon, 1970: 2; Goytisolo, 1975b: 138), la visión del Siglo de Oro por la generación del 98 "embebida de los *mitos cristianoviejos* que ocasionaron el derrumbe del país" (Goytisolo, 1977a: 313), etc. Pues

---

<sup>532</sup> Trilogía que conformaban las novelas *Tiempo de silencio* (1961), *Tiempo de destrucción* (inacabada y publicada póstumamente en 1975) y una tercera de la cual se desconoce el título o el contenido, aunque Lázaro especula sobre un posible título (2009: 279-281).

Goytisolo considera las prolongaciones del mito como mitos de la España sagrada también. Por ejemplo, Larra y Machado forman parte del mito “tabús y mitos que siguen moldeando en España la llamada *intelligentzia* de izquierda” (1977a: 291) o a los mitos del sur “el campaneado mito de la pobreza irremediable del Sur” (1976a: 275, 265).

Por este motivo, insistimos en que se trata de una "mitología" que Goytisolo percibe en España y, dada la ambigüedad de la palabra "mito", él mismo refuerza, expande, borra y añade. Estos mitos recuerdan a los mitos estructurales de Lévi-Strauss, donde las versiones de un mito "merecen el mismo crédito que otras, más antiguas y, aparentemente, más auténticas" (Lévi-Strauss, 1958: 240), ya que el mito es solo el resultado de sus variantes, que le dan el "mitismo" a un discurso, su valor mítico dentro de la colectividad pues "el mito es un mito mientras sea percibido como tal" (ibid.)<sup>533</sup>, es decir, mientras permanece arraigado en la colectividad; trasluciendo las cualidades constantes y los valores sociales. Del mismo modo, "el mito España" se compone de numerosos elementos que lo sustentan, como veremos a continuación<sup>534</sup>.

#### *El mito como naturalización: componentes del mito*

Al tratarse de una "mitología", está compuesta de elementos que lo sustentan —o siguiendo con el vocabulario de Lévi-Strauss, "paquetes de relaciones" (Lévi-Strauss, 1958: 234)<sup>535</sup>— y le dan la pretensión de "fenómeno natural" y persuasivo. El mito está compuesto de otros elementos (palabras a veces empleadas de forma equivalente): “esencias’ y mitos de su propio país” (Goytisolo, 1982: 97), clisé (ibid.: 98), “clisés y mitos” (ibid.: 72), “clisés e imágenes mentales que reflejan y refuerzan la permanencia del mito” (1979: 40), “valores oficiales del país” (1977a: 292), "símbolos" (Cauffon, 1970: 2); o en *Disidencias* “mitos y valores” (Goytisolo, 1977a: 138) “esencias irreductibles y mitos” (ibid.: 139), “valores hipnóticos de la comunidad” (ibid.: 144);

---

<sup>533</sup> Originales en francés: "méritent le même crédit que d'autres, plus anciennes et, en apparence, plus 'authentiques'"; "le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel" (Lévi-Strauss, 1958: 240).

<sup>534</sup> Su interpretación de "mitología" de la España católica, también se podría acercar al "sincretismo" religioso (sincretismo de ritos, magias y civilizaciones) de Mircea Eliade, sistema que, en palabras de Dubuisson, "coge, deforma y simplifica" y niega la realidad del tiempo y de la historia (Dubuisson, 1993: 238).

<sup>535</sup> "Nous posons, en effet, que les véritables unités constitutives du mythe ne sont pas les relations isolées, mais des *paquets de relations*, et que c'est seulement sous forme de combinaisons de tels paquets que les unités constitutives acquièrent une fonction signifiante" (Lévi-Strauss, 1958: 234). Traducción: "Establecemos, en efecto, que las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino los *paquetes de relaciones*, y que solo con las combinaciones de tales paquetes las unidades constitutivas adquieren una función significativa".

“esquemas religiosos, políticos o culturales inválidos” (ibid.: 138), “estereotipo” (1982: 72) o, de forma mucho más negativa, son “elucubraciones y entelequias” (1977a: 140), “‘esencias’ irreductibles y mitos, antipatías y prejuicios” (ibid.: 139); los mitos están sustentados por “el aluvión de tópicos acumulados en los libros de historia” (ibid.: 142): “el ‘tópico’ de la fatalidad geológica” (1976a: 284) del sur, o “un sinfín de tópicos [de la derecha]” (1976a: 35). Más allá de la locuacidad, polisemia y sinonimia de Goytisolo (voluntariamente confusas y retóricas), en este apartado nos detendremos en el uso que hace de los conceptos “ideal”, “esencia” y “valor” (social o cultural) como contenido del mito, y cómo actúan históricamente dentro del mito, según nuestro autor, de las otras palabras nos ocuparemos más adelante.

En primer lugar, entre estas imágenes que “refuerzan y reflejan” el mito están las “imágenes ideales” que seleccionan y subliman la verdad histórica. Por ejemplo, en el caso de la “imagen ideal” del español (desarrollada durante el siglo XVII) —“caballero cristiano” idealmente mesiánico, antieconómico e imperial (1979: 40), con sus “ideales” de evangelización y de conquista o “el apolillado *ideal del imperio* de la casta militar de Castilla” (ibid.: 156)<sup>536</sup>; “ideales que impulsaron la grandeza imperial de España” (ibid.: 137). Los ideales, al igual que el mito, tienen “un carácter permanente, eterno” (ibid.: 39) y, por este motivo, serán reivindicados en el siglo XX, como veremos más adelante. Los españoles ideales, “personajes” con “porte”, “genio” y “figura” (aludiendo tanto a su artificialidad como a su inmovilismo), son también “míticos”, por inmóviles, perennes y porque son generalizaciones. La propia palabra alude a la falsedad (imagen ideal frente a imagen real) y a la manipulación político-histórica (ideales detrás de una ideología).

En segundo lugar, todo mito, y como era el caso de las teorías de Américo Castro, está fundado en “esencias perennes” (1979: 39), “irreductibles” (1979: 139), “la esencia a prueba de milenios de los españoles [que] *colorean uniformemente* [la] *visión de la realidad histórica*” (1976a: 234). En su definición de “esencia”, como vimos en el capítulo anterior, recoge las ideas de Américo Castro en *Los Españoles cómo llegaron a serlo* sobre la falsificación del “ser” español como algo inmutable, ajeno a la historia y ajeno al contacto con otros grupos humanos. La “esencia” de los españoles (seleccionadas a partir de los ideales de mesianismo y destino privilegiado e imperial) les convierte en

---

<sup>536</sup> Lo hace resucitando la ideal del caballero cristiano (y Goytisolo parafrasea discursos del fundador de Falange y de García Morente y su fabuloso “caballero cristiano, místico y guerrero”) que definen al español como “un ser dotado de ‘esencias perennes’ y, como tal, destinado a influir y dominar” (156). Justificaciones *místicas* del ideal fascista en el contexto español.

“seres quietos, fantasmales, casi encantados” (ibid.: 92), en un proceso de mitificación o *esencialización* similar al que, según Dubuisson, hacía el mistificador Eliade — recordemos “las cosas y los seres ordinarios, concretos, se borran (¿o se espiritualizan?) y dan paso a pseudoesencias, es decir, a seres impalpables y etéreos” (Dubuisson 1993: 234)<sup>537</sup>. Tras la esencialización, solo quedan valores sagrados y no humanos — en la misma cita “sólo quedan entonces 'la vida, el alma, la creación, la santidad, el hombre, el conocimiento, el tiempo, el universo, lo sagrado, la realidad, el mundo, la presencia, el ser, el más allá, el espíritu, la totalidad, el espacio, el cosmos, el misterio, las fuentes, la sustancia, el significado, el signo, la transmutación, etc.”<sup>538</sup>. Como veremos, se acerca mucho al concepto fascista (pseudo-esencial y pseudo-natural) de raza.

En tercer lugar, el mito existe porque sostiene, justifica y defiende una serie de valores culturales<sup>539</sup> que, como en el caso de las esencias, tienen pretensión de naturaleza, de evidencia esencial. Valores siempre usados de forma negativa por Goytisolo en *España y los españoles*, porque son “estáticos”<sup>540</sup> y de fabricación humana. La pobreza, la gallardía, la sed de empresa son valores impuestos por el poder, ajenos al fluctuar histórico, empeñados en una visión encastillada del pasado español y que alteran la realidad. Así, la descripción del paisaje elaborada por el 98, no era de carácter natural o social, sino emitida “desde un punto de vista estético-religioso” que poblaba el paisaje de unos valores culturales ajenos a la realidad, así en el caso de Unamuno<sup>541</sup>:

Su visión está embebida de motivos y temas, añoranzas y recuerdos del arte y la literatura castellanos del Siglo de Oro (Santa Teresa, Don Quijote, El Greco, etc.): así, el paisaje que contempla lleva adherida una serie de valores culturales estáticos y es, en cierto modo, un paisaje neutralizado por la tradición. El glorioso pasado español aureola las iglesias, castillos y aldeas habitados por los fantasmas de Isabel la Católica o Don Álvaro de Luna (1979: 138).

Los valores culturales, religiosos y esenciales nublan la vista de quien mira a través de ellos. Recuerdan a los “valores absolutos” (esencialistas) de Eliade donde el origen sagrado y lejano (fabuloso) tiene el carácter de autoridad suficiente para no ser

---

<sup>537</sup> Original en francés: “les choses et les êtres ordinaires, concrets, s'effacent en effet (ou se spiritualisent?) et cèdent leur place à de pseudo-essences, c'est-à-dire à des êtres impalpables et étherés (Dubuisson, 1993: 234).

<sup>538</sup> Original en francés: “seuls subsistent alors 'la vie, l'âme, la création, la sainteté, l'homme, la connaissance, le temps, l'univers, la sacralité, la réalité, le monde, la présence, l'être, l'au-delà, l'esprit, la totalité, l'espace, le cosmos, le mystère, les sources, la substance, la signification, le signe, la transmutation, etc.” (Dubuisson, 1993: 234).

<sup>539</sup> Recordemos que Barthes también se refiere al mito con el mismo término, “le mythe, nous le savons, est une valeur” (1957: 219). Traducción: “El mito, lo sabemos, es un valor”.

<sup>540</sup> Ver *España y los españoles* (1979: 138, 33).

<sup>541</sup> Se entiende que el Unamuno de *España y los españoles* (1955).

investigado o puesto en duda —"solo en la experiencia de lo sagrado [...] se forma la idea de que algo existe realmente, que existen valores absolutos, capaces de guiar al hombre y conferir sentido a la existencia humana" (Eliade, 1963: 174)<sup>542</sup>. Esta cita de Eliade (incluida en la introducción), enseña bien la carga (y la pretensión) moral de esta palabra a lo largo del siglo, que Goytisolo tiene la intuición de reconocer y de incluir en su definición del mito.

En suma, los ideales (aspiraciones), esencia (naturaleza) y valores (justificación) explican el funcionamiento histórico y la persistencia del mito como "invariantes históricas"<sup>543</sup>. Como vimos en la introducción, cuando la "invariante" histórica (también llamada "una peculiar realización de valores", García-Sabell 1971: 114) arraiga en la sociedad, "se adultera y convierte en una irrealidad, en un fantasma" (ibid.: 113).

Por último, no queremos dejar de mencionar, aunque no nos detendremos a analizarlo, que quien contribuye a la fabricación y mantenimiento de esta mitología es también la visión *desde fuera*, desde el turismo y el orientalismo viajero. Como vimos en la Parte II, Goytisolo dedica partes de *Señas de identidad* a denunciar el engaño del turismo franquista que vendía clichés, flamenco y toros; ocultando la realidad política y social<sup>544</sup>. También Goytisolo estudia las visiones alucinadas o comprensivas de los extranjeros sobre España en *España y los españoles*. Son los capítulos sobre Hemingway ("Mr. Hemingway va a ver una corrida de toros"), sobre Gerard Brenan ("Gerard Brenan analiza nuestra posguerra") y el muy admirado Borrowers ("La Biblia en España")<sup>545</sup>.

### *Ortodoxia y oposición: los anti-mitos*

De igual modo que la mitología se hace desde fuera, también se hace contra lo de fuera, algo que Goytisolo entiende desde su lectura de Blanco White y expande con sus primeros conocimientos de teoría postcolonial.

Sobre unas frases de Morente (*Idea de hispanidad*) citadas en la "Presentación" a *Obra inglesa de Blanco White*, Goytisolo dice que "contemplar la historia de España [es]

---

<sup>542</sup> Original en francés: "Ce n'est qu'en l'expérience du sacré [...] qui prend l'idée que quelque chose existe réellement, qu'il existe des valeurs absolues, susceptibles de guider l'homme et de conférer une signification à l'existence humaine" (Eliade, 1963: 174)

<sup>543</sup> En la misma teoría de Castro explicada por García-Sabell (1971).

<sup>544</sup> En *España y los españoles*, Goytisolo comenta: "Aunque no hayan puesto jamás los pies en España, el europeo o el americano medio poseen una serie de clichés o de imágenes mentales que reflejan y refuerzan, al mismo tiempo, la permanencia del mito: espíritu caballeresco, donjuanismo, donquijotismo o, incluso, Semana Santa, corridas de toros, flamenco, etc." (1979: 21).

<sup>545</sup> Lo cual necesitaría un análisis de imagología, como los de Pageaux (2008).

como un lento proceso de depuración, como un continuo ejercicio ascético encaminado a perfeccionar, en la actuación temporal, cierto ser colectivo, cierto modo de ser humano típico y peculiar que llamaríamos hispanidad” (1982: 10), “el proceso de autodepuración implicaría, por un lado, la presencia de cuerpos *foráneos* infiltrados en el organismo hispánico”; “la historia oficial de España, tal como se enseña aún en las escuelas, puede cifrarse en un arduo proceso ascético-depurativo, destinado a la supresión de los anticuerpos (hebreos, moriscos, luteranos, enciclopedistas, masones, etc.)” (ibid.: 6). Si repasamos estas frases de las que ya hablamos en 2.1. es para introducir otro tipo de mitos de gran importancia para Goytisolo y su destrucción de "La España sagrada": los "anti-mitos" o "mitos del Otro".

Los "anti-mitos" —"cuerpos foráneos" que había que depurar para mantener la "esencia"— son los mitos que realmente refuerzan y definen el mito<sup>546</sup>. En otro momento, Goytisolo asegura que la creación castellana del espíritu nacional ocurre en oposición a los “heterodoxos” – de nuevo, “la identidad de España se funda en una lucha contra los demonios, llevada a cabo, siglo tras siglo” (1979: 7). Al igual que existen esencias y valores, existen extranjeros que representan (míticamente) la alteridad y los anti-valores. Lo cual nos lleva a, por un lado, la idea de ortodoxia como dinámica política y que Goytisolo descubre en Blanco White y su "apostasía" o disidencia; por el otro, la importancia del mito del "moro" en la cultura y la mitología hispana como el "Otro" o reverso de la propia identidad.

En primer lugar, la ortodoxia determina y crea la heterodoxia, como Goytisolo ha leído en Blanco White, que recordemos que definía la ortodoxia como lo que " no puede admitir la existencia de un rival" (Blanco White, 1982: 267), y era una de las armas del "patriotismo" para unificar —"Un estado de guerra, especialmente con vecinos, trueca el patriotismo en una pasión violenta y consolida la unión de quienes combaten bajo sus banderas" (ibid.). La colectividad y su mitología imponen, por lo tanto, una conducta y unos valores, en los que Goytisolo ve un conjunto de "hipnosis, tabús y chantajes" (1977a: 290) sobre la esencia (el ser inmutable); su contrario (su rival) representa la "fuente imaginaria de polución" (Blanco White, 1982: 284) que, al mismo tiempo, definía la esencia única por contraste y por amenaza.

---

<sup>546</sup> Castro analizó, y luego más en profundidad Villanueva (2004), que "Santiago apareció de pronto como un anti-Mahoma" (1984: 16), este es, sin duda, el ejemplo más representativo de una mitología adversa o "anti-mitología".

En segundo lugar, la influencia de la figura mítica del "moro" es para Goytisolo crucial para entender la construcción del "ser español"; es el extranjero mítico, como vimos en las *Crónicas* medievales y como lo recuerda Blanco White (1982: 284). Su significado mítico, más allá de la falsificación histórica de considerarlo un "ingrediente" o un "paréntesis" histórico a pesar de haber vivido en la Península por ocho siglos, sirve de forma fundamental en la fundación de la mitología española. Para explicar las ideas de Goytisolo sobre este tema vamos a recurrir a un texto posterior a la época estudiada, *Crónicas sarracinas* (1982<sup>547</sup>), pero que estudia el "orientalismo" de *Don Julián* y explica bien este "reverso" del mito que lo sustenta también, en su dialéctica de la amenaza simétrica. En 1982 Goytisolo ya ha conocido la obra de Edward Said y Hichem Djait<sup>548</sup>, y puede incorporar conceptos nuevos a esta teoría que, sin embargo, ya había intuido con la lectura de Blanco White y Américo Castro, aunque Said presta un idioma nuevo a la hora de interpretar, en 1982, el romancero y las leyendas de la España sagrada. Dos textos de *Crónicas sarracinas* —"Cara y cruz del moro en nuestra literatura" (1989: 7-25) y "De *Don Julián* a *Makbara* una posible lectura orientalista" (1989: 27-46) — estudian el orientalismo en la representación del Otro como contrario ("reproducción invertida") de las esencias y mitos.

Desde los primeros balbuceos de nuestro idioma, el musulme es siempre el espejo en el que de algún modo nos vemos reflejados, la imagen exterior de nosotros que nos interroga e inquieta. A menudo será nuestro negativo: proyección de cuanto censuramos en nuestro fuero interno, y objeto por tanto de aborrecimiento y envidia [...]. La no coincidencia de ciertos rasgos, normas, costumbres, suele transformarse entre vecinos en un contraste irreductible de "esencias". La fuerza subyugadora de prevenciones y estereotipos moldea nuestro subconsciente (1989: 8).

Los "moros" míticos, envueltos "en la masa de tópicos" (1989: 21) "imagen global de la ideología adversa" (ibid.: 9) —lo que Said llama "generalización" (Said, 2003: 119) y Castro "abstracción" (Castro, 1984: 14)— atraen "epítetos e imágenes crudamente raciales que se reiteran obsesivamente" (Goytisolo, 1989: 11), pues el mito tiene que repetirse para arraigarse. Lo cual resulta en un "espectro", "representación teatral" o "cuadro oriental" (ibid.: 39) que "a la postre, el terror que suscita es real: fabricado para desgraciar y reducir la figura del adversario, su espectro [...] acabará por espantarnos a nosotros mismos" (ibid.: 11).

---

<sup>547</sup> Año de publicación, aunque nosotros citamos la edición de 1989.

<sup>548</sup> La bibliografía teórica citada continuamente en *Crónicas sarracinas* es *Orientalism* (1978) del anglo-palestino Edward Said (comentado en la introducción) y *L'Europe et l'Islam* (1978) del escritor tunecino Hichem Djait.



En este sentido, los "moros pintados" de los que tratará en *Don Julián* (la versión literaria de estas teorías, que veremos en la parte III) no son los marroquíes reales sino "sombras o máscaras creadas por una tradición occidental embebida de represiones, temores, deseos, animosidad, prejuicios" (1989: 31) — "una batería de deseos, represiones, inversiones y proyecciones", en palabras de Said (2003: 8)<sup>549</sup>—, "monstruos y fantasmas de una escenografía mental creada por y para nosotros", "'cuadro oriental' fijo capsulado en un espacio hermético: nuestro subconsciente" (ibid.: 39). En suma, propaganda insistente que destierra los valores rechazados por la colectividad y el poder y define, por oposición, los valores aceptados y las esencias españolas.

Goytisolo intuye en este momento una de las ideas centrales de su trabajo y de su compromiso, que es que la consecuencia durable más grave de esta anti-mitología era el rechazo a la sensualidad en la vida y la cultura españolas. La "muy hispánica empresa ascético-depuradora" (1982: 10), "desde los Reyes católicos" tiende a atribuir "todos los desvíos, errores y crímenes a una infracción del sexto mandamiento" (ibid.: 7-8). El árabe representa la sensualidad reprimida (como veremos en el siguiente apartado), ya que, asumiendo todo el erotismo en sus anti-valores míticos, sustrae a la cultura hispana (según Goytisolo) del erotismo.

### **2.2.2. "LE MYTHE EST UNE PAROLE"**

Sin embargo, no podemos separar el interés de Juan Goytisolo por los mitos de la crítica al lenguaje. Como vimos, desde *El furgón de cola* y su acercamiento a la lingüística y el estructuralismo, Goytisolo entiende que el foco de la literatura debe situarse en la representación y no en la realidad. Según Black, esto marca la definición de mito y mitología para Juan Goytisolo, con el libro de Barthes en el centro<sup>550</sup>.

Echoes of post-structuralist thinking can be discerned too in relation to the treatment of myths in Goytisolo's writing. The early encounter with Barthes' *Mythologies* led to an awareness of the inevitable gap that separates the real from its representation in language. The two coexist as related but separate dimensions. Goytisolo's structuralist leanings lead him to attach more importance to the

---

<sup>549</sup> Original en inglés: "a battery of desires, repressions, investments, and projections" (Said, 2003: 8).

<sup>550</sup> Como vimos en todo el capítulo anterior, no creemos que sea la única influencia pero es, sin duda, central.

semiotic representation of the real as being the only aspect that can be dealt with. (2001: 31)<sup>551</sup>.

De hecho, *España y los españoles*, de forma significativa, introduce el "mito España" como un "término" (ampliando la referencia de Michaux). El mito es sinónimo de "término", es decir, de palabra:

A medida que lentamente pasan los siglos se va esfumando su contenido original [de las palabras], su significación primera y real [...] no queda más que la forma vacía, la sombra de algo que existió. España, el término '*España*', no abarca por entero la realidad proteiforme de la Península. También es un mito, una palabra que ha envejecido y contra la cual el escritor debe emprender la guerra (1979: 7).

Por lo tanto, estudiar los mitos, sus formas y sus acciones, es, para Goytisolo, la ocasión de estudiar el lenguaje. En este apartado estudiaremos la importancia del estructuralismo y el postestructuralismo (principalmente Barthes y Said) en su definición de mito como —además de una falsificación histórica— un texto, palabra, discurso, "reino de signos" (Black, 2001: 32), "sistema semiológico" (Barthes, 1957: 183-190) de significados y formas.

### *Mito, lenguaje e ideología*

El estructuralismo —a través del estudio de la lingüística— admite que el mito es un tipo de lenguaje complejo, un discurso<sup>552</sup>. Barthes añade, además, que el mito es un discurso engañoso, fundado en analogías (relaciones entre las formas y las ideas) falsas. Goytisolo se inscribe en estas teorías estructuralistas y entiende que el mito es "un discurso" y "un sistema" complejo, que necesita una "conciencia significativa" colectiva que recibe y reconoce el mito y le otorga su poder. Además, ha leído a Barthes y sus

---

<sup>551</sup> Traducción: "También se pueden discernir ecos del pensamiento postestructuralista en relación con el tratamiento de los mitos en los escritos de Goytisolo. El encuentro temprano con las *Mitologías* de Barthes le llevó a tomar conciencia de la inevitable brecha que separa lo real de su representación en el lenguaje. Los dos coexisten como dimensiones relacionadas pero separadas. Las tendencias estructuralistas de Goytisolo le llevan a conceder más importancia a la representación semiótica de lo real como el único aspecto que puede abordarse" (2001: 31). Acerca de esta dimensión semiótica, véase Martín Morán (1992).

<sup>552</sup> Como vimos, desde Lévi-Strauss quien dijo "le mythe fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours [...] le mythe est simultanément dans le langage, et au delà" (Lévi-Strauss, 1958: 230). Traducción: "el mito forma parte integrante de la lengua: a través de la palabra lo conocemos, pertenece al discurso [...] el mito está simultáneamente en el lenguaje y más allá".

*Mythologies* y, aunque no lo reconozca, es evidente que asume el mecanismo lingüístico engañoso del mito<sup>553</sup> que explicaba el francés.

Recordemos que Barthes hablaba de los mitos como "una palabra escogida por la historia" (Barthes, 1957: 182), no natural, y que, por ende, se relacionaba igualmente con la ideología (la historia de las ideas) como con la semiología (la historia de las formas) —"la mitología forma parte tanto de la semiología como ciencia formal como de la ideología como ciencia histórica: estudia las ideas-en-forma" (ibid.: 185)<sup>554</sup>. Para su análisis y su definición es, por lo tanto, fundamental tener en cuenta las dos variantes. Del mismo modo, Goytisolo define el mito como una "forma vacía" (Goytisolo, 1979: 7) arraigada en la colectividad, pero que puede perdurar y sobrevivir a su realidad histórica por un mecanismo de reiteración y "agotamiento" y que tiene un contenido ideológico oculto y pernicioso.

Barthes define el mito como un sistema semiológico secundario: el mito se convierte en una *forma* primera vaciada que, cargada de ideología, funciona como "significante", carcasa reutilizable y reutilizada. Goytisolo, para quien "el lenguaje no es jamás inocente" (1977a: 296), como hemos recordado en la cita del inicio del apartado, define el proceso de "mitificación" cuando el contenido (significado en términos barthesianos, que llama, más adelante "significación") "primero y real" de las palabras se esfuma y "no queda más que la forma vacía, la sombra de algo que existió" (1979: 7) — en Barthes: "lo propio del mito es transformar el significado en forma" (Barthes, 1957: 204)<sup>555</sup>. Pues bien, esa "forma vacía" o "sombra" es precisamente el mito<sup>556</sup>, pero que, por sus componentes que hemos descrito antes (valores, esencias), puede sobrevivir a la realidad: "mito real, por tanto, que da un aspecto inevitablemente engañoso al término 'España'" (ibid.: 8). Es decir, constituye así una analogía engañosa entre significado y

---

<sup>553</sup> Barthes, que se nutre de Lévi-Strauss, encuentra, sin embargo, un significado más político que antropológico en el mito. El motivo es evidente: mientras Barthes analiza los mitos burgueses de su momento que quiere desacralizar y denunciar (siendo un pensador marxista, aunque no militante), Lévi-Strauss ambiciona analizar los funcionamientos de los mitos mundiales y constantes. Sin embargo, es interesante ver cómo Goytisolo conjuga ambas teorías para su proyecto de definir los mitos "etnológicos" hispanos conectándolos con los mitos "burgueses" de su momento.

<sup>554</sup> Original en francés: "La mythologie fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique: elle étudie des idées-en-forme" (Barthes, 1957: 185).

<sup>555</sup> Original en francés: "le propre du mythe est de transformer un sens en forme" (Barthes, 1957: 204).

<sup>556</sup> Provocativamente Barthes dice en "Le Mythe aujourd'hui" que "le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme" (1957: 181). Traducción: "el mito no puede ser un objeto, un concepto o una idea; es un modo de significación, es una forma".

significante. Esta analogía tiene varios resultados (comunes para Barthes y Goytisolo): por un lado, despolitizar o naturalizar el lenguaje; por el otro, trastocarlo y robarlo.

En el primer caso, el lenguaje se "naturaliza" y "despolitiza" a través del mito, a través de su mecanismo; recordemos las palabras de Barthes:

Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains : il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences. Une prestidigitacion s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature, qui a retiré aux choses leurs sens humain de façon à leur faire signifier une insignifiance humaine. La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel (Barthes, 1957: 216-7)<sup>557</sup>.

Goytisolo habla de "evacuar lo real" y "llenarlo de naturaleza" como este proceso de mistificación lingüística al que nos hemos referido anteriormente<sup>558</sup>, "vaciar los vocablos de su genuino contenido [...] a fin de esterilizar la potencia subversiva del lenguaje o convertirlo en instrumento dócil de un discurso voluntariamente amañado, engañoso y adormecedor" (1979: 213). Pero lo interesante de Barthes es el funcionamiento de esta evacuación, pues, como cualquier lenguaje, el lenguaje mítico se sirve de la retórica (que Barthes define como "un conjunto de figuras fijas, reguladas, insistentes, en las que se ordenan las formas variadas del significante mítico", 1957: 225<sup>559</sup>) que se adapta y sustenta la representación histórico-ideológica del mundo. De las siete figuras retóricas que define Barthes —la vacuna, la privación de la historia, la identificación, la tautología, el ninismo, la cuantificación de la calidad (ibid.: 225-9)— Goytisolo se servirá esencialmente de las primeras. La privación de la historia, la identificación (definir el "uno" ["*le même*"] por el "otro" ["*l'Autre*"]) y la tautología (definir "el uno por el uno" "*le même par le même*"), son conceptos generales que Goytisolo ya conoce, pero que nutre con este lenguaje y le permite agrandar su acusación contra la mistificación en términos modernos y precisos. Así, la figura retórica de la tautología no es sencillamente una identificación histórica, es una manipulación lingüística (Barthes la definía como una magia, una encantación fundada siempre "bajo un argumento de autoridad", "acto de magia vergonzosa, que realiza el movimiento vernal de lo racional

---

<sup>557</sup> Traducción: "El mundo entra en el lenguaje como una relación dialéctica de actividades, de actos humanos: emerge del mito como una imagen armoniosa de esencias. Una prestidigitación ha ocurrido que ha puesto del revés la realidad, la ha vaciado de historia y la ha llenado de naturaleza, que ha retirado de las cosas su significado humano para hacerlas significar la insignificancia humana. La función del mito es evacuar la realidad" (Barthes, 1957: 216-7).

<sup>558</sup> En su lectura de Blanco White, 2.2.3. o en su análisis de la Real Academia, 1.3.2.

<sup>559</sup> Original en francés: "un ensemble de figures fixes, réglées, insistantes, dans lesquelles viennent se ranger les formes variées du signifiant mythique" (1957: 225).

pero inmediatamente lo abandona, y se cree libre de causalidad porque ha pronunciado la palabra introductoria. La tautología atestigua una profunda desconfianza hacia el lenguaje: lo rechazamos porque falta", *ibid.*: 227<sup>560</sup>). Goytisolo retoma estas palabras en su caracterización de los ideales y esencias que estudiamos anteriormente, "la circunstancia elevada a la categoría de esencia" (1979: 8).

Además, la figura retórica de la vacuna ("que consiste en confesar el mal accidental de una institución" "para enmascarar mejor su mal principal" y que "inmunizamos el imaginario colectivo mediante una pequeña inoculación del mal reconocido; defendiéndolo así contra el riesgo de una subversión generalizada", Barthes, 1957: 225<sup>561</sup>) añade algo. Para Goytisolo, se aplicaría, por ejemplo, a la crítica que mutila las obras de la tradición, como veremos más adelante. Lo más importante de estas figuras retóricas es, más que su análisis, entender que el mito es un lenguaje de persuasión —que es lo que más interesa a Goytisolo.

Después de naturalizar a través de estos gestos retóricos y engañosos, el mito sustrae y manipula las palabras. Es lo que Goytisolo llamará un lenguaje "ocupado" por un lenguaje fabricado de *pseudo-physis* que evacua y expulsa lo real.

### *El mito como "langage volé" o idioma ocupado*

Juan Goytisolo define los "idiomas ocupados" en "Presentación" a la *Obra inglesa de Blanco White*:

La lengua [...] como [un] territorio ajeno – ocupado por los defensores de la ubicua ideología oficial: un territorio infestado de redes, lazos y trampas por el que es preciso avanzar con infinitas precauciones (1977a: 34).

Vuelve sobre ello en un artículo "de militancia" publicado en el *New York Times*, en su etapa de hispanista:

Our Spanish language; that language we use every day, is constantly being mutilated by the Fascistic mind. And this mind controls the Government. This all-powerful force, by exercising a covert violence on the virtual significance of words

---

<sup>560</sup> Original en francés: "derrière un argument d'autorité", "acte de magie honteuse, qui fait le mouvement vernal du rationnel mais l'abandonne aussitôt, et croit en être quitte avec la causalité parce qu'elle en a proféré le mot introducteur. La tautologie atteste une profonde méfiance à l'égard du langage : on le rejette parce qu'il vous manque" (Barthes, 1957: 227).

<sup>561</sup> Original en francés: "confesser le mal accidentel d'une institution [...] pour mieux en masquer le mal principal [ainsi] on immunise l'imaginaire collectif par une petite inoculation de mal reconnu; on le défend contre le risque d'une subversion généralisée" (Barthes, 1957: 225).

and meanings, mutilates the possibilities of expression. We can speak of occupied languages as we speak of occupied countries (Goytisolo, 1974a: 46)<sup>562</sup>.

Como vimos, Goytisolo es consciente desde *El furgón de cola* de la atrofia que ha sufrido el español: “anquilosado durante siglos por el celo de nuestros censores”, “se adapta difícilmente al ejercicio de la libertad” (1982: 23). Se trata de una lengua “ocupada por una casta omnívota que *mutila* sus posibilidades expresivas ejerciendo una violencia solapada sobre sus significaciones virtuales” (ibid.: 72)<sup>563</sup> – y que obliga a los críticos y escritores a *obedecer* “esquemas mentales”, “razonar y pensar conforme a ciertas fórmulas y principios establecidos” (ibid.: 71).

El idioma ocupado afecta en todos los planos: “los esquemas mentales, elipsis y clisés son comunes al señor rector y al chófer de taxi de Salamanca: ambos emplean, a distintos niveles, claro está, un mismo idioma codificado por varios siglos de estática social y monolitismo ideológico” (1977a: 294. Las “redes, lazos y trampas” son los “encarcelamientos, grillos, heridas e insultos” de Blanco White pero nutrido con un sistema estructural gracias a Barthes. De hecho, la metáfora de la “ocupación” o “colonización” se calca de Barthes.

La langue propose au mythe un sens ajouré. Le mythe peut facilement s'insinuer, se gonfler en lui : c'est un vol par colonisation [...].

Le mythe est un langage qui ne veut pas mourir : il arrache aux sens dont il s'alimente une survie insidieuse, dégradée, il provoque en eux un sursis artificiel dans lequel il s'installe à l'aise, il en fait des cadavres parlants. (Barthes, 1957: 205-6)<sup>564</sup>.

En este sentido, Barthes y Goytisolo están utilizando también un lenguaje persuasivo, altamente retórico, denunciando cualidades violentas, militares y genocidas

---

<sup>562</sup> Traducción: “Nuestro idioma español, ese lenguaje que usamos todos los días, está siendo constantemente mutilado por la mente fascista. Y esta mente controla al Gobierno. Esta fuerza todopoderosa, al ejercer una violencia encubierta sobre la significación virtual de las palabras y de los significados, mutila las posibilidades de expresión. Podemos hablar de lenguas ocupadas como hablamos de países ocupados” (Goytisolo, 1974: 46).

<sup>563</sup> En el capítulo añadido a *España y los españoles* en 1979, cuatro años después de la muerte del dictador, continúa con la misma idea pero no el mismo vocabulario: “Años y años de posesión ilegítima y exclusiva [...]. Monopolio del habla y escritura en manos de pseudopolíticos, pseudosindicalistas, pseufocientíficos, pseudointelectuales, pseudoescritores que, dentro del búnker franquista, tiemblan hoy de pánico y sacrosante indignación al observar que sus presuntas verdades intangibles son objeto de discusión” (1979: 213).

<sup>564</sup> Traducción: “El lenguaje ofrece un significado abierto al mito. El mito puede fácilmente insinuarse, hincharse en él: es robo por colonización [...]. El mito es un lenguaje que no quiere morir: arranca de los significados de los que se alimenta una supervivencia insidiosa y degradada, provoca en ellos un respiro artificial en el que se instala a gusto, los convierte en cadáveres parlantes” (Barthes, 1957: 205-6).

en el mito-lenguaje para así denunciar su poder militar, a la vez que reconocen su importancia, su poder, su persistencia, como un ejército colonizador, atrofiador, degradante e insidioso.

*El mito como ficción: ficciones históricas y "ficciones liberadoras, desmesuradas, magnificas"*

En el mismo texto, Barthes define la poesía como "un lenguaje que resiste al mito", pues "se esfuerza por transformar el signo nuevamente en significado" y por eso "turba el lenguaje, aumenta la abstracción del concepto y la arbitrariedad del signo y extiende hasta el límite de lo posible la conexión entre el significante y el significado" (Barthes, 1957: 206-7)<sup>565</sup>. Frente al "del mito al logos"; "del mito al mito", el lenguaje poético es el único creador de mitos y que puede expandir y alterar sus significados. Frente a una ideología sartriana-platónica que quiere destruir los mitos, una poesía que sea "*muthopoiesis*" y que los expanda en lugar de desterrarlos.

Recordemos que, según Veyne, los mitos tenían un "fondo de verdad", recubierto de mentiras (literarias, es decir, ficciones, 1987: 103) y, más recientemente, según Gély, los mitos "participan en la ficción, al menos como un juego de la imaginación" (2006: 19)<sup>566</sup>. Para Goytisolo:

El escritor, cualquiera que sea el área cultural a la que pertenezca, no será jamás neutral ni inocente, ni actuará con criterios de estricta racionalidad: quiéralo o no, vive en un mundo poblado de fantasmas y leyendas, trabaja en el espesor de los mitos que, siglo tras siglo, se han ido acumulando en el subsuelo de la propia colectividad (1989: 8).

Por lo tanto, paralelamente, Goytisolo no tratará de negar su presencia dentro de la literatura, sino de aceptar plenamente el potencial literario del mito. Goytisolo prosigue "la fuerza subyugadora de prevenciones y estereotipos que moldea nuestro subconsciente, pero enriquece al mismo tiempo la producción literaria con mitos y fabulaciones" (Goytisolo, 1989: 8). Estas ideas son las mismas que las de *Disidencias* en favor de una imaginación histórica que pudiera, a través de la ficción, alterar, reflexionar y subvertir

---

<sup>565</sup> Original en francés: "un langage qui résiste autant qu'il peut au mythe" pues "elle s'efforce de retransformer le signe en sens [...] elle trouble la langue, accroît autant qu'elle peut l'abstraction du concept et l'arbitraire du signe et distend à la limite du possible la liaison du signifiant et du signifié" (Barthes, 1957: 206-7).

<sup>566</sup> Original en francés: "participent de la fiction, au moins en tant que jeu de l'imagination" (Gély, 2006: 19).

los mitos y creencias a través de una aumentación, no de una mutilación del mito; y se amplían en *Obra inglesa* con la defensa de Blanco White de las obras medievales y con el interés por los escritores latinoamericanos que se acercan a los mitos universales (Fuentes y Paz) o a los mitos como fabulaciones literarias (García Márquez). Pues son la materia de la literatura, una vez se supera la ilusión realista:

Los novelistas latinoamericanos pueden reivindicar, pues, el nombre Blanco White en su loable propósito de ensanchar las bases del "realismo" al uso e incluir en él visiones y sueños, pesadillas y mitos. Algunas de sus obras son la demostración práctica de que ese "realismo" mutilador no es inherente ni mucho menos a la literatura de expresión castellana. En el mundo industrial de hoy —el de los Estados y burocracias soviéticos o capitalistas— el poder subversivo de la imaginación resulta más necesario que nunca y, frente a inquisidores y comisarios, la literatura debe campar por sus respetos. Si cabe decir en propiedad que, *toutes proportions gardées*, la novela de García Márquez entronca con la libertad imaginativa y el mundo de ficción de Cervantes, ello es la prueba palpable de que los seres de cal y canto no se han salido con la suya y no han logrado extirpar, como temiera Blanco White, la posibilidad de crear ficciones liberadoras, desmesuradas, magníficas (1982: 64).

Vemos que el realismo aparece ahora como "mutilador" de las posibilidades expresivas del lenguaje y de la literatura, rasgo del prosaísmo hispano. De estas mismas ideas proviene también su defensa de Goya, como veremos después, "sus brujas, fetos, gigantes, enanos, hombres-libélula [...]" no son invenciones delirantes sino personajes míticos del subconsciente hispano (1979: 91) y utilizarlos, entrando en el mito, es la manera certera y artísticamente válida de combatir sus valores persistentes. Pero lo que más nos interesa aquí es como, ahora y a diferencia de lo que ha hecho para tratar mistificaciones históricas, equipara la palabra "mito" no con "falsedad o mistificación", sino con "visiones, sueños, pesadillas y mitos", "ficciones liberadoras, desmesuradas y magníficas". Es decir, conviven en las teorías de Goytisolo el mito como algo denostado y falso (bajo un prisma platónico) pero también como algo deslumbrante, visionario e imaginativo<sup>567</sup>.

---

<sup>567</sup> La crítica no ha fallado en estudiar esta fascinación de Goytisolo por los mitos como algo "deslumbrante" —ver, por ejemplo Blanco Aguinaga (1984) o Labanyi (1989)—, pero poca crítica recoge los dos aspectos y que la contradicción entre ellos no viene tanto de la inconsistencia del pensamiento de Goytisolo sino de la ambivalencia del concepto "mito".



Goytisolo es entonces consciente de que el mito es un tipo de lenguaje que se crea y se desarrolla de una forma importante dentro de la literatura, como ficción o imagen que pasa, repetida, a formar parte de la imaginación colectiva. Sabe, por lo tanto, que los mitos se crean en la palabra escrita (con un gran interés por las leyendas) y se mantienen vivos dentro de los "valores". Goytisolo entiende por igual las tres palabras: "Para violar la leyenda, y los mitos y valores hispánicos" (1977a: 297)<sup>568</sup>. Además de una forma un tanto oscura se alude al mito (o a la leyenda, solo dice "la traición de don Julián") como "la palabra escrita de nuestros cronistas, poetas y narradores" (ibid.: 293). Es decir, en cierta manera, Goytisolo, escritor, privilegia la literatura como canal y origen del mito sobre otros soportes<sup>569</sup>.

En 1969, Goytisolo decía que las leyendas, como la de Rodrigo, son invenciones del romancero para expresar valores e ideología: "el sexo es la causa de todos los males y, para expresar la 'pérdida y destrucción de España' en el siglo VIII, el romancero popular inventa la leyenda de Rodrigo" (1979: 53). En el mismo momento, también analiza figuras como la del "caballero cristiano" a partir de los textos que lo crean, componen y alargan; y, como vimos en el capítulo anterior, habla de los personajes literarios canónicos como "mitos literarios". Se trata de una realidad "neutralizada por la tradición", con los personajes históricos y de ficción (El Cid, Santiago, La Celestina, Mahoma, etc.) actuando sobre la realidad nacional que es suplantada por la "fantasía poético-histórica" (1989: 19). En 1973, hablando de *Don Julián* con Julio Ortega, se refiere a de estos mitos como "discurso colectivo hispano", formado por "hechos, frases, palabras" (1977a: 290).

A finales de los 70, Goytisolo nutre sus ideas con la obra de Said y del (post)estructuralismo en *Crónicas sarracinas*, y puede afirmar con más solidez estas teorías y esta revisión del "romancero". De hecho, vuelve sobre la leyenda de Rodrigo pero entendiendo mejor el funcionamiento textual que opera:

Desde la primera mitad del siglo XI (fecha aproximada de la crónica *Pseudo isidoriana*) hasta bien entrado el siglo XIX (en las obras de destacados poetas románticos como el duque de Rivas, Espronceda y Zorrilla), nos hallamos en presencia de una tradición compuesta de centenares de crónicas, relatos, poemas y dramas que interpretan el hundimiento de la monarquía visigoda mediante una referencia hostil y condenatoria a la sexualidad [...]. Tal leyenda, y su aceptación

---

<sup>568</sup> Leyenda (origen escrito), mito (origen moral) y valor (resultado) pertenecen al mismo proceso histórico y literario.

<sup>569</sup> Con lo que se aleja tanto de Barthes como de Lévi-Strauss, acercándose a un enfoque casi mitopoético o "mitogenético" (Black, 2001: 33).

general por espacio de siglos, se integran en un discurso sistemático o, si se quiere, en una "visión textual" (poética, narrativa, dramática, etc.) en la que los creadores sucesivos ilustran o escenifican (introduciendo a menudo variaciones y elementos nuevos en el *corpus* literario anterior) un conjunto de anhelos, frustraciones, angustias, fantasías, animosidad, prejuicios entreverados con una masa de clichés e *idées reçues* sin ninguna conexión con la historia real.

La insistencia popular en atribuir la "caída" de España al "pecado" sexual de don Rodrigo circula a lo largo de un discurso multicientenario en el que la experiencia de autores y lectores viene determinada por lo que han leído y refuerza a su vez la experiencia textual posterior: la tradición crea así no solo el conocimiento de los hechos, sino los hechos mismos. (1989: 33-4).

Hace falta conocer la obra de Said (y sus precedentes)<sup>570</sup> para entender la insistencia que tienen los textos sobre la construcción de la realidad. La leyenda no solo inventa una serie de valores sino que genera (por su género) un "discurso sistemático", "discurso multicientenario" que crea "los hechos mismos", sustituye a la realidad con su autoridad textual, al ser "palabra autorizada" (de la que habla Ziolkowski) por la colectividad, repetida, reescrita y releída. Por otro lado, es interesante que esta cita sea un calco de una definición moderna de mito literario: un discurso que pertenece a la tradición (o a la literatura oral convertida en mito) pero que la propia literatura amplía ("introduciendo variaciones y elementos nuevos"), lo cual marca su mitismo, su potencialidad literaria a la vez que puede perpetuar una falsedad histórico-política. Por eso al final del mismo ensayo Goytisolo advierte que la caracterización de la legión marroquí de la Guerra Civil contenía el mismo racismo del romancero: "poemas, novelas, crónicas, dramas, apoyándose unos en otros, alimentándose unos de otros, persisten en esta caracterización del moro feroz", y de ahí "su brusca actualización en 1936 para justificar el 'castigo africano' impuesto a una República culpable de todos los libertinajes y crímenes" (1989: 36)<sup>571</sup>, palabra repetida o mito que sobrevive en el discurso y en las

---

<sup>570</sup> Said define el orientalismo como "A system for citing works and authors" (2003: 23), donde las instituciones y las tradiciones generan "agreed-upon codes of understanding" (ibid.: 22) que acaban por suplantarse la realidad "the written statement [has] excluded, displaced, made supererogatory any such real thing as the Orient" (ibid.: 21). Traducciones: "Un sistema de citas de obras y autores" (2003: 23), "códigos de entendimiento acordados" (ibid.: 22) "lo escrito [ha] excluido, desplazado, y hecho supererogatorio el Oriente" (ibid.: 21).

<sup>571</sup> Acusa a la prensa e incluso a Dolores Ibárruri (1989: 37-8) aunque por lo más generaliza: "Con el alzamiento de Franco, los partidos republicanos, en vez de concretar y dar cuerpo a la alianza objetiva existente entre las fuerzas democráticas españolas y los nacionalistas marroquíes, se lanzaron a una propaganda xenófoba, abiertamente racista, impregnada de clichés e imágenes reiterados siglo a siglo por los bardos, cronistas, dramaturgos y narradores del Romancero en la que, sin establecer distinción alguna entre manipuladores y manipulados, ponían a todos los marroquíes en el mismo saco (ibid.: 27).

"conciencias significantes". Este ideario será muy importante a la hora de abordar el intertexto en *Don Julián* y la importancia de la multiplicidad de textos que apoyan el mito.

### 2.2.3. MITO COMO DISCURSO ARRAIGADO EN LA COLECTIVIDAD

Una vez analizado el mito como falacia histórica y como mecanismo lingüístico-literario, Goytisolo debe analizar su incidencia colectiva. Es importante que lo analicemos porque solo será esta incidencia la que permitirá a Goytisolo enunciar un "compromiso" contra los mitos, una necesidad urgente de "trasladar su compromiso a otro nivel", pues el mito como discurso tiene unas implicaciones en el presente que conoce y contra el que combate. En este apartado analizaremos su lectura del mito como discurso afectivo y efectivo (plano político), como discurso subconsciente (plano psicológico) y como discurso represor (plano crítico-literario). En suma, veremos cómo este mecanismo complejo ideológico-lingüístico que acabamos de describir actúa dentro la realidad inmediata del escritor.

*El mito como discurso colectivo afectivo y efectivo. Funcionamiento político-sociológico del mito. El mito fascista.*

En este apartado analizaremos cómo Goytisolo ve el mito en España en su época, es decir cómo el mito legendario se ha trasladado al discurso del franquismo y opera sobre la realidad inmediata. El escritor expande aquí la noción de historia vivida de Américo Castro, pero juzga su presencia exacta dentro del franquismo. El mito es entonces una "creencia colectiva" autoritaria, que además de mistificar, exige.

Para iniciar esta explicación volveremos sobre "Examen de conciencia", el ensayo de *El furgón de cola* donde, por primera vez, Goytisolo se refiere a los mitos. Se trata de un libro, como vimos, mucho más comprometido con el presente que en la obra posterior; donde Goytisolo duda aún entre un análisis de los lenguajes y las formas y un análisis directo (político y positivo) de la realidad. En este ensayo en concreto, Goytisolo anuncia por primera vez su propósito de "destrucción de los mitos de la España sagrada" (1976a: 265) que también llama "la destrucción de los viejos mitos de la derecha" (ibid.: 258, nota 4), confundiendo tradición y presente. En algunas de sus páginas (1976a: 249-265), Goytisolo analiza diversos mitos y gestos inmóviles de España que no están extraídos

todavía de las leyendas y las crónicas, sino de la vida cotidiana, es decir, desde un punto de vista más sociológico que mitológico, aunque la terminología es equívoca. Se trata, por ejemplo, del supuesto heroísmo de la Guerra Civil (ibid.: 248), del desinterés hispano y la "sangre limpia" (ibid.: 252), del destino privilegiado español y su consecuente aislamiento de Europa (ibid.: 260) o del español eterno:

Una propaganda bienintencionada entretiene dentro y fuera de nuestras fronteras una estampa del español que, por razones de comodidad, llamaré el español eterno. El español eterno es pobre y orgulloso, sincero y desprendido, apasionado y valiente. Por encima de todo, posee un bien de inestimable valor: su alma, que los mercantilizados y vulgares europeos han perdido (1976a: 249).

En *El furgón de cola*, como en *Señas de identidad*, estos mitos o imágenes aparecen como anacrónicos, como ridículos vestigios de un pasado que no se ha logrado superar, o que se usa deshonestamente con fines turísticos<sup>572</sup> y políticos (la palabra "propaganda" que hemos leído también en *Señas de identidad*), y Goytisolo procede a su demistificación (así, dice unas líneas después, "si pasamos [las virtudes] por el cedazo de la razón, se transforman frecuentemente en defectos", 1976a: 250-251). Sin embargo, en el nuevo discurso sobre el mito, a partir de *España y los españoles*, el mito aporta "valores" irracionales que, a pesar de su falsedad, arrastran colectivamente, operan en un "segundo nivel de verdad", no demostrable (frente a la cartesiana verdad racional), pero que "exalta" *afectivamente* y trasporta a "estados políticos efectivos" (Voegelin, 1986: 62) a través de una lógica propia (no pueden, por lo tanto, ser combatidos sencillamente "por el cedazo de la razón").

En *España y los españoles*, continuando la cita que definía la "hispanidad", Goytisolo analiza cómo se prolonga esa hispanidad después del fin del imperio<sup>573</sup>, en un absurdo histórico que solo puede mantener un lenguaje mítico, con la complejidad que hemos descrito:

Asombroso vigor el del mito, que sobrevive a la ineluctable decadencia del poder militar español. Los españoles más clarividentes, empezando por Quevedo, comprueban la ruina del país: ruina provocada por el mito, cierto, pero ruina gloriosa, embellecida a su vez por el mito y sostenida por él. En medio de una realidad decrepita, que se deteriora más y más, el mito se mantiene intacto y no quiere echarse atrás. Mito sin duda condenable, pero mito generador de distinciones

---

<sup>572</sup> Ver, por ejemplo, en *Señas de identidad* el pasaje analizado en 1.3. o en *El furgón de cola* (1976a: 255).

<sup>573</sup> El mito de la España imperial muere, primero en 1820 y después en 1898 (con la pérdida de la totalidad de las colonias), y, sin duda, en 1945 con el fin de la segunda guerra mundial, que, como dijo Southworth, frustra el deseo imperial del fascismo español (Southworth, 1963: 64-65).

y diferencias: abismo infranqueable entre España y el resto del mundo, circunstancia elevada a la categoría de "esencia". Unamuno, y en general toda la generación del 98, se mantendrán, en el plano estético, fieles a esta identificación arbitraria, y en 1936, la mitad de los españoles se alzarán, una vez más, para defenderla, atrincherados detrás del mito como tras su última razón de ser. (1979: 7-8).

El mito de la hispanidad "sobrevive" al fin del Imperio Español, y vuelve con fuerza en el siglo XX, cuando se convierte en una "excusa" o "pretexto" para alterar el discurso no solo histórico sino político. *España y los españoles* analiza entonces cómo el mito continúa y es reacuñado en el franquismo, apelando a una urgencia actual, o, como decía Roger Caillois cuando el mito "participa en los problemas presentes y se encuentra *engagé* (comprometido) en el campo de las responsabilidades", entonces aparece no como un discurso indicativo sino "imperativo" (Caillois, 1987: 13-14). Del mismo modo, Goytisolo concluye: "desaparecido para siempre el imperio español y arruinado económicamente el país, los ideales de la casta militar de Castilla subsistirán" y "impregnarán aún, con sorprendente fuerza, el estilo y retórica de la Falange" (1979: 50).

#### EL MITO FASCISTA DEL FRANQUISMO

Goytisolo es consciente de que la persistencia del mito en el siglo XX es una causa directa del fascismo de Primo de Rivera. "Atrincherados detrás del mito", los falangistas, sus teóricos y los militares sueñan con un regreso a la España imperial que arrastra "efectivamente" a sus seguidores. Payne define el fascismo como una "creencia colectiva, integral y nacional" (2003: 79) que sustituye la verdad. La creencia, en este caso, es en las esencias imperturbables del español eterno que podía hacer revivir el imperio y su gloria. Para Falange, el "ideal" del pasado (hispanidad), jugando con un fondo de raza y de nación, exigía un compromiso sacrificio con el presente para llegar al porvenir ideal.

Para denunciar y describir el estado mítico (ideal) al que el franquismo quería volver, Goytisolo analiza y cita los textos canónicos o antecedentes del fascismo mencionados en la introducción, donde reconoce el mito. De los antecedentes literarios y defensores del discurso franquista que mencionamos en la introducción (Ramiro de Maeztu, Ortega, Ganivet, Primo de Rivera, etc.), Goytisolo cita, sobre todo, el *Idearium* de Ganivet (1979: 39; 1977a: 104), *Idea de Hispanidad* de García Morente (1979: 39-50;

1982: 6; 1977a: 140-141; 1989: 7-8; etc.), *España invertebrada* de Ortega y Gasset<sup>574</sup> (1976a: 123, 282; 1979: 22; 1977a: 140, 174) y los discursos de Primo de Rivera (1979: 156-8). Todos figuran, además, en los agradecimientos al final de *Don Julián*. A continuación, explicaremos brevemente el análisis de Juan Goytisolo de cómo estos textos fabrican la imagen del "español ideal" e "imperial" (ya no tan caricatural como en los libros anteriores) a través del mismo proceso de mistificación histórica, pero, a su vez, cómo este se convierte en uno de los ideales principales de la Falange. Es decir, cómo se transforma de una fase mitológica-cultural a un principio político.

Desde tiempos remotos, los escritores e historiadores peninsulares se han esforzado en compendiar los rasgos y características de este "español ideal", buscándole antecedentes ilustres en figuras tales como Séneca o el Cid. Ganivet consideraba a aquél como paradigma secular de los españoles, y en su *Idearium* califica con gran intuición la "sangría" terapéutica propiamente nacional. [...] Pero nadie ha precisado y resumido la figura del "caballero cristiano" —ideal, repetimos, de todos los españoles cuando en nuestros dominios no se ponía el sol— como lo hizo hace treinta años, con evidentes propósitos actualizadores, Manuel García Morente.

García Morente se esfuerza en determinar los ideales de cada militar de Castilla que —a partir de la lucha secular contra el Islam y su adopción por los demás pueblos peninsulares en la época de los Reyes Católicos— se han mantenido con altibajos —y con una base social que paulatinamente se reduce desde fines del siglo XVIII— hasta nuestros días. Para él —exaltado, sin duda, por las peculiares circunstancias de la guerra civil de 1936-39—, estos ideales tienen un carácter permanente, eterno: "El español ha sido, es y será siempre el caballero cristiano. Serlo constituye la última aspiración más profunda y activa de su verdadero ser." Si ponemos en pretérito perfecto lo que García Morente pone en presente de indicativo, su análisis del espíritu cristiano viejo de los siglos XVI y XVII es bastante justo. El pueblo español, dice en síntesis, se considera a sí mismo, si no elegido, "cuando menos llamado por Dios a la vocación de conquistar gloria para sí y para Él"; es un pueblo magnánimo, valeroso, resuelto, sufrido, sobrio y ascético; su símbolo, el caballero cristiano, es el paladín defensor de una causa que se cifra en Dios y su conciencia [...].

Como dice García Morente, el caballero cristiano es "hombre silencioso y aun taciturno, grave en su postura y de pocas palabras en el comercio común; pero, cuando se ofrece la ocasión, sabe alzar la voz y encumbrarse a formas superiores de elocuencia y retórica". Esta voluntad de estilo —tan manifiestamente superiores en la pintura de El Greco y de Velázquez— se trasluce, asimismo, en el gesto, el porte y la indumentaria. (1979: 39-40).

---

<sup>574</sup> Como vimos en la parte I, Goytisolo había mencionado y analizado mucho las ideas literarias de Ortega y Gasset en la primera parte de su carrera, desde este momento se ocupará exclusivamente de sus tesis históricas sobre el pasado español.

La figura tipificada, caricatural y escenografiada que defiende García Morente (describiendo a un personaje ficticio pero ideal, como vimos en la introducción), y que Goytisolo ridiculiza y deforma hacia un personaje literario (y de cuyo gesto tanto se burlará en *Don Julián*)<sup>575</sup>, no es inocente. Primero, se nutre de la imagen de la generación del 98<sup>576</sup> y contribuye *efectivamente* al ideal de imperio que busca la falange y su fundador:

El lenguaje de la recién creada Falange y el de los nuevos grupos fascistas beben en las fuentes del apolillado ideal del imperio de la casta militar de Castilla: el del caballero cristiano, místico y guerrero, cuidadoso de su modo de ser y estilo de vida, que exalta la "obediencia al jefe", el "imperativo poético" y la "disposición combativa". Para José Antonio Primo de Rivera, el español es un ser dotado de "esencias perennes" y, como tal, destinado a influir y dominar sobre los demás. Consecuentemente, el programa doctrinal de estos grupos será ferozmente anticatalanista y antisemita: cuatro siglos después de su expulsión, los judíos siguen siendo "los enemigos irreconciliables de España (1979: 156).

De estas ideas, sale la noción de "raza" (la raza cultural que transforma España en "una etnicidad cultural homogénea", Moreiras-Menor, 2007: 125), aunque Goytisolo no utilice esa palabra sino las nociones que ya hemos visto de "ortodoxia" y "pureza" de sangre. Por este motivo, en la cita anterior, se confunden "anticatalanismo y antisemitismo", y su mito de desintegración (como vimos en el estudio de Blanco White) que acompaña al terror por lo judío renace idéntico en la década de los 30. Está influido evidentemente por el nazismo, aunque no sea algo que Goytisolo explore.

En conclusión, la raíz (nietzscheana), el origen y las esencias cobran una actualidad durante el franquismo y aparecen con fuerza en sus antecedentes literarios. Como vimos en la introducción (en los casos dispares de Eliade o de Nietzsche, y en las lecturas fascistas de Ortega o Maeztu), en los fascismos, se confunde la historia con una guerra cósmica donde las esencias primitivas perdidas se deben recobrar para recuperar la vitalidad de las naciones a través de un "imperativo". La comprensión de la persistencia política del mito exige de Goytisolo un compromiso urgente. Evidentemente, como evocamos en la Parte I, la contradicción se sitúa en la distancia entre el mito imperial que la Falange quiso hacer renacer y la España de los 60. Sin embargo, Goytisolo ya ha entendido que el "mitismo" del español ideal hace que, en el caso de la Falange, su

---

<sup>575</sup> La cita prosigue, más adelante, con un elemento importante en la novela: "Esta retórica del gesto pudiera cifrarse, como hemos dicho, en el refrán tan castizo de 'genio y figura hasta la sepultura'" (1979: 40).

<sup>576</sup> Ver, en el mismo libro, los pasajes sobre Unamuno y Azorín ("Unamuno y el paisaje de Castilla", 1979: 128-141).

lenguaje y estilo "totalmente anacrónicos" y su "demagogia social" hallan "un terreno abonado en los sectores rurales y urbanos de una gran parte de la Península" (1979: 156). O, años más tarde en *Crónicas sarracinas*, "los mitos se acumulan como capas geológicas sobre los elementos que originariamente los suscitan", pues, en ciertos casos de mitismo agudo, "este seguirá viviendo independientemente del acontecimiento que lo motivó, impulsado por una dinámica propia" (1989: 21), dinámica perniciosa, como hemos analizado.

### *El mito como discurso subconsciente: mitoanálisis y psicoanálisis*

El mito actúa sobre la realidad nacional que Goytisolo conoce en los 60 por otro motivo, su arraigo en el subconsciente colectivo, su presencia en las psicologías. Sobre este punto no nos detendremos especialmente<sup>577</sup>, porque no nos resulta lo más novedoso de la crítica al lenguaje de Goytisolo, sino para mencionar de qué modo Goytisolo lo interpreta como otra de las persistencias del mito y cómo utilizará este aspecto en su compromiso contra los mitos y en su nueva literatura.

Como vimos en la introducción, a inicios del siglo XX, la psicología analiza la mitología como la historia colectiva de la imaginación y, por lo tanto, a través del psicoanálisis colectivo (el mitoanálisis de Rougeamont o la mitocrítica y mitoanálisis de Durand) se podían descifrar los mitos y encontrar su significado original (y los deseos inconscientes, reprimidos y universales que encerraba su irracionalidad). Goytisolo, partiendo de ahí, es consciente de que los mitos encierran "fantasías y espectros multiseculares" (1989: 23) y ocultan lo inconfesable "fantasmas enemigos interiores" (1979: 92), por ende, "psiconalizar" a la nación será uno de sus objetivos, nación que incluso diagnostica con un "complejo de autopunición" y represión del erotismo árabe. De hecho, Goytisolo cita a Freud en varias ocasiones (1982: 51-2; 1977a: 118, 181, etc.), aunque a Jung ninguna, en la bibliografía que estudiamos<sup>578</sup>. Ahora repasaremos brevemente los momentos en los que se refiere al mito como neurosis.

En primer lugar, y como ya vimos, en *El furgón de cola*, Goytisolo asegura que habría que psicoanalizar a Menéndez Pidal pues: "los exabruptos de Menéndez Pidal no

---

<sup>577</sup> Este aspecto ha sido bastante estudiado por la crítica. Destacamos los trabajos de Schwartz (1975), Bussiére-Perrin (1995) y Llored (2009).

<sup>578</sup> El significado de esta ausencia puede estar relacionado con la distancia respecto a los mitos de Jung y Freud que evocamos en la introducción. Mientras el primero abrazaba los mitos como parte de su análisis del "subconsciente colectivo" y a través de la metáfora, el segundo trabajaba contra ellos, en un impulso mitoclasta por elucidar o calar sus sentidos.



definen ni esclarecen la personalidad de Las Casas, esclarecen sus *obsesiones* y humores personales, lo definen a él" (1976a: 241). Además, habla por primera vez de un "complejo de autopunición"<sup>579</sup> sobre el pasado árabe que lleva a la poda o represión de la sexualidad (ibid.: 117).

En segundo lugar, y más importante, en *España y los españoles*, Goytisolo analiza (como vimos, gracias a Xavier Domingo) la leyenda de Rodrigo, como un mito psicológico. El capítulo "El pecado original de España" estudia la leyenda como el motivo mítico de la aversión conjunta hacia lo árabe y hacia el sexo, idea base de su *Don Julián* (1979: 51-54)<sup>580</sup>. Como dice Domingo (a quien cita), "el árabe representa para el español el castigo impuesto por su falta" (ibid.: 53) y el español tendrá que pagar por su pecado original —"víctimas del sexo, la maldición divina les impone la presencia de éste como una cruz, como un tormento del que sólo la muerte" (o el castigo simbólico de Rodrigo) "les podrá librar" (ibid.). En el mismo libro, Goytisolo alude a este proceso de culpabilidad y terror al sexo y a uno mismo durante los siglos siguientes (en el caso de la cita, el siglo XVIII), y lo hace en términos psicológicos (fantasma, sueño), mezclados con los motivos históricos:

Poseídos de oscuros e inconfesables temores, íncubos y súcubos a un tiempo de sus aborrecidos apetitos y sueños, los españoles han procedido con orden y minuciosidad a la poda cruel e inexorable de sí mismos, a la expulsión y exterminio de los demonios interiores, arruinando por turnos, en aras del imposible exorcismo, el comercio, la industria, la ciencia, las artes. Aplastado, barrido, conjurado mil veces, el fantasma renace aún y, con él, el empeño tenaz de suprimirlo, de subir un peldaño más en la escala de lo inmanente y abstracto (1979: 65).

En *Disidencias*, el mito reaparece como "neurosis colectiva" dirigida contra el sexo<sup>581</sup> o la escatología<sup>582</sup>; y como "tabú". En España existía un "tabú que envuelve en la

---

<sup>579</sup> Que define como "tan típico de una sociedad como la española, entregada aún hoy a la morbosa tarea de destruir y negar cuanto sazona y estimula la vida" (1976a: 117).

<sup>580</sup> Es interesante el pasaje completo (1979: 52) porque Goytisolo analiza las motivaciones (existenciales, filosóficas) de la supresión del sexo en España como opuestas a las que operaron en Francia o Inglaterra (motivaciones de orden económico-burgués).

<sup>581</sup> Insiste sobre el psicoanálisis a la crítica: "El examen de la actitud tradicional de la cultura española con respecto al cuerpo, desde los Reyes Católicos hasta la fecha, merecería un estudio aparte. El odio a la felicidad corporal de la mayoría de nuestros escritores es realmente prodigioso, y un estudio sicoanalítico de autores como Menéndez Pidal o Unamuno nos reservaría sin duda grandes sorpresas" (1977: 118).

<sup>582</sup> En el caso de Quevedo: en *Disidencias* (1977a: 117-135), aunque aparece previamente en prensa: "Quevedo: la obsesión excremental", *Triunfo*, nº710, 4/9/1976, pp. 38-42. No nos detenemos mucho a analizarlo pues será el tema principal de otra novela suya no analizada en esta tesis, *Juan sin tierra*, sobre lo que volverá de forma vehemente.

mayoría de expresiones culturales del *homo erectus* la actividad sexual y las deyecciones” (1977a: 119). Los tabús, freudianos, generan (desde los reyes católicos) que “la vida cultural del país deriva hacia la esquizofrenia cotidiana de vivir entre dos planos adversos e incompatibles – el amor bajo y amor cortés, poesía elevada y cancionero de burlas provocantes a risa” (ibid.: 122). “Represiones y censuras” que (de alguna manera) “siguen actuando hoy”, respecto a la escatología “en el campo de la crítica literaria” todavía está “la persistencia y fuerza de los tabús”. El sexo es también llamado por primera vez “tabú” en *Disidencias*, sustentado en la “dialéctica de la negación” (ibid.: 121) que crea una “neurosis colectiva” (ibid.: 118) – “neurosis general” (ibid.: 120), “neurosis del inconsciente colectivo” (ibid.: 134). Y que conlleva necesariamente un “tabú lingüístico” que reprime el cuerpo a través de la “desposesión del verbo” (ibid.: 124), de la creación de un “campo léxico tabú” (ibid.: 134). En España, desde los Reyes católicos, el cuerpo pierde realidad “en nombre de unos valores abstractos” (ibid.: 124), de nuevo los valores detrás del mito— “metamorfoseado el cuerpo glorioso” en un “proceso sublimador que lo oculta y abstrae” (ibid.: 125). En suma, la actitud restrictiva judeocristiana se obstina en “enmudecer el cuerpo y transvertir el lenguaje” (ibid.: 186-7), todo lo cual afecta y crea esos seres pseudo-esenciales “el vacío angustioso de un universo de seres quietos, fantasmales, casi encantados” (ibid.: 92). Pues el mito actúa profundamente, “el modelo inconsciente de censura intrasíquica, de censura incluida, como diría Freud, en el 'mecanismo del alma'” (ibid.: 181).

De estas consideraciones psicológicas heteróclitas nos interesa el gesto de Goytisolo de reconocer la importancia del poder de los “mitos” sobre la imaginación y, por lo tanto, sobre la literatura y el lenguaje, así como sobre la realidad psicológica. En eso consisten “hipnosis, tabús y chantajes” (1977a: 290) de la sociedad sobre la libertad individual. También nos interesa que reconocer este poder significa que los mitos no pueden ser desterrados del todo por su poder invisible, ni tampoco desde un punto de vista exclusivamente racional porque, si algo demuestra su relación con la psicología de las profundidades, es que no operan de forma racional.

#### *El mito como discurso represor. Los agentes críticos y literarios del mito*

Precisamente continuando con lo anterior, el mito seguía actuando y operando en la época franquista en su represión no solo física sino también sobre la palabra escrita, de

forma durable, lo cual tenía consecuencias duraderas sobre la cultura<sup>583</sup>. Aquí estudiaremos en concreto las definiciones de dos "agentes" represores del mito según Goytisolo: crítica (donde incluye inquisición y censura) y tradición o canon "castizo"<sup>584</sup>. Pues el mito, que es un discurso colectivo, necesita el discurso (también colectivo y tradicional) crítico y literario.

#### LA CRÍTICA LITERARIA ESPAÑOLA

La crítica literaria católica, como hemos visto en el caso de Menéndez Pelayo, es la responsable, según Goytisolo, de la represión de la palabra escrita, de la censura de todo lo "heterodoxo" y de la defensa acérrima del mito y de los escritores que lo defienden. A lo largo de su vida, Goytisolo arremeterá contra Dámaso Alonso, Unamuno, Menéndez Pidal y muy especialmente Menéndez Pelayo. En cierta manera, esta nueva atención a la crítica literaria traslada su compromiso contra la censura hacia un órgano (del mito) más durable y antiguo que su época concreta. Reconocerse a sí mismo en el ostracismo de Cernuda, la persecución de Blanco White o la castración crítica de Fernando de Rojas, ayudará a Goytisolo a incorporarse a una tradición más allá de su generación y de la censura franquista.

Mencionamos a continuación las referencias a la crítica como un elemento mistificador, sacralizante y mítico. En *El furgón de cola* se ironiza a menudo con las palabras sacrílego, sacrosanto, y se habla del "misterioso culto" a la tradición que mantiene vivo el poder de los mitos, pero que, al mismo tiempo, *mitifica* esa misma tradición, esto es, la *paraliza* y convierte en una "losa de piedra"<sup>585</sup>. Con mucha dureza y

---

<sup>583</sup> Black llega a afirmar que "Goytisolo's concern throughout *Disidencias* is with how this reaction to repression is manifested in literary terms, the way a prevailing rationalist ideology is resisted by the literary manifestation of this 'rebelión del cuerpo', and such a consideration dictates Goytisolo's literary preferences" (2001: 25). Traducción: "La preocupación de Goytisolo a lo largo de *Disidencias* es cómo esta reacción a la represión se manifiesta en términos literarios, la forma en que una ideología racionalista prevaleciente es resistida por la manifestación literaria de esta 'rebelión del cuerpo', y tal consideración dicta las preferencias literarias de Goytisolo".

<sup>584</sup> Evidentemente aludirá a la tradición "cristiano-vieja" de "los más" tal como los define Américo Castro (1961, 1965a, 1967, 1975), conformada por el Siglo de Oro, la generación del 98 o la literatura franquista; en ningún caso por sus "maestros" Larra, Rojas, la Picaresca o Cervantes.

<sup>585</sup> "Los españoles vivimos como rentistas de los juicios y opiniones (equivocados a menudo, y siempre perentorios) que algunos 'respetables' (o que se tomaron como tales) formularon, a lo que parece, con criterios de eternidad [...] Pero la cultura (patrimonio público, que no particular) no se hereda: se gana día a día, palmo a palmo, a costa de una lucha incierta y difícil; don Quijote no se nos da si no lo merecemos. Rentistas de un pasado glorioso y heroico (que ya no es real) queremos vivir igualmente de las rentas de una cultura que (recibida así) se aleja cada vez más de nosotros y, en lugar de ayudarnos y ensanchar el horizonte de nuestra libertad, nos encastilla en nuestra mediocridad presente y *nos aplasta bajo su peso como una losa de piedra*" ("Cernuda y la crítica", 1976a: 144-5).

parodia, en "La herencia del Noventa y Ocho o la literatura considerada como una promoción social" Goytisolo llama a los críticos del franquismo (sin dar ningún nombre) "los teólogos e inquisidores" que "se aferran al pedestal de los ídolos, parafrasean sus obras, se revisten con su prestigio, benefician de su inmunidad", se manejan "protegidos con el escudo, cadáver o estatua de un dios, los 'continuadores' imponen un discreto terror en el campo de nuestras letras" (1976a: 129). Estos "ídolos", lo explica en "Cernuda y la crítica literaria española": "El Siglo de Oro, el espíritu nacional de Castilla y el 98 son sus temas predilectos, al parecer, inagotables (Ortega, el Cid, Platero, Unamuno, el Quijote, Séneca y la Tauromaquia, es la receta perfecta del cóctel predispuesto al premio nacional de literatura Francisco Franco)" (ibid.: 143). Además de la crítica a su "mitificación" (entendida aquí como "idolatría") de la literatura, Goytisolo los ridiculiza a través del mito (del gesto mítico del caballero que ya hemos evocado): así aparecen "bajo un identificable bigote Alfonsino en las infinitas pantallas de televisión" (ibid.), tienen "mentalidad Far West" (1976a: 144) y son llamados "nuestra tradicional guerrilla urbana" (1977a: 138n) o un "frondoso ejército" (1976a: 144), por su agresividad contra los disidentes.

A partir de *Blanco White* se les empieza a llamar "zombis". Se lleva la palma Menéndez Pelayo descrito también como una especie de inquisidor o conquistador: "el conocido celo apostólico del polígrafo montañés" (1982: 4), "el inevitable" (ibid.: 45), "el Gran Maestro" (ibid.: 4), el "reaccionario" (ibid.: 89), "el mastodóntico campeón de nuestra ortodoxia" (ibid.: 10); "se siente en posesión de la verdad y cuenta con el aval del cielo en su muy hispánica empresa ascético-depuradora" (ibid.: 10)<sup>586</sup>. Seguido por su "falange de epígonos" (ibid.: 10) y demás "campeones de la ortodoxia" (ibid.: 8). Además, se denuncia que estos juicios (y falsedades) se heredan ("El sistema hereditario [...] [es] directamente responsable del alud de tópicos, errores y falsedades que plagan los escritos 'ortodoxos' referentes a Blanco White", ibid.: 11) a causa de la "proverbial indolencia crítica" que provoca que (en este caso refiriéndose a *La Lozana andaluza*) "su enciclopédico saber sigue siendo, aún por estas fechas [1976], el manantial en que ansiosamente beben los autores de manuales literarios en los que se forman, o deforman, las nuevas, y siempre desdichadas, generaciones de hispanos" (1977a: 36). Parodiar a estos críticos con el lenguaje religioso-mítico sirve para subrayar su participación en el

---

<sup>586</sup> Si contrastamos estas frases de Goytisolo con la propia caracterización de Menéndez Pelayo de sí mismo en *Historia de los heterodoxos españoles* que vimos en la introducción, vemos que Goytisolo retoma muchas de sus expresiones como "campeón de ortodoxia" y "el aval del cielo".

gran mito "España" de la conquista, la hispanidad y la ortodoxia; no es sencillamente un recurso cómico.

En *Disidencias*, Goytisolo denuncia los “usos y costumbres, tabús y reglas” (1977a: 137) de la crítica, destinada a rendir “*culto* indiscriminado” o a rendir una “general *devoción* no menos unánime” a “la lista mayoritaria de figuras casi enterradas bajo el peso de los elogios” (ibid.: 137)<sup>587</sup>. Al igual que la historia de España, la historia de la literatura aparece “pervertida y falsificada por los apriorismos y antipatías que determinan la escala de valores del país según la óptica de sus programadores culturales” (ibid.: 37). La historiografía literaria condiciona y selecciona la literatura como la historiografía hacía con la historia de España, y no solo en el franquismo sino desde la inquisición.

Por este motivo, nos interesa cómo aparece en este mismo libro el crítico o historiador literario como una especie de inquisidor (“fiscal-crítico”, 1977a: 39), o caballero cristiano “quijotesco” (1977a:74), “el caballero Amezúa defiende, lanza en ristre, el mérito y virtud de su dama [María de Zayas]” (1977a: 64); “A los polemistas españoles siempre les ha gustado defender la pureza de algo, ya sea del ‘buen pueblo’, ya de la Virgen Santísima” (1977a: 88). Son, sobre todo, enemigos del sexo. Goytisolo analiza cómo afecta la represión erótico-psicológica sobre la tradición literaria española, “mutilada” (como decía Blanco White) de su componente árabe y, por lo tanto, de la fantasía y el erotismo. A partir del siglo XVI: “la castidad de la expresión escrita se convertía gradualmente en Castilla en un rasgo inmutable de su ‘carácter’” (ibid.: 37). Responsable directo de esta “sublimación/ represión” de algunas obras, es la crítica del “polígrafo montañés” con su “efecto castrador” y su creación de “una imagen-espantajo de [los autores marginales] conforme a las ojerizas e inquinas del fiscal-crítico” (ibid.: 39). De él, se destaca su “carpetovetónico aborrecimiento a la expresión escrita del sexo” (ibid.: 38) en su trato de *La Lozana andaluza*. Respecto a Zayas (en 1972) también se observa “la mentalidad represiva común de nuestras autoridades literarias en lo que al tema erótico se refiere” (ibid.: 88). Respecto a *La Celestina*, que será importante en el siguiente capítulo (2.3.), solo avanzaremos en este momento y en relación con la crítica, que “los zombis enmedallados de la presunta crítica oficial acometen su estudio –

---

<sup>587</sup> Estas citas pertenecen al ensayo de *Disidencias* “Supervivencias tribales en el medio intelectual español” (otra alusión a un poema de *Desolación de la Quimera*), publicado con anterioridad en el *Homenaje a Américo Castro* (1971), donde Goytisolo defiende, en estos términos, a Castro de las críticas tribales y mitómanas que recibía en España.

neutralizándola, aguándola, como si se tratara de un manjar demasiado fuerte” (ibid.: 17). Aquí vemos una figura retórica barthesiana ("la vacuna"), pues Goytisolo advierte que la crítica "ascética" pasa por alto la subversión de *La Celestina*, para alabar la obra y su repercusión sin mencionar, en algunos casos<sup>588</sup>, su sexualidad desenfadada y, en otros, su identidad judaica.

#### LA LITERATURA CASTELLANA: BLANCO WHITE CONTRA UNAMUNO

El vigor y presencia (ideológica, cultural, literaria, etc.) del mito existía en la España de los 70, por supuesto, en la misma literatura. No se trata aquí de analizar cómo persisten y se transforman las leyendas o mitos, sino de cómo Goytisolo hace suya (y transforma) la teoría de Américo Castro de la división de la literatura española entre los que rinden adoración al gran mito de España (los cristianos viejos con su literatura "vibrante de grandiosidades presentes y pretéritas", Castro, 1967: 14) y los judeoconversos, disidentes y heterodoxos que se enfrentan a él. De la visión histórico-literaria de Américo Castro (centrada esencialmente en la Edad conflictiva), Goytisolo añadirá una visión más exagerada entre los escritores continuadores del mito (donde agrupa el Siglo de oro, la generación del 98, los escritores franquistas, etc.) y los escritores que se oponen a él (los judeoconversos, como en las teorías de Castro; pero también los heterodoxos de Menéndez Pelayo, los disidentes, los exiliados). Para los primeros, y como con los críticos católicos, Goytisolo tendrá un trato paródico pero contundente; para los segundos, ofrecerá una adoración. Como ahora estamos analizando las definiciones del mito, solo nos ocuparemos aquí de los "míticos" o agentes del mito; de los segundos (los "mitoclastas") hablaremos en el siguiente capítulo (2.3.) pues serán los modelos principales del compromiso mitoclasta de Goytisolo, los que se enfrentaron al "mito España", desde las periferias, la imaginación y los destierros.

Goytisolo se refiere a los escritores consagrados y aceptados por el franquismo como aquellos que rinden una "idolátrica adoración" al mito (1977a: 146), "figuras consagradas (y a su cohorte de figurones y figurillas)" (ibid.: 137). En *El furgón de cola* empezará a atacar al 98 sin ninguna distinción entre escritores, por eso incluye sorprendentemente a Valle-Inclán: "el genio se confunde con la figura [...] instalado ya en su pose valleinclanesca" (1976a: 146-7) o, "En el Olimpo particular de los

---

<sup>588</sup> Ver, por ejemplo, Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela* (1905-1915).

‘continuadores’, Unamuno y Ortega son los dioses más invocados [...]. Menos asimilable y más inquietante que los demás, Valle-Inclán es, sencillamente, un miembro prestigioso, un tanto excéntrico, del alto clero” (ibid.: 128-9n). Lo interesante es, sin embargo, el valor mítico y religioso que les otorga y que demuestra el poder sacrílego de oponerse: “las figuras intocables, envueltas por sus discípulos con un halo de respeto religioso que confiere inevitablemente a cualquier crítica un cariz irreverente, sacrílego” (1976a: 214), pues como sabemos, Goytisolo se enfrenta al 98, en parte, por su herencia sobre el franquismo. Lope de Vega, en *Disidencias*, es él mismo el "*homo hispanicus*" (1977a: 94), el Siglo de oro (reverso de la edad conflictiva de Castro) y el drama de honor serán importante en *Don Julián* y en su crítica literaria.

Evidentemente todo ello hace referencia a la dimensión político-social del mito. Los escritores reconocidos son, por lo general, aquellos que “se aferran por principio a los valores ‘sacrosantos’ que justifican su privilegiada posición” (1982: 93); “alimentan el mito hispánico y viven de la cómoda profesión de españolear” (ibid.: 17). Por ejemplo, Unamuno y Quevedo sobre quien Goytisolo concentra la crítica, “se aferra[n] desesperadamente a [los males de España] en nombre de una españolidad abstracta de esencia cristiano-vieja” (ibid.: 16), su visión “está embebida de los *mitos cristianoviejos* que ocasionaron el derrumbe del país” (1977a: 313).

La confusión de estas valoraciones tiene algo de militancia. No se trata tanto de destruir la figura de Unamuno ni mucho menos atacar a Valle-Inclán (a quien le rindió homenaje a su debido tiempo) o a un Quevedo esencial para el desarrollo de la novela en español, sino de militar a favor de los escritores que se mantuvieron ajenos al mito, que denunciaron su falsedad, que pertenecieron a otra tradición cultural ("conflictiva"), Por ese motivo nos parece ilustrativo explicar la confrontación que hace Goytisolo entre la figura de Blanco White y de Unamuno ya que explica bien la confrontación entre las dos "castas" descritas por Castro y que Goytisolo acerca hasta su propia época, y que nos servirá de introducción al apartado siguiente.

Juan Goytisolo utilizará la autobiografía de Blanco White como arma arrojada contra una de las figuras centrales de la generación del 98, cuya veneración es el motivo, para el escritor barcelonés, del retraso estético de la literatura española hasta los 60 y de la continuación de una serie de mitos (como veremos sobradamente en la parte III). Es por esto por lo que empleará una serie de silogismos para desvirtuar la figura de

Unamuno, oponiéndolo a la sinceridad y autenticidad de Blanco White –sinceridad y autenticidad que le vienen dadas por su oposición y su renuncia a los valores españoles.

Goytisolo opone el “narcisismo incurable” del vasco, su “calculado agonismo”, con la sinceridad de White: “la devastadora sinceridad de sus páginas y el hondo sufrimiento que las impregna”. Frente a la heterodoxia religiosa y libertad de pensamiento del sevillano, las reflexiones de Unamuno se reducen a una “campaneada angustia religiosa”, una “delectación morosa”. Y su sinceridad autobiográfica a una “actitud egocéntrica que le inducía a confundir sus problemas íntimos y preocupaciones personales con los problemas y preocupaciones de la humanidad” (1982: 15-16). Además, en sus relaciones con España, frente a la lucidez e imparcialidad de Blanco White que busca la renovación, Unamuno recurre (“como Quevedo” dice Goytisolo) al sentimiento *trágico* emblemáticamente “español”, “de esencia cristiano-vieja”. De este modo, Goytisolo logra caracterizar (o mitificar, en el sentido de paralizar) a Unamuno como *castizo* (referencia también a su ensayo *En torno al casticismo* que comentamos en la introducción); contrario al Otro mítico, al heterodoxo, al exiliado por excelencia.

Como Quevedo – con quien mantiene tantos puntos de contacto –, Unamuno se lamenta de la ruina del país, pero, después de diagnosticar con agudeza sus males, se aferra desesperadamente a ellos en nombre de una españolidad abstracta de esencia cristiano-viejo. Blanco es, por el contrario, un *self-banished Spaniard* [...] y no sirve gran cosa para los que alimentan el mito hispánico (1982: 16-7).

Por otro lado, la actitud agónica y “campaneada angustia” de Unamuno son evidencias, para Goytisolo, de la presencia en España de una mentalidad de la “doble verdad” (1982: 14)<sup>589</sup> – presente en la época de White, pero también de Unamuno y de la suya propia – fruto de los siglos de persecución: “[En España] la represión ha actuado siempre sobre la representación”, “el sistema de disimulo ha dividido en dos mitades la conciencia de los españoles”, “los propios escritores ‘comprometidos’ no se comprometen nunca consigo mismos” (1982: 14) y, dice, si se confiesan lo hacen con “mojigatería” o “exhibicionismo” (como Unamuno).

Este capítulo dedicado a la definición del mito de Goytisolo nos ha permitido demostrar la complejidad del desarrollo de su teoría sobre una mitología de España, lenguaje manipulado, ocupado y robado, sustentado sobre los textos de la tradición y la

---

<sup>589</sup> Concepto desarrollado también en “Estebanillo González, hombre de buen humor” (1966b).



crítica literaria católica, castiza y represiva, falsificación sistemática de la realidad histórica y perversión de la tradición cultural que sepultaba a los "heterodoxos" y la historia literaria de la edad conflictiva. Lo preocupante para Goytisolo era la incidencia colectiva (política, literaria, psicológica, social) de esta mitología, que persistía durante el franquismo, especialmente por su reactualización fascista, pero también en formas literarias heredadas. De ahí la urgencia de atacarlos como un problema a la vez político y literario, de lo que nos ocuparemos a continuación. Sin embargo, la ambivalencia y polisemia del mito (que Goytisolo analiza con detalle) convierten a los mitos también en materia literaria, pues, con el ejemplo de la literatura imaginativa de la tradición medieval o de los novelistas latinoamericanos, pueden generar también ficciones deslumbrantes y el acceso a la universalidad de la imaginación mítica.

### 2.3. Compromisos contra los mitos

La definición de "mito" de Juan Goytisolo que acabamos de analizar tiene como objetivo enfrentarse a ellos, emprender un combate contra los valores, esencias y mitos de la tradición castellana. En sus ensayos, Juan Goytisolo continúa y expande este compromiso que ya había anunciado desde *El furgón de cola*, especialmente en *España y los españoles*, *Disidencias* y el homenaje a Blanco White.

El compromiso contra los mitos de Goytisolo no se limita a una crítica racional pues, como vimos en el capítulo anterior, el mito no es racional, proviene de la imaginación colectiva, de mistificaciones históricas durables y de terrores soterrados. Siguiendo con su definición compleja, Goytisolo utilizará los mitos de distintas maneras: para criticarlos y desmitificarlos en los ensayos o para alimentarse de ellos como materia literaria, imaginativa y de ficción, en las novelas. Con este uso define un compromiso total: unión de crítica, creación y destrucción; alianza de razón e imaginación. El escritor trata de incorporar los elementos imaginativos y míticos que considera desatendidos por la literatura española en su época, al mismo tiempo que busca un compromiso político-cultural claro para desactivarlos o trastocarlos en una reescritura o escritura totalizante. Pues la crítica a los mitos es, como vimos, equivalente a una crítica al lenguaje. El mito es un tipo de lenguaje que debe ser alterado con un re-robo lingüístico y conceptual. Por eso, la evolución del compromiso de Goytisolo es una expansión literaria hacia el barroco,

escritura y subversión necesaria para su *Don Julián*. En la misma dirección, Goytisoló utilizará modelos de la tradición (aunque a través de la crítica estructuralista e histórica que vimos en 2.1.). para reivindicarlos y reivindicarse: Francisco de Goya, gran explorador de lo mítico y lo terrorífico, la figura disidente y marginada de Blanco White, los escritores judeoconversos, los mudéjares, o la ironía cervantina; serán imágenes a veces fantásticas de la tradición española "disidente", pero que cumplen el propósito de "reparar" la manipulación (o supresión) histórica que denuncia su maestro Américo Castro y de permitir el cambio brusco en su literatura. Del mismo modo que lo realiza a través de las nociones modernas del lenguaje y la literatura que saca principalmente de Roland Barthes.

Vamos a estudiar aquí su evolución: desde la primera toma de contacto con Américo Castro y definición de un compromiso histórico en los ensayos, hasta un descubrimiento de las otras definiciones de literatura y mito que le llevan a otras formas de compromiso (esencialmente: psico-artístico y lingüístico-literario). Sin embargo, antes haremos algunas consideraciones teóricas sobre este nuevo compromiso, necesarias para introducir este capítulo.

### 2.3.1. CONSIDERACIONES GENERALES

Las definiciones de Juan Goytisoló del mito, tal como lo hemos analizado anteriormente, llevan a la urgencia de atacarlo desde diversas posiciones y perspectivas. Debe, por lo tanto, redefinir el "compromiso" (o "*engagement*") no entendido ya en los escuetos términos de una definición dogmática sino como la implicación del escritor dentro de su propia literatura, del lenguaje y de las mitologías desde donde escribe, y substituyendo la "militancia" (pública, política) por la unión de crítica y creación. Es decir, por un lado, la crítica (el "examen de conciencia" en *El furgón de cola*), la puesta en duda de los moldes, los relatos, los personajes históricos, los discursos públicos —el "questionnement" barthesiano—; y, por el otro lado, la creación, la literatura, la imaginación.

En este apartado analizaremos cómo Goytisoló redefine su nuevo compromiso (sin dejar de llamarlo compromiso pues el artista se *compromete*, se "*met en gage*" al abandonar una militancia y sufrir el ostracismo; al tomar partido en el debate histórico) en términos generales, y cómo algunas aparentes contradicciones provienen de las diferentes definiciones de un concepto tan contradictorio como "mito". Es decir, en unas

ocasiones será un compromiso contra los mitos (o mitoclasta), en otras un compromiso mítico. En primer lugar, analizaremos la urgencia del compromiso y sus relaciones con el presente, en segundo, cómo este compromiso busca la alianza entre la crítica y la creación, o (en términos más modernos) la fusión entre la literatura y la exploración histórica, antropológica, mitológica.

### *Urgencia del compromiso en el presente franquista*

Al asumir la vigencia, el “asombroso vigor” de los mitos y su imposición en la sociedad española desde el siglo XV, como vimos en 2.2., Goytisolo entiende que la prioridad es atacarlos y define, en los términos que analizaremos a continuación, este nuevo compromiso. En la introducción de *España y los españoles* precisa exactamente la tarea del escritor como una “tarea de desmitificación” (1979: 21), y para ello alude, en primer lugar, a la cita de Michaux:

"Me horrorizan los mitos", dijo Henri Michaux en el curso de una conversación. "Habría que volver a cuestionar todo lo que envejece y pasa al mito. Hasta la misma Francia, al cabo de unos años, debería cambiar de nombre, por honestidad, para desembarazarse del mito *Francia*".

Tratando de "España y los españoles" he recordado a menudo esta reflexión del gran poeta francés. No se podría definir mejor y con menos palabras la tarea a que se enfrenta el escritor (1979: 7).

Y, casi en los mismos términos, en la "Presentación" a la *Obra inglesa de Blanco White* (esta vez citando el original):

"J'ai horreur des mythes —decía en una ocasión Henri Michaux—. Il faudrait remettre en question tout se [*sic*] qui vieillit et passe au mythe. Même la France, au bout d'un certain nombre d'années, devrait changer de nom, par honnêteté, pour se dégager du mythe 'France'". No es la primera vez que cito sus palabras, pero difícilmente se podría resumir mejor la tarea y vocación del que escribe: la lucha despiadada contra el mito, contra todas las adherencias histórico-culturales que envuelven un nombre, lo lastran, lo petrifican, lo falsean [...] España, el hombre de "España" cubre difícilmente la proteica realidad peninsular. Es un mito también, un nombre que ha envejecido y contra el que el escritor parte en guerra: guerra fantasmal, desproporcionada, como la que opuso el caballero don Quijote a los molinos de viento. (1982: 97-98).

Estas dos citas, muy similares entre sí, nos dan la clave del nuevo compromiso que defiende Goytisolo a principios de los 70. En primer lugar, si, como vimos, el mito "España" es una mentira ("fraude histórico de siglos"), el nuevo compromiso exigía decir la verdad histórica. Sin embargo, en la misma cita, Goytisolo define esa "guerra" contra

los mitos como una "guerra fantasmal" —que tendrá que beber del fondo mítico— contra los "molinos de viento", "quimeras" (1979: 7) o mitos, y no nos sorprende la referencia a un mito dentro de la lucha contra los mitos, y más al Quijote, pues se necesitará mucha literatura, mucha creación y mucho lenguaje. Pues si el mito es irracional y pertenece a la imaginación, se deberá atacar irracional e imaginativamente, no hacerlo había sido un error grave del prosaísmo y del realismo de su generación. Además, si el mito era un lenguaje, debe atacarse a través de la escritura ("el escritor consciente debe forcejear contra los signos ancestrales y todopoderosos", Barthes, 1972: 66)<sup>590</sup>. El objetivo del novelista "consciente" era, por lo tanto, "pasar de la copia, del lenguaje transparente, a la escritura, a la autonomía del discurso" (Goytisolo, 1977a: 164)<sup>591</sup>.

Goytisolo con esto no abandona el compromiso anterior, sino que lleva su efectividad a atacar el problema da raíz. Si el mito era un problema político antiguo, se trata de virar por completo el foco de su propuesta, renunciando a criticar no una situación política concreta, sino su ortodoxia, sus formas, los valores que encierra y los anti-valores (o comunidades) que repudia. Como dice en *Disidencias* (donde ha cambiado a Michaux por Valle-Inclán, aunque digan la misma cosa, pero sin emplear el término "mito"), no abandona su compromiso (ni tampoco la palabra).

No he abandonado en ellas [en mis últimas novelas] en modo alguno el compromiso que buscaba en mis obras juveniles. Simplemente, lo he trasladado a otro nivel. Nuestro anquilosado lenguaje castellanista exige —lo repito desde hace tiempo— el uso de la dinamita o el purgante. Nuestra actitud frente a él debe ser deliberadamente sacrílega. Como decía Valle-Inclán, en una entrevista publicada dieciséis meses antes de su muerte: "Usted ha visto que los herejes entren en la Iglesia? Yo soy un hereje a sabiendas. Con plena consciencia de mi responsabilidad y de mi apostasía. El idioma hay que renovarlo, como todo en la vida: la política, las costumbres, todo. ¿Vamos a estancarnos en el siglo XIX, por ejemplo, suponiendo que en esta centuria alcanzara su máximo esplendor la lengua castellana? No, no, yo no seré académico nunca... Soy un heterodoxo, y sobre los réprobos pesa la pena de excomunión" (1977: 168).

Para llevar a cabo esta "guerra" contra los mitos (o "herejía" de lo sagrado), Goytisolo define en 1969 dos propuestas de signo opuesto, significativas para su labor

---

<sup>590</sup> El original en francés: "l'écrivain conscient doit désormais se débattre contre des signes ancestraux et tout-puissants" (Barthes, 1972: 66).

<sup>591</sup> Referencias a textos bathesianos como "Écrivains et écrivants", que hemos analizado en la introducción. Recordemos que en este texto Barthes dice que el escritor ("écrivain", frente al transitivo "écrivain") el "sait bien que sa parole, intransitive par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer, qu'elle ne peut avoir d'autre devise que le mot profond de Jacques Rigaut: *Et même quand j'affirme, j'interroge encore*" (1964: 157).

mitoclasta: la primera, una actitud crítica, desmitificar a través de la realidad histórica, dar la “contrapartida crítica [al mito]: la apariencia y la realidad, el mito y *el antimito*” (1979: 21), actitud que asumirá en su vida pública. La segunda, artística, a través del uso de la imaginación en la creación de un “universo” creativo y mitológico, de fuerza superior a la del mito. En la primera propuesta, la del compromiso de enfrentar “la realidad y el antimito”, abraza el compromiso de Américo Castro, a través de la reconstrucción histórica busca rescatar o redefinir la identidad negada, situar España “en su historia” y luchar contra las credulidades colectivas y falsedades que impedían tanto verse como avanzar. En el segundo, habrá que conjugar, como dice en otra entrevista de 1971, “una obra que fuera al mismo tiempo creación y crítica” (1975a: 119).

De esta manera, utiliza los dos métodos definidos por Barthes en “Le Mythe aujourd'hui”. Frente al arraigo efectivo, poético y lingüístico de un lenguaje mítico y por la “irrealidad” del lenguaje, se debían conjugar dos actitudes: o ideologizar, explicar, y devolverle lo real al lenguaje, o bien poetizar (penetrando el mito, robando el lenguaje de nuevo, ampliando la cadena semiológica) y callarse (abandonando la recurrencia del mito). Pero como veremos, y al igual que plantea Barthes, la ambivalencia del mito provoca que estas dos propuestas se mezclen.

Es decir, se podría hablar de los contradictorios compromisos contra los mitos de Juan Goytisolo, que vienen, no de lo que la crítica ha llamado una incongruencia sino de la ambivalencia del concepto de “mito”.

### *El modelo de Cervantes: crítica y creación*

Para entender el compromiso y sus contradicciones debemos entender cómo la ambivalencia del mito permea el nuevo compromiso o compromisos de Goytisolo. Al no ser un concepto cerrado, sino uno que oscila entre la mentira histórica, la imaginación colectiva y la literatura, se debe encarar de otra manera.

Esta cita, de 1972 a propósito de *Don Julián*<sup>592</sup> define bien la ambivalencia del compromiso mitoclasta, similar a la ambivalencia del concepto “mito”:

A la profunda transformación actual de nuestras estructuras sociales y económicas, los viejos mitos siguen operando. La tarea primordial del escritor de hoy es la de ser “mitoclasta”. Pero esta labor, si quiere ser artísticamente válida, no puede reducirse a actuar en un plano puramente racional [...].

---

<sup>592</sup> “Declaración de Juan Goytisolo”, leída en la “mesa redonda celebrada en la Universidad de Wisconsin-Parkside” y que reaparece en *Norte* (Goytisolo, 1972e) y publicada de nuevo en el libro compilatorio de Julián Ríos (1975b).

Mi novela [*Don Julián*] no es una crítica moral —como eran algunas de mis primeras obras, como la mayoría de las primeras obras de la "Generación del medio siglo"— ni una novela de tesis, sino que es una agresión [...]. Este discurso se sitúa, pues, a medio camino entre la crítica racional y la opacidad del instinto. (Goytisolo, 1975b: 141).

Conjugar "la crítica racional y la opacidad del instinto" habla de dos facetas del mito: un discurso criticable, debatible; y algo en el arcano subterráneo (subconsciente) de las imaginaciones colectivas y las literaturas. Como dice en otra entrevista de 1971, su interés se desplaza para crear "una obra que fuera al mismo tiempo creación y crítica" (1977a: 119).

En este punto es esencial entender la referencia a Cervantes. Goytisolo estudia a Cervantes en el ensayo "Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*" (1976b)<sup>593</sup> y, como en otras ocasiones, aprovecha para reivindicarse no solo un lector de su obra sino también un continuador, y para reivindicar también la lectura de Américo Castro, frente a la de Unamuno<sup>594</sup>. El valor literario de Cervantes, tal como escribe en las primeras páginas, fue el de su entrega total a la literatura no como reproducción ("copia") sino como crítica (o incluso destrucción) de una literatura, pero "creación" o "invención" (1977a: 196) de otra. La unión se produce con la ironía cervantina y el juego de espejos barrocos "maravillosa" (ibid.: 193) y "extraordinaria" (ibid.: 203); actualizado por Goytisolo con términos contemporáneos (el resultado es la "escritura" de Barthes):

Como todo un sector de la novelística actual —que "cervantiza" sin saberlo— caracterizado por su desconfianza de los "contenidos" y "formas" tradicionales, el *Quijote* es, simultáneamente, crítica y creación, escritura e interrogación acerca de la escritura, texto que se construye sin dejar de ponerse nunca él mismo en tela de juicio (1977a: 194).

En el universo del *Quijote* el poder de la literatura es omnímodo [...]. Cervantes nos presenta un muestrario de los diferentes códigos literarios de su tiempo, con el arsenal de recursos peculiar de cada uno de ellos, y a continuación se entrega al malicioso juego de destruirlos en nombre la insólita, deslumbradora realidad literaria que él crea. (ibid.: 202).

---

<sup>593</sup> Aparece después en *Disidencias* (1977a: 193- 219), la edición que citamos.

<sup>594</sup> Cita *El pensamiento de Cervantes y Hacia Cervantes* y destaca, una vez más, la novedad de Castro al que llama un precursor del estructuralismo: "Con su habitual perspicacia, mucho antes de la divulgación en Occidente de los hallazgos de los formalistas, el autor de *El pensamiento de Cervantes* supo captar el papel decisivo de la intertextualidad en la obra cervantina y el juego de la palabra escrita en la *psique* de los personajes: como vamos a ver [...], el *Quijote* ilustra mejor que ninguna novela el principio formulado por Shklovski" (1977: 195).

"La deslumbradora realidad literaria" y su deslumbrante ambigüedad es la creación que Goytisolo busca en la novela. Heredera de la crítica de Castro de considerar el *Quijote* no como una "crítica lógica de la fantasía mítica", sino como una "forma descriptiva y dialogada, de un modo de enfrentarse con la vida en torno" (Castro, 1967: 282). Pero, la "interrogación" y la "escritura" se extiende a todos los ámbitos de su creación. Creemos que, a diferencia de lo que ha tenido costumbre la crítica, esta definición funciona en las dos direcciones: las novelas tienen crítica, pero los ensayos tienen creación también. Como vimos en 2.1. la imaginación histórica de Castro se transforma en los ensayos de Goytisolo en una imaginación literal, una creación y ampliación de la crítica para acceder a la verdad desde la ficción, desde la mitología, desde la invención. Con esto, Goytisolo quiere entrar en una teoría de la literatura muy cercana a Cervantes (aunque en el contexto que hemos estudiado): una crítica a los textos desde la creación de un texto, una crítica a los mitos desde la creación de una mitología, una crítica a la tradición desde la creación de una nueva historia literaria, o, en palabras cervantinas, una lucha contra los "amenazantes molinos de vientos" (ibid.: 7), contra los espejismos pero desde la confusión (o locura).

Además, esto implica integrar el compromiso en una exploración más completa, que incorpore otras disciplinas (hispanismo, antropología, psicología): "poner el acervo humanístico de la época – lingüística, poética, historiografía – al servicio" (1986b: 344).

### **2.3.2. COMPROMISO MITOCLASTA (PLANO HISTÓRICO)**

Como hemos recordado, el punto de partida de la definición de "mito" de Goytisolo es la del mito como mistificación histórica o fraude histórico que había operado en España durante siglos y que Américo Castro explicó por primera vez. Sin embargo, y como fusión de crítica y creación en los ensayos, Goytisolo se separa del compromiso estrictamente racional de Castro apropiándose de su compromiso anti-mítico de reivindicar una historia y una tradición olvidadas, al asociarlo a la "heterodoxia" de los que se enfrentaron con el mito. Por este motivo preferimos llamarlo, en lo que a la definición histórica del mito se refiere, compromiso "mitoclasta".

El compromiso de Castro contra los mitos fue racional, pero también pasional. Recordemos algunas referencias incluidas en la introducción sobre el "compromiso" de Castro. Así hablaba de él Villanueva en 1971:

Arrebatado por una furia desesperada, Castro se desollaba en la descomunal refriega una serie de mitos adheridos como segunda piel a la conciencia de los españoles hasta 1936. Castro la emprendía a mandobles con toda la titerera histórica española y descabezaba mitos, prejuicios y fantasmas, entre los que venía a ser rey Marsilio de Zaragoza la pervivencia anacrónica de un nacionalismo crudo tan caro a la derecha reaccionaria como a la izquierda radical. (Márquez Villanueva, 1971: 163).

Y Conde en 2019:

La indeleble intensidad, la angustiada vehemencia y la infatigable curiosidad con que Castro afrontaba su labor intelectual, que, naturalmente, iba más allá de lo meramente académico y llegaba a ser trascendente indagación esencial en las claves para el conocimiento de la contextura de una sociedad diferente, y el de las razones y causas de su trabajado devenir histórico. Habían quedado atrás para Castro "aquellos tiempos en que escribir consistía en redactar más o menos bien lo acumulado en papeletas"; la escritura académica era ahora una escritura agónica, vital, comprometida con una identidad y un afán de iluminar un pasado complejo y un presente problemático. (Conde, 2019: 92)

La "angustiada vehemencia", "escritura *agónica* y comprometida" de Américo Castro, caracterizada en la primera cita de quijotesca, provenía de la urgencia de atacar esas mentiras porque habían operado en España de nuevo durante la Guerra Civil que Castro sufrió y que era responsable de todos los exilios, y operaban en el franquismo con la misma fractura, intolerancia y falsificación<sup>595</sup>. Esta misma "furia desesperada" y "descomunal refriega contra los mitos adheridos a la piel" es lo primero que guía a Goytisolo contra los mismos mitos que denuncia Castro<sup>596</sup>, además de, evidentemente, servir de justificación política primera a la urgencia de este cambio de compromiso.

---

<sup>595</sup> Villanueva incluso afirma que la obra de Castro "en el fondo, era toda ella un meditar implacablemente lúcido sobre una historia que había terminado por producir un cataclismo del 36 en virtud de una trágica dinámica interna, irreductible a nada diferente de sí misma" (1971: 163).

<sup>596</sup> Ugarte asegura que las diferencias entre Castro y Goytisolo eran que "Goytisolo actively participates in the creation of a new mythology, an alternative to the beliefs, values, and habits which are repugnant to him. In such an undertaking there is no pretense of offering the real picture of Spanish history, for the repulsive myths are just as real (or unreal) as the new ones" (1979: 362), con lo que no estamos del todo de acuerdo si entendemos la forma de comprometerse que tuvo Castro. Traducción: "Goytisolo participa activamente en la creación de una nueva mitología, una alternativa a las creencias, valores y hábitos que le repugnan. En tal empresa no hay ninguna pretensión de ofrecer la imagen real de la historia española, porque los mitos repulsivos son Tan reales (o irreales) como los nuevos".



Desde sus primeras parodias y denuncias de Menéndez Pidal o Menéndez Pelayo ya analizadas en los dos capítulos anteriores, una parte del compromiso de Goytisolo (el llamado "anti-mítico" en 1979) se concentra en elucidar la historia española real frente a su manipulación mítica que duraba hasta el presente franquista. Especialmente en *España y los españoles*, el libro más dedicado a las tesis de Américo Castro (como dijimos), donde le parafrasea y reivindica: "como ha señalado Américo Castro [...], la peculiar civilización española [es] fruto de una triple concepción del hombre, islámica, cristiana y judaica", concepciones que "modelan de modo decisivo la futura identidad de los españoles" (1979: 23)<sup>597</sup>. Después de haber denunciado el engaño (de considerar lo árabe y lo judío como un "paréntesis"; parodia del "ingrediente" orteguiano), Goytisolo explica la auténtica historia<sup>598</sup>, la de los mestizajes, uniones y desuniones de las tres castas. Historia auténtica antes de los Reyes Católicos, con ejemplos como los de Ibn Hazm y un Ramón Llull bilingüe (le quedan unos años a Goytisolo para descubrir al apóstata Anselm Turmeda que tanto le impresionará en *Juan sin tierra*), y después de ellos, con la corte de dogmas, asfixias y persecuciones llevadas a cabo por la Inquisición, sembrando "las bases de la discordia secular entre españoles", provocando que "la herida abierta por el edicto real de marzo de 1492 no cicatrizará nunca" (ibid.: 29), mención a los postulados de Castro sobre el impacto de esta historia no resuelta en el presente. Y seguirá en *Crónicas sarracinas* (1989 [1981]) con la relectura de la herencia islámica en la cultura española.

Por otro lado, la enseñanza de Castro no es solo que en España hubiera ocurrido un fraude histórico, sino que este había conllevado un fraude literario. De la lectura de *De la edad conflictiva*, como vimos al final del capítulo anterior, Goytisolo entiende la historia de la literatura española atravesada por una línea de demarcación entre dos literaturas, una desterrada o encerrada y otra que rinde idolátrica adoración a los mitos de los vencedores (ya fuera de los de 1492 o de 1939). Desde aquí, y gracias a las lecturas que recordamos en 2.1., Goytisolo avanza hacia la tradición "disidente" para encontrar los modelos españoles con los que combatir el mito, recuperar lo que había sido mutilado (sexo, apostasía, creación, imaginación, crítica, inteligencia judaica, transgresión), en

---

<sup>597</sup> Similares palabras de Américo Castro "el hecho incontrovertible de haber surgido la vida colectiva llamada española del entrelace de tres castas y de tres casticismos: el cristiano, el judío y el moro" (Castro, 1965a: 11).

<sup>598</sup> Tal como hacía Castro, por ejemplo, en la cita que incluimos de *España en su historia* en la introducción: "el panorama se aclaró entonces muy gratamente. La idea servía. Santiago apareció de golpe como un anti-Mahoma; el Arcipreste de Hita, como un mudéjar adaptador de Ibn Hazm; la Inquisición, como una ciega y feroz exasperación de la desesperación judaica; la ausencia de poesía lírica entre los siglos XI y XIII, como una reacción defensiva contra la sensualidad musulmana; Castilla, Cataluña se colocaron en su sitio, y aparecían haciendo lo que era de esperar; etc., etc." (Castro, 1984: 16).

suma, la de quienes "se enfrentaron al mito", el reverso de los escritores que vimos en el capítulo anterior, en un canon al revés que Goytisoló empieza a fraguar realmente desde Blanco White (a pesar de haber tenido sus primeras intuiciones de la picaresca desde los años 50) con el valor histórico que añade Castro, pero separándose de su rigor en varios puntos. Pues si el mito es una tradición (un conjunto de textos o corpus escrito), se impone atacarlo oponiéndole la otra tradición.

### *El nuevo canon de Goytisoló*

Precisamente en la "Presentación" a la *Obra inglesa*, Goytisoló ofrece una nueva posibilidad para atacar al mito, esto es: la de rescatar las figuras marginadas de la tradición, entre las que, como hemos visto, él mismo se incluye. Su solidaridad, nos dice, "no es jamás con la *imagen* del país que emerge a partir del reinado de los Reyes Católicos", esto es, el mito España. Al contrario, se volcará desde entonces con sus víctimas, que enumera: "judíos, musulmanes, cristianos nuevos, luteranos, enciclopedistas, liberales, anarquistas, marxistas"; a través de la "reivindicación de posibilidades fallidas, de tentativas aplastadas, de empresas condenadas hasta ahora al fracaso" o de la "fraternidad de *outsiders*, parias y marginales" (1982: 97). Juan Goytisoló practica este compromiso en la "Presentación", al defender el "grito solitario" de Blanco White (ibid.: 31), cuya voz, al igual que la de Goya, es descrita (citando a Malraux) como "la voz extinguida de España" (Malraux, 1970: 66) y, añade: "voz que en 1971 reconocemos nuestra –voz descondicionada, profética, libre, que brota del infierno en donde, para vergüenza de todos, permanece todavía enterrado" (ibid.: 32). Compromiso por rescatar y difundir estas voces, acción que, obviamente, ya ha iniciado con su "reivindicación" del gran traidor mítico de España, don Julián. Como ya vimos en el capítulo 2.1. los homenajes, prólogos y artículos reivindicativos sobre el sevillano son muchos en los 70 y durarán hasta pocos años antes de su muerte (Goytisoló, 2010b). Pero lo que más nos interesa ahora es uno de los párrafos que cierran la "Presentación":

Fraternidad de *outsiders*, parias y marginales —de meteoritos cuya fuerza centrífuga venció el atractivo de nuestra ley nacional de gravedad. La nostalgia de lo que pudo ser y no ha sido ha conducido a algunos de los españoles más lúcidos a enfrentarse con la historia de su propio país y afirmar su propio destino en oposición a aquélla. Eso fue lo que, a su manera, hizo Blanco, y sus paisanos de ahora deberíamos agradecerse(1982: 97).

Esta "fraternidad de *outsiders*, parias y marginales" con los escritores que se oponen a España y su corte de clichés falsificados, le llevará a una especie de reescritura de la tradición—desde un primer corpus de Castro y su estudio de los judeoconversos pero ampliada a lo largo de los años con otras fuentes— seleccionada por su "oposición" o enfrentamiento con España y por sus "anti-valores"<sup>599</sup>: el sexo, lo árabe, el juego, lo barroco, la imaginación, la subversión. Es decir, situada entre un interés histórico (bajo el signo de Castro) y un interés cultural de reivindicar los "valores" (o "anti-valores") que habían sido repudiados. De ahí nace (y se cohesiona) su interés por Blanco White y la heterodoxia; *La lozana andaluza*, el sexo, la subversión y la tradición judeoconversa; María de Zayas y el erotismo femenino<sup>600</sup>; una primera aproximación al Arcipreste de Hita y lo árabe; *El Quijote* y el juego y la imaginación, etc. No haremos un análisis exhaustivo porque volveremos sobre estos autores según su importancia y de forma orgánica sobre cómo van sirviendo al discurso comprometido de Goytisolo. Nos centraremos ahora solo en un ejemplo de la tradición exiliada, disidente y judeoconversa.

*Un ejemplo: los judeoconversos. El caso de La lozana andaluza*

Como acabamos de recordar, Juan Goytisolo es consciente, a través de Américo Castro, de que la primera tradición enterrada bajo el peso del mito cristianoviejo es la literatura del drama nacional sufrido en España tras el decreto de 1492 de expulsión de los judíos. Castro, junto a otros investigadores americanos mentados en la introducción, descubre una tradición judeoconversa en España, pues algunos de los autores más lúcidos y pesimistas de los siglos XVI y XVII (Fernando de Rojas, Francisco Delicado, Luis Vives, Mateo Alemán, etc.) eran de origen judío o judeoconverso. Como recordamos en la introducción, esta circunstancia dejaba ver, por un lado, que su obra era en muchos casos el resultado de la persecución o la marginación política y social (de los que "embistieron contra aquella sociedad en forma dolida, irónica o amarga", Castro, 1961:

---

<sup>599</sup> Y por este motivo una de las fuentes principales es la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo pero leída "al revés", como ya recordamos.

<sup>600</sup> Otro interés literario de Goytisolo en esta época fue María de Zayas, cuya filiación con Goytisolo ha estudiado Le Vagueresse (2006) y Gould Levine (1995). Goytisolo le dedica un extenso artículo en *Disidencias*, "El mundo erótico de María de Zayas" (1977a: 63-115), así como en un curso en Estados Unidos. Trata de rescatar en esta obra un erotismo que, a pesar de haber sido reprimido, seguía habitando el idioma español en la época de Zayas. Goytisolo celebra su "insólito y audaz desafío" (ibid.: 105) contra "los mitos del predominio viril y el culto místico de la virginidad" (ibid.: 92) que interpreta como una transgresión casi sadiana (ibid.) o una "cruzada feminista" (ibid.: 96) y de liberación sexual pareja a la de Susan Sontag (ibid.: 95) o Simone de Beauvoir (ibid.: 96), a las que cita.

209); y, por el otro, que su identidad había sido borrada en la mistificación histórica. Partiendo de estas teorías, Juan Goytisolo asume como modelo de la tradición literaria a los “escritores de casta hebrea”<sup>601</sup>. Desde *España y los españoles* y en adelante, serán un gran bloque de la tradición castellana reivindicados por el escritor por su poder corrosivo y combativo; por su singularidad y marginalidad. En este libro, se les describe en estos términos: “se habían refugiado en la conciencia de su propia soledad y expresaban su discrepancia respecto a la tiranía de la opinión cristiano-vieja en forma indirecta y oblicua” (1979: 90). Su interés era el de “trastornar los valores establecidos y ofrecer la imagen de un mundo desquiciado en el que el margen existente entre el ‘ser’ y el ‘deber ser’, la realidad y el deseo constituye un abismo infranqueable” (ibid.: 54). Expresión artística de las “tensiones morales y desgarraduras internas” (ibid.: 33) que desaparecen, según el escritor, a la vez que la literatura en el siglo XVIII (ibid.).

En la época que estudiamos serán el modelo principal por su valor subversivo, con un lugar especial para *La Lozana andaluza*, del judeoconverso exiliado Francisco Delicado, obra a la que también dedica artículos (1976c), cursos sobre el erotismo, y un prólogo al libro de José A Hernández Ortiz (1974b)<sup>602</sup>. Goytisolo ve en esta obra una “obra única y sin descendencia literaria alguna, [que] nos deslumbra a cada paso” (2008). Además de que le permite enfrentarse a través de ella de nuevo al “polígrafo montañés” Menéndez Pelayo (1977a: 37-39, 60) y su mojigatería —pues había descrito la obra como un “barullo pornográfico”, escrito en prosa “impura”, con personajes “chusma” (2017: 45-65). Goytisolo presenta, tanto en *Disidencias* como en *El furgón de cola*, esta obra como la única obra plenamente erótica posterior a 1492<sup>603</sup>, es decir, posterior a los árabes: “obra agresivamente erótica en un siglo en que la castidad de la expresión escrita se convertía gradualmente en Castilla en un rasgo inmutable de su ‘carácter’” (1977a: 37). Además, siendo una obra de crítica social es subversiva y

---

<sup>601</sup> En los que incluye (tomado de la lectura de Castro y su círculo) a Rojas, Vives, Mateo Alemán, el autor del *Lazarillo*, Teresa de Jesús, etc. y también a Cervantes, de quien recordamos en la introducción que Castro reconocía todavía la duda de su origen, pero afirmando que “su posición respecto de la vida española es sin duda periférica” (1961: 211).

<sup>602</sup> De la misma manera que con otros autores, este compromiso se sucede en el tiempo. El último artículo que menciona a Delicado es en unas recomendaciones de lecturas romanas al Papa Francisco (Goytisolo, 2013).

<sup>603</sup> En una nota a pie de página sobre la ausencia total de literatura erótica en la España Moderna: “No olvido, claro está, la magnífica *libertad* de que dan prueba *La Celestina* y *La lozana andaluza*, obras que pudieron publicarse en un momento en que el Santo Oficio no había asumido aún la responsabilidad de dirigir y modelar totalmente la vida y destino de los españoles” (1976a: 117). Es interesante que en 1967 no tomara en consideración la separación principal que media entre *La Celestina* y *La Lozana*, que es que esta última se publicó en el exilio. Algo que rectifica en *Disidencias*.

"virulenta" (ibid.), es decir, no se enfrenta al mito en nombre de la razón sino de la defensa de la sexualidad desmedida, de la libertad. Goytisolo analiza la obra como una expresión de lo borrado y de lo exiliado. Así, de un personaje del que se intuye en el libro el origen hebreo, Goytisolo no duda en llamarla "la hebreo-andaluza" (ibid.: 48) y en entender su posición en esta singularidad cultural, la de un exilio que se tragaba a los disidentes y una nación que repudiaba lo falsamente "extranjero":

El destierro en que vivió y murió el autor de *La Lozana* permitió así, por última vez, la expresión libre, sin trabas, del anhelo corporal reprimido por la ortodoxia triunfante hasta bien entrado el siglo actual: imagen de una España que pudo ser y no ha sido, y cuya existencia subterránea aflora a veces, en charcos y pocas de agua verdosa, estancada, en el cauce abrasado, estéril, de nuestra seca y avariciosa literatura (1977a: 53).

Nótese el estilo apasionado y literario de Goytisolo al defender esta literatura enfrentada al mito, y su injusta supresión en España, también es interesante el uso de la palabra "imagen de una España que pudo ser", especie de "contra-imagen" de la tan denostada "imagen ideal" (y falsa) del español defendido por la derecha. La crítica ha tenido tendencia a considerar estos juicios "partidistas"<sup>604</sup>, pero nuestro interés es demostrar que este partidismo forma parte de su nuevo compromiso con la tradición, compromiso activo. Por último, queremos destacar que Goytisolo quiere, en este ensayo y los posteriores, acercar a Delicado a la tradición hispana "anti-mítica": lo compara con el Arcipreste de Hija en varias ocasiones (1977a: 53, 60), con Sánchez Ferlosio (ibid.: 53-55), con Cervantes (ibid.: 53) y cierta narrativa hispanoamericana (Carlos Fuentes, ibid.: 52; y Sarduy, ibid.: 58-59). De hecho, afirma que Sarduy y Delicado comparten el ostracismo que persigue a los escritores que "adoptan una actitud lúdica respecto a la obra literaria y se aproximan al lenguaje como a un organismo —un cuerpo vivo, y, por consiguiente, sensual" (ibid.: 59), idea sobre la que volveremos más adelante.

En suma, su visión sobre la literatura exiliada y disidente es el resultado de la lectura de Américo Castro y del compromiso radical de Goytisolo con sus teorías y las culturas borradas. Era asimilar, desde una frase de Octavio Paz que comentaremos después, que "no somos únicamente descendientes de Quevedo" ni de la tradición neutralizada "por el mito". Goytisolo escoge la tradición del escritor que "se proclama distinto, marginal o inasimilable" (1977a: 125) y que la crítica elimina y borra. El doble

---

<sup>604</sup> Como es el juicio de Ugarte sobre la lectura de *La Celestina* de Goytisolo (1979: 359).

compromiso de reivindicar sus compromisos contra "España" y sus mitos, además dentro de su propio lenguaje, creando o marcando esa línea (discontinua) cultural española.

### 2.3.3. ALIANZA DE IMAGINACIÓN Y RAZÓN: LE RETOUR DU REFOULÉ (PLANO PSICOANALÍTICO)

Al final de la "Presentación" a la *Obra inglesa de Blanco White*, Goytisolo menciona de nuevo la necesidad de tratar la ambivalencia del mitodes de los dos ángulos, crítica y creación, pero lo hace, esta vez, con términos psicológicos, el siguiente espacio de este compromiso contra los mitos:

El arte y la literatura españoles, a partir de Goya, hay extraído su fuerza de lo que podríamos llamar, en términos freudianos, *le retour du refoulé*. Mi novela *Reivindicación del conde don Julián* (México: J. Mortiz, 1970) es un ejemplo claro de lo que digo (1972: 97, nota 86).

"*Le retour du refoulé*" será el retorno a lo vedado, es decir, en términos goytisolianos, el sexo, la fantasía, la droga, etc. Es la parte de su compromiso que considera cercano al psicoanálisis porque ahonda en los males soterrados y subconscientes de la colectividad. Recordemos que, si el mito es irracional, pertenece a la imaginación y se deberá atacar irracional e imaginativamente. En este sentido, Goytisolo reivindica completamente a Goya, de cuyo compromiso hace una explicación apasionada en *España y los españoles*, *Obra inglesa de Blanco White* y otros textos en torno a *Don Julián*. Además, el "*retour du refoulé*" se aplica también a otros apetitos o pulsiones, que serán el delirio y la traición. Dos conceptos importantes para entender su nuevo compromiso.

#### *Frente al compromiso "pedestre"*

Como en *El furgón de cola*, la enunciación del compromiso artística e históricamente válido viene acompañada de una crítica a otros modelos de compromiso. En *España y los españoles*, Goytisolo ya conoce el mal profundo de España (la pervivencia de los mitos) y, por lo tanto, no analiza los fracasos de su generación en términos políticos sino en términos mitológicos, una cuestión que toda la tradición liberal a la que pertenece había desatendido por completo, ignorando así las raíces del mal. Nos parece importante empezar con el análisis de estas críticas pues es el punto de partida del

nuevo compromiso: rechazar una constante (o mito) hispano de la izquierda que, como en las tesis de Américo Castro, perduraba en el presente desde siglos antes.

En *España y los españoles*, Goytisolo menciona los distintos tipos de compromiso tratados en *El furgón de cola* (colectivo, individual y mitológico-lingüístico), aunque no se limita a su generación, sino que expande el problema a una problemática contemporánea. De una parte, se sitúa lo que llamará la "crítica pedestre", moralista y racional; por el otro, a los escritores marginados y mitoclastas a los que se esfuerza por pertenecer. Por lo tanto, en este libro (y casi de manera calcada en *Blanco White*) descarta inmediatamente el compromiso colectivo y social en favor del único compromiso capaz de atacar la tradición castellana mistificada y atrasada, esto es: el compromiso *contra* los mitos responsables del atraso. De hecho, los otros modelos de la tradición expuestos son utilizados para reflejar su fracaso estético y político, su ineficacia<sup>605</sup>.

El compromiso activo y colectivo se estudia en esta obra en los escritores ilustrados y liberales de los siglos XVIII y XIX, pero estableciendo paralelismos con los de su propia generación. Duramente criticados<sup>606</sup>, se les acusa de acercarse a la realidad únicamente con la moral y la crítica: "analizan la sociedad del país desde un ángulo exclusivamente moral y crítico", usan la literatura como "instrumento de combate", y no se proponen explicar el mundo, sino "anticipándose a Marx, transformarlo (en su caso sería mejor decir: corregirlo y mejorarlo)" (1979: 100; 1982: 26). Su "literatura militante" se asemeja, de este modo, a la literatura ineficaz de los miembros de la generación de Goytisolo y el escritor utiliza tanto vocabulario anacrónico y contradictorio (marxista, sartriano, militante, combate, compromiso, etc.) como su propio vocabulario crítico empleado en *El furgón de cola*. Los escritores liberales de los siglos pasados, "como la mayor parte de los escritores de mi generación", renunciaban "a uno de los términos de la antítesis", miraban sin ver con las anteojeras ideológicas (ibid.: 100), no exploraban la realidad ni se situaban en ella; se contentaban con denunciarla desde fuera. Por esto, dice,

---

<sup>605</sup> Salvo en el caso del compromiso solitario de Luis Cernuda, representado en *España y los españoles* en la figura de Gerald Brenan. La visión de Brenan de España, se acerca a esa "doble verdad" de Cernuda: "su sensibilidad oscila entre la acción y la contemplación, la estética y la moral", desde un punto de vista "a la vez estético y moral" (1979: 169). Lo cual tiene sentido porque una de las conclusiones de Goytisolo en *El furgón de cola* era que la honestidad (lidia o eutanasia) tenía un valor mayor que la deshonestidad ideológica.

<sup>606</sup> La excepción a esta crítica es, representativamente, Larra. El autor, tan defendido (aunque con reticencias históricas) en *El furgón de cola*, no podía ser en este momento despreciado: "De todo este período, solamente Larra logra escapar (mediante una tensión que le abocará fatalmente al suicidio) al dilema que, de modo inexorable, se plantea el intelectual moderno" (1979: 100).

aunque la causa de los ilustrados fuera noble, fue ineficaz y simplista (no tomando en cuenta la complejidad de la situación):

En el siglo XVIII, los ilustrados, al rebelarse contra la opresión y el oscurantismo imperantes, lo hacen en nombre de la razón, de manera puramente defensiva: su literatura es una literatura 'comprometida' en la medida en que se propone enterrar la superstición, combatir la ignorancia, educar al pueblo, pero su impugnación del mito estético, religioso y moral en que se fundó la grandeza imperial de Castilla (y su ruina subsiguiente) carece de dimensión imaginativa: es una crítica pedestre (1979: 90).

Frente a la "crítica pedestre", "defensiva", en *España y los españoles*, Goytisoló opone el compromiso mitoclasta, de signo exclusivamente artístico (nunca moral), con una actitud agresiva y que se ocupa del problema de la raíz: los mitos de la España sagrada, como elementos con una dinámica propia que se deben aproximar desde "la dimensión imaginativa", que en otros ensayos llamará "el poder de seducción del mito" (Goytisoló, 1975b: 140). No hacerlo había provocado una "eterna y tristísima sucesión de derrotas lúcidas" (ibid.) en las que, en este ensayo, ya incluye a la mayoría de literatura preocupada por la política: "desde Jovellanos, pasando por Larra, hasta llegar al '98' y a los Padres de la Segunda República" (ibid.).

Además, por último, Goytisoló, detrás de las ideas y el nombre Américo Castro, atisba una de las razones de la ineficacia de este compromiso: los ilustrados "embebidos en el enciclopedismo, pretenden aclimatar en España las ideas francesas", y un poco después, "su cultura es una cultura importada y el brillo de sus ideas, como señala Américo Castro, es el brillo del satélite, no la luz propia del astro" (1979: 75). Es decir, se situaban de espaldas a la "singularidad" histórica española. Por no olvidar, el rechazo a la imaginación y la ausencia de romanticismo que ya había detectado en su lectura de Blanco White.

### *El modelo de Goya*

En *España y los españoles* el compromiso artístico más admirado es el compromiso de Goya. Goytisoló define a Goya como el único artista español de los últimos siglos que, a diferencia de todos los demás artistas comprometidos, fue capaz de oponerse al mito a través del arte y de la creación de un *universo* de una intensidad similar (o mayor) que la del mito. Tan solo en Goya, dice, "nos hallamos en presencia de un universo de una *verdad e intensidad superiores* a las del mito histórico-cultural que



refuta" (1979: 90). Este universo se construye a través de lo que llama "la alianza integral de imaginación y razón" (frente a la razón ciega de los Ilustrados) "que adopta, a menudo, la apariencia de un delirio" (ibid.: 90). La importancia de Goya, según Goytisoló, radica en cuatro aspectos de su "modernidad": su enfrentamiento con el mito a través del mito; su significado psicológico profundo; su filiación con el arte subversivo de Sade o Lautréamont, de denunciar el mundo a través de la locura y de lo irracional; y, por último, la precisión (entre toda esta locura) de su visión de España.

Goya es, como hemos dicho, el único artista con quien "nos hallamos en presencia de un universo de una verdad e intensidad superiores a las del mito histórico-cultural que refuta" (1979: 90). Sin embargo, esta "verdad" ya no es la verdad positiva. Citando el ensayo de Malraux, Goytisoló entiende que "Goya introduce lo infernal en el universo humano"<sup>607</sup> y "reivindica el horror como deliberado ingrediente artístico" (ibid.: 91), frente a la "voluntad de armonía de Velázquez" (otro defensor del mito de la monarquía). En este sentido, sus demonios "no son el fruto de una imaginación enfermiza" sino que "existían ya en la conciencia de los españoles antes de imponerse en los aguafuertes y grabados de Goya con la sobrecogedora y fulgurante evidencia de una aparición" (ibid.). Es decir, encierran otro tipo de verdad, una verdad subconsciente, de signo muy opuesto al del realismo de Balzac (que tanto había defendido Goytisoló años atrás):

La doble represión del sexo y de la inteligencia había traumatizado profundamente a los españoles, pero nadie hasta Goya tuvo el valor de sacar a la luz lo que permanecía sepultado en el arcano de las conciencias. Goya no se proponía, como se propondrá más tarde Balzac, competir con el registro civil: su propósito era más bien, diríamos hoy, el de psicoanalizar a los españoles. En lugar de perseguir la "realidad" para copiarla, su arte pictórico se funda en la exploración audaz del subconsciente, en la verdad revelada del sueño (1979: 92).

De este modo, Goya había ahondado en lo irracional (y lo traumático) de los mitos para trabajar "en el espesor" de ellos, "reivindicar" el horror colectivo para enfrentar (a través de la imposición, como decía Malraux) al espectador con sus propios terrores deformados. Llega así a una definición de "mitoanálisis", cuando lo compara con Freud: "Goya anticipa la aventura intelectual de Freud y del surrealismo", la de investigar a través del inconsciente las motivaciones secretas. La cita prosigue: "los autos de fe y corridas de toros, en los que los españoles liberan sus seculares inhibiciones, hallan por

---

<sup>607</sup> La cita original pertenece al prefacio a los *Dibujos de Goya (Dessins de Goya)*, publicados en Francia en 1947: "Si Bosch introduit les hommes dans son univers infernal, Goya introduit l'infernal dans l'univers humain" (1970: 74).

primera vez, gracias a él, una interpretación que, abandonando las apariencias seductoras del folklore y de lo pintoresco, cala en las entrañas de una motivación infinitamente más real y profunda" (ibid.: 97). Al plantear el mito por primera vez como algo "oculto" (en "las conciencias") dentro de la obra de Goytisolo, surge la noción de "desenterrar", "desenclavar" o "calar" el mito del subconsciente *colectivo*, psicoanalizar.

La segunda reivindicación que hace Goytisolo de Goya es compararlo con otras voces marginales europeas que se enfrentaron también contra la realidad injusta en nombre de valores irracionales. Goytisolo lo compara (como ya había hecho Malraux) el valor catártico de Goya con la "labor terapéutica" de Sade (1979: 92)<sup>608</sup> y con la filosofía de Nietzsche (de quien hablamos en la introducción por su paradójico interés por los mitos), aunque sobre este último no profundiza. Goytisolo asegura, en el mismo libro, que Goya es el primer pintor en quien "la crítica abandona el campo de la moral para enraizar, como en Sade, en zonas mucho más profundas y oscuras" y, unas líneas antes, "su visión de la sociedad no es solamente racionalista y lúcida: posee, asimismo, una dimensión que hoy calificaríamos de 'nietzscheana'" (1979: 90). Doble influencia de lo irracional que hacen de Goya un *rara avis* en la tradición española reciente, enfrentándose y denunciando violencias y supersticiones sin una posición moral o ideológica, sino más bien libertaria o subversiva, como Sade, que "desenmascara la violencia inherente a la condición humana, violencia revestida hasta entonces de pretextos morales o metafísicos [...] revelándonos así la existencia de impulsos crueles oscuramente ligados al sexo" y realizando "una labor terapéutica" (ibid.: 92).

Para Goytisolo, la enseñanza sadiana que Goya realiza —"desenmascarar la violencia" arrancándole los "pretextos morales o metafísicos"— es lo que hace del pintor aragonés uno de los artistas más lúcidos de la historia de España solo equiparable a Blanco White<sup>609</sup> en la captación de "las leyes cíclicas de la historia contemporánea", la historia repetitiva como el bolero de Ravel (1982: 30), las constancias de la intolerancia (que en estas páginas vuelve a estar capitaneada por Menéndez Pelayo) y de la guerra de castas

---

<sup>608</sup> Algo que había leído ya en el ensayo de Malraux como recordamos en 2.1.

<sup>609</sup> Las representaciones terroríficas o paródicas de Blanco y de Goya son parejas. En "Presentación" a *Obra inglesa*: "Si las pinturas y grabados del primero [de Goya] ilustran gráficamente las *Cartas*, éstas, a su vez, parecen haber sido escritas para servir de comentario a *La familia real de Carlos IV* o los *Desastres de la guerra*", y, más adelante, da un ejemplo: "El espectador se maravilla con razón de la crueldad con que Goya ha trazado las facciones de Carlos y María Luisa y se pregunta cómo Sus Majestades pudieron tolerar tal ultraje. La explicación más plausible nos la sugiere Blanco: la realidad superaba a la imaginación" (1982: 30).

reacuñada y revivida sin fin (como enseñó Américo Castro). Especialmente, *Los Desastres de la guerra* funcionan como una profecía (o denuncia de lo cíclico):

El arte visionario de Goya supone una severa advertencia en la medida en que aventura una inquietante profecía. Los cadáveres fusilados, ahorcados, mutilados que obsesivamente se suceden en sus grabados evocan irresistiblemente las ejecuciones y matanzas que ensangrentarán más tarde el suelo nacional. Incendios, pillajes, asesinatos, mujeres violadas cobran así, *a posteriori*, un significado premonitorio y siniestro. La denuncia de esa violencia latente que busca y encuentra, en cada época, el pretexto que le permite manifestarse aparece en él desprovista de toda clase de oropeles. Así se aclara por qué las luchas civiles por cuestiones políticas, sociales, religiosas, artísticas, etc., revierten entre españoles una violencia desproporcionada al objeto: y es que el objeto es otro. Conflicto de creencias e ideologías opuestas, sin duda; pero solo el "cainismo" y la vieja saña hispana pueden explicar su prolongado rigor y sus atrocidades (1979: 97).

Goya fue, por lo tanto, el artista español capaz de captar esa violencia e intolerancia cíclicas más allá de un momento histórico o una ideología. "Sin oropeles", la violencia desnuda y frenética que se sucede "obsesivamente" (dentro del campo de lo frenético y neurótico) denuncia en bloque un problema nacional. Además, saca a la luz otro de los mitos, "el cainismo", la interminable guerra anterior, la no resuelta guerra civil.

Por último, queremos añadir que Goytisoló se incluye, a partir de esta época, "deliberadamente", en la tradición mitoclasta goyesca para incorporar en su obra los fantasmas, pesadillas y demonios de la personalidad española, y oponer "un universo creador de una verdad e intensidad superiores al mito que combaten" (Couffon, 1970: 3), tradición en la que figuran otros artistas:

Desde el siglo XVIII la inteligencia liberal española se ha alzado contra el Mito-cristiano-viejo que produjo la grandeza y subsiguiente ruina del país, pero lo ha hecho siempre en nombre de la razón, desdeñando los fantasmas interiores de nuestra personalidad, las pesadillas, los demonios, los sueños [...].

Únicamente en un pintor, en Goya [...] como en las películas de Buñuel o los "esperpentos" de Valle-Inclán, nos encontramos en presencia de un universo creador de una verdad y una intensidad superiores a los de los mitos que embiste.

Modestamente, mi último trabajo se inserta, deliberadamente, en esta corriente (Goytisoló, 1975b: 140)<sup>610</sup>.

---

<sup>610</sup> Queremos destacar de esta cita la inclusión en este arte del horror y lo grotesco a Valle-Inclán, a quien criticaba duramente en *El furgón de cola* (como vimos en el capítulo anterior y probablemente hasta la llamada de atención que le hizo Américo Castro, 1997: 106), y a Buñuel, otro aragonés afrancesado y exiliado, figura central en la denuncia de la represión sexual y política en España y del no-dogmatismo. Carlos Fuentes llamó la atención sobre sus similitudes entre Buñuel y Goytisoló en *Nueva novela hispanoamericana* (1976: 78).

Otro modelo de compromiso "enajenado" que defendió Goytisolo en esta época es el que proviene de mezclar algunos de los conceptos que vimos en el apartado anterior: la imaginación histórica de Castro con las "ficciones deslumbrantes" de la literatura imaginativa en la que Goytisolo mezcla libremente la literatura medieval, la literatura árabe, el romanticismo defendido por Blanco White y la nueva literatura latinoamericana. Se trata, además, de una crítica al realismo, y en esto la lectura de Malraux también le guía, pues dijo que en Goya "su búsqueda de formas que sólo existen en la imaginación de los hombres le había mostrado hasta qué punto la realidad es vulnerable" (Malraux, 1970: 91).

En primer lugar, como ya vimos en el capítulo 2.1., la defensa que Goytisolo hace del interés de Blanco White por el romanticismo alemán y la literatura imaginativa en general, y que asocia con el realismo mágico, proviene de que estas ficciones anticipan (en el proverbio bleakeano)<sup>611</sup> un deseo aún por realizar, imponen (como también hacía Goya) otra realidad completamente libre, en contra del "realismo que mutila", como vimos en esta cita:

Puesto que el sueño es una expresión de descontento y el hombre debe manifestar sus deseos en términos utópicos si quiere que algún día puedan ser realizables, la obra de imaginación —aun la de apariencia más escapista— es un primer paso, indispensable, en el camino de su liberación (1982: 63).

Crear "ficciones liberadoras, desmesuradas, magníficas" (1982: 64) es un ejercicio de libertad mayor que el de sencillamente reproducir una realidad en términos ideológicos o dialécticos, pues toma en cuenta el "poder subversivo de la imaginación" (ibid.). En este mismo pasaje, Goytisolo defiende este nuevo tipo de literatura que realiza otro tipo de compromiso: "originalidad, individualidad, creación se sitúan por tanto en los antípodas de lo verosímil y la obra más innovadora y rica será la que, rechazando sus servidumbres implícitas, asumirá sin explicaciones el desafío de su enigmática opacidad" (ibid.: 64-5).

En segundo lugar, en *Disidencias*, Goytisolo asocia esta literatura imaginativa con la labor mitoclasta de Américo Castro en su interés por la "imaginación histórica", aunque Goytisolo le otorga una definición propia que quiere acercar a la visión histórica de

---

<sup>611</sup> "What is now proved it was once only imagined" (Blake, 1957: 97). Traducción: "lo que hoy está demostrado, fue antes imaginado".

algunos escritores latinoamericanos, en concreto en ocasión de la loa de la novela *Terra nostra* de Carlos Fuentes (1976d):

Mencionaba antes la influencia de Américo Castro —uno de los poquísimos españoles que han poseído esa imaginación analítica del pasado sin la cual el historiador se convierte en un vulgar recopilador de datos sin alcance ni significación. "La historia —nos dice Octavio Paz— participa en la ciencia por sus métodos y de la poesía por su visión". Esta visión o intuición fundamental de Castro ha demostrado su poder genésico no sólo en el campo de la historiografía sino también en el de la creación literaria. Al expresarme así, arrimo, como es obvio, el ascua a mi sardina; pero el ejemplo de *Terra nostra* es todavía más concluyente. El enfrentamiento vitalizador y libérrimo del novelista con nuestro pasado, su lectura a la vez crítica y creativa de la tradición, gracias a la cual un mismo "personaje lingüístico" sincretiza los rasgos de una dinastía y puede convivir de modo fabuloso con los cronistas de Indias y Cervantes, con Don Juan, el Comendador y la Celestina, no invalida en absoluto nuestra lectura de la historia real: la toma, como en el caso del kif, por punto de referencia (1977a: 235).

En esta cita podemos leer constantes de Goytisolo de estos años: la defensa de Américo Castro (aunque la cita no le pertenezca) y de su propia obra *Don Julián*, la conjunción de crítica y creación o el compromiso de Goya<sup>612</sup>. Pero lo más interesante que hace en este ensayo es dar validez a la visión histórica que opera dentro de la ficción, ficción entendida como una deformación de la realidad, una alteración que busca los significados invisibles o posibles. El delirio que permite la "nueva visión" no abandona la visión *real*, pues en Fuentes "su pesadilla histórica, aun cuando adopta el aspecto del sueño o la locura, no reemplaza nunca con dichos ingredientes la historia verdadera. El lector puede a cada paso volver a ésta y zambullirse de nuevo en la percepción deformante y a menudo esperpéntica del novelista" (1977a: 234). El novelista "nos brinda la *doble visión* engrandecedora, simultáneamente 'normal' y deformada" (ibid.: 236). Una doble visión muy alejada de la que defendía en *El furgón de cola* (analizada en 1.2.).

La imaginación histórica según Goytisolo se logra con el uso "libérrimo" de la imaginación literaria e histórica (1977a: 237), forja de un "museo imaginario [que] abarca por igual novelas y crónicas, pinturas, leyendas, ciencias, mitos" (ibid.). Todo lo cual permite una nueva visión del pasado más lúcida al mismo tiempo que enriquece la obra literaria: "la imaginación histórica de Fuentes no es un puro juego onírico que enmascara la realidad y perpetúa los mitos" (ibid.: 242). Sin embargo, nada resume mejor la

---

<sup>612</sup> De hecho, en este texto, Goytisolo no duda en comparar la novela *Terra nostra* de Fuentes con la práctica artística de Goya: "Alianza integral de imaginación y razón bajo la apariencia engañosa del delirio" (1977a: 233). Entrecomillado en el texto, Goytisolo se cita a sí mismo.

fascinación por esta "alianza integral" que esta cita, donde Goytisolo rompe con el realismo anterior de su generación y se hermana con el realismo mágico y "total" por su amplitud y subversión histórica, imaginativa y, por lo tanto, literaria:

Fuentes cree, como García Márquez y los autores de libros de caballerías, en el placer de las imaginaciones inverosímiles que permiten al mur corroer la virginidad restaurada de la Señora o a los personajes de la dinastía metamorfosearse en animales y volar, como Isabel, con fragmentos de diferentes cadáveres en el pico. Metamorfosis, transformaciones, anacronismos que, en lugar de desmentir el orden real, lo confirman y amplían —realismo "total", en el sentido que da Vargas Llosa al término: objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla (1977a: 249).

En este mismo ensayo, Goytisolo reivindica otra aproximación delirante: el kif (que tomaba durante la redacción de *Don Julián*). Como en *Terra nostra*, el kif "no nos embarca en el viaje de la droga que suprime la relación de lo real: nos brinda, al contrario, la doble visión" (1977a: 236) y que permite la deformación ("una nueva visión mediante la alteración de sus percepciones visuales y auditivas", *ibid.*: 234) sin eliminar la realidad (la realidad "no se desvanece, permanece como un punto de referencia fijo a lo largo de la experiencia, es posible recuperarla siempre"; "el kif no sustituye o anula la realidad: avalora y da una nueva dimensión a nuestra experiencia de ella", *ibid.*). Aunque volveremos sobre el kif en la próxima parte dedicada a *Don Julián*, nos interesa en este apartado por estar relacionado con una enajenación, un delirio que permita la salida de la aprisionante realidad hispana contra la que Goytisolo combate política y personalmente.

### *La traición como modelo de anti-compromiso*

Nos hemos referido a Blanco White en muchas ocasiones a lo largo de esta Parte II porque su influencia es capital en diversos planos. Sin embargo, ahora nos referiremos a un aspecto muy importante de esta influencia que tiene una dimensión mítica o mistificante del sevillano. Se trata de la figura legendaria de "Juan sin tierra", que Juan Goytisolo (y antes de él Llorens, 1969: 411) asocian a Blanco White, y con ella la pulsión de traición, apostasía y separación, que fueron esenciales en ese momento para Goytisolo y que están, además, conectadas con la reivindicación del traidor legendario Julián y con el proyecto de la novela. Recordemos brevemente los insultos que recibió Juan Goytisolo durante sus polémicas con la prensa franquista: un "traidor", situado en "la taimada trinchera de la mentira, del resentimiento, de la información malintencionada y tendenciosa" (*Tele Radio*), un "antiespañol" (*Arriba*), "aduanero" (*Pueblo*), y "gigolo"

("G.G., *La Estafeta literaria*)<sup>613</sup>. En cierta medida, durante la redacción de *Don Julián*, y gracias a Blanco White, Goytisolo abraza estos insultos y trabajará desde esa posición.

La "legendarización" como traidor del sevillano llega al final de la "Presentación crítica" de la *Obra inglesa* editada por Goytisolo (después del análisis histórico, literario y político) cuando el novelista define y se identifica con el compromiso antipatriótico<sup>614</sup> de Blanco White:

Llegados a este punto, me atreveré a adelantar una proposición fundada en mi experiencia personal: el escritor debería liberarse de todo aquello que lo identifica y define, le da una etiqueta, le fabrica una máscara; o, por mejor decir, debería definirse negativamente, en contraposición a las "esencias" y mitos de su propio país —lo cual sería igualmente una forma de reconocerse parte de él, de manifestar *à rebours* su deuda con el mismo [...]. El escritor, concebido como imagen puramente negativa de la sociedad de su país, no sería ya, como dice Jorge Semprún "ni creador de bienes culturales, ni expositor de las ideas dominantes, ni ingeniero de almas, ni comentarista distinguido del pensamiento correcto, ni defensor abnegado de la unidad monolítica de la ideología popular", sino enemigo irreductible de todos esos clisés que oculta, a sus ojos, el *pathos nacional* o son expresión insidiosa de un ronroneo satisfecho (1982: 97-98).

La cita de Semprún pertenece significativamente a su reseña de *Don Julián* para *L'Express* (Semprún, 1971): la traición como modelo de compromiso es una forma de compromiso contra la ortodoxia política y en favor de la libertad e independencia de la literatura.

Por otro lado, esta reivindicación es indisociable de la amistad con Jean Genet desde 1955 (que recordamos en 2.1.): de su reivindicación de la literatura como traidora de la patria y fiel a sí misma, y de la figura del escritor marginal, ajeno o incluso enemigo del "mito Francia". Aceptación, como vimos en el ejemplo de Genet y otros anteriores<sup>615</sup>, del destino del apátrida voluntario, del que se define como ese "extranjero" que quería retirar Menéndez Pelayo como espinas sobre la hispanidad (2003: 1572).

---

<sup>613</sup> Artículos de 1960 y 1961 citados en la parte I de la tesis, y que consultamos en los archivos de Goytisolo en Boston (JGCHGARC, b3 f9).

<sup>614</sup> Evidentemente, en "Presentación", Juan Goytisolo estudia estos insultos y críticas que recibió White por ser un "antipatriota", especialmente en el capítulo V sobre sus posiciones políticas respecto a la independencia de América (1972: 32-45); pero también en este último capítulo ("El hecho de que nuestra inmovible derecha se haya servido de él [de su abominable antipatriotismo], no es cosa que pueda extrañarnos: los miembros de las castas que detentan el poder, y los plumíferos a su servicio, son necesariamente patriotas según se aferran por principio a los valores 'sacrosantos' que justifican su privilegiada posición" (ibid.: 92-3).

<sup>615</sup> Pensamos en las dos comparativas que establece Goytisolo entre Genet y dos personajes literarios de la tradición española: Estebanillo González (1976a: 105) y Celestina (1977a: 34), como ejemplos de literatura marginal subversiva y necesariamente contraria a los valores generales.

Además, para Genet el rechazo era contra el país, pero no contra su lengua, medio de la traición. Genet explica su exilio voluntario por un odio hacia Francia, pero, como es el caso de Cernuda con España, un solo lazo le une todavía a su país y a su primera identidad: la lengua francesa (única identidad, siendo huérfano, hijo de la *nación*) —"hoy sé que lo único que me une a Francia es mi amor por la lengua francesa" (1949: 80)<sup>616</sup>— y solo este lazo hace posible la traición como transgresión.

Je décidai de revenir en France [...] L'Albanie, la Hongrie, la Pologne, ni l'Inde ou le Brésil ne m'eussent offert une matière aussi riche que la France. En effet le vol était devenu une entreprise désintéressée, sorte d'œuvre d'art active et pensée ne pouvant s'accomplir qu'à l'aide du langage, du mien, confronté avec les lois issues de ce même langage [...] Voleur dans mon pays, pour le devenir et me justifier de l'être utilisant la langue des volés – qui sont moi-même à cause de l'importance du langage – c'était à cette qualité de voleur donner la chance d'être unique. Je devenais étranger. (1949: 128)<sup>617</sup>.

Utilizar la "langue des volés" y "voler la langue" (no alejado de Barthes) era hacerse extranjero para traicionar mejor.

En suma, el modelo de la traición y de los traidores (tanto los que se proclaman como tal, como Genet; como los que han sido calificados así, como Blanco White) es evidentemente fundamental para destruir los valores y esencias de la patria, del "mito España" que había que destruir, como había dicho el también apátrida Henri Michaux. No solo actúa en la novela sino en otros niveles de la vida pública del escritor.

#### **2.3.4. LA ESCRITURA TOTALIZANTE (PLANO LITERARIO)**

Después de lo subterráneo-personal y del compromiso exterior con la historia, el compromiso de la literatura es consigo misma y con el lenguaje, porque el mito se reduce, ante todo, a un lenguaje, un discurso o "parole", y a un aspecto estructural de la literatura. Por lo tanto, se debe atacar a través de la escritura (en novelas y ensayos). Además, si el

---

<sup>616</sup> El original en francés: "aujourd'hui je sais qu'à la France m'attache seul mon amour de la langue française" (1949: 80). Esta idea es muy cercana a diversas afirmaciones de Cernuda que hemos estudiado en la parte I, sin embargo, el nivel de provocación no es el mismo.

<sup>617</sup> Traducción: "Decidí regresar a Francia (...) Albania, Hungría, Polonia; ni siquiera India o Brasil me habrían ofrecido una materia tan rica como Francia. De hecho, el robo se había convertido en una empresa desinteresada, una especie de obra de arte activa y pensada que solo podía realizarse con la ayuda del lenguaje, el mío, contra las leyes que nacen de ese mismo lenguaje (...) Ser ladrón en mi país, para convertirme en uno y justificarme por serlo usando la lengua de los robados —que soy yo mismo por la importancia del lenguaje—, era darle a esta cualidad de ladrón la oportunidad de ser única. Me convertía en un extraño" (Genet, 1949:128).



mito es un lenguaje robado se deberá recuperar. En este apartado trataremos del compromiso literario de Goytisolo contra los mitos a través del lenguaje y de una escritura totalizante que Carlos Fuentes definió como la que "inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para *lo real*, a través de un mito en el que se puede reconocer la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso" (1976: 19).

Abordaremos este compromiso en términos teóricos, pero, como en los casos anteriores, volveremos sobre ello en la parte III dedicada a la novela. En primer lugar, trataremos de la "desocupación" del lenguaje ocupado por el mito, en segundo lugar, a través de la reivindicación de figuras o momentos de la tradición valorados como subversivos desde un punto de vista literario: *La Celestina* como contagio (a través de las lecturas mezcladas de Bataille y Barthes de Sade) y el barroco (en una definición moderna) como forma de escritura totalizante que desbanca el realismo y suplanta la realidad a través de la creación y el erotismo.

#### *Desocupar el lenguaje robado por el mito*

En su análisis del mito Goytisolo entiende que el lenguaje participaba en el mito mutilándolo, robándolo y ocupándolo. Por lo tanto, tres técnicas se imponen para comprometerse contra el mito dentro del lenguaje: reivindicar la realidad mutilada, robarlo (siguiendo con las tesis de Barthes) y forcejear (paramilitarmente) para retomarlo. Todo parte del lenguaje, pues, como afirma Black, "el enfoque de Goytisolo después de *Señas* busca la relación íntima entre el texto y el mundo y, representando su rebelión a un nivel textual, implicar repercusiones extratextuales" (2001: 30), y por lo tanto, su compromiso es "con el texto de la realidad, el texto de la historia, y efectúa un constante proceso de desmitificación" (ibid.: 32)<sup>618</sup>.

En el primer caso, se debe recuperar el lenguaje mutilado, ya que, recordando la frase de Blanco White, el español "anquilosado durante siglos por el celo de nuestros censores, se adapta difícilmente al ejercicio de la libertad" y "deberá ser reacuñado y bruñido antes de que pueda circular como moneda genuina" (*apud.* Goytisolo, 1982: 23-24). A través de un método cercano a la guerrilla y a la desocupación: la incursión del

---

<sup>618</sup> El original en inglés: "Goytisolo's approach after *Señas* is to perceive the intimate relationship between the text and the world and, by enacting his rebellion on a textual level, to imply extra-textual repercussions" (2001: 30), "with the text of reality, the text of history, and effect a constant process of demythification" (ibid.: 32).

escritor es “en terreno minado, en el corazón del campo enemigo” (1977a: 167); para infectar o subvertir el lenguaje tomando “uno a uno los vocablos condenatorios, emprender con ellos un violento forcejeo, darles la vuelta como a un calcetín, transformarlos en boomerang que acomete y pillas por sorpresa a los celosos guardianes de la palabra” (ibid.: 124). Para devolver “a la lengua española su capacidad, perdida por siglos, de convertirse en instrumento y vehículo de un pensamiento no sometido a ningún sistema de dogmas” (ibid.: 174).

En el segundo caso, el lenguaje del mito debe ser "re-robado", concepto muy importante en *Don Julián*, como veremos. Como recordamos en la introducción, para Barthes, el mito es un "valor" (1957: 219) y basta con modificar sus "alrededores" (*entours*), o sea, los elementos del sistema semiológico, para "ajustar su alcance" (ibid.), y una de las ideas para combatirlo sería re-significar y re-robar (*re-voler*) el lenguaje usurpado por el mito (en sí lenguaje robado) creando mitos artificiales que sustituyan al anterior ("basta con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con plantear su significado como el primer término de un segundo mito", ibid.: 209). Esto pasa por mitificar el mito o usar los mitos y sus contagios, como planteaba Goytisolo en la defensa del compromiso imaginativo, aunque con cierta prudencia formal, como explicó en un ensayo posterior:

No excluyo en un plano artístico y literario, la elaboración de nuevos mitos, una mitogénesis en la que una serie de elementos irracionales actúen de forma liberadora y compensatoria, cuando menos para el lector europeo. Pero este componente *mitopoiético*, si quiere desempeñar un papel desalienador, debe evitar una polarización irreductible de los términos de la contradicción. En caso contrario, corre el riesgo de consolidar aun en forma invertida, pasando así de la categoría de mito estimulante y dinámico a la de estático y muerto —una trampa que yo mismo no sé si he logrado sortear siempre con éxito (1989: 195-196).

En el tercer caso, para desocupar el lenguaje petrificado, se debe luchar contra las represiones o "castraciones" —la "batalla constante contra los mitos y la prisión mental" exige "una batalla heroica y continua por parte de los escritores" de aquellos que renuncian a "ser castrados intelectualmente" (Goytisolo, 1974a: 46)<sup>619</sup>—contra los moldes fijos de la tradición. De ahí la reivindicación de *El Quijote* y *La Celestina* (de la que nos ocupamos justo después) en términos literarios como subversiones de las formas y de los géneros.

---

<sup>619</sup> El original en inglés: "constant battle against the myths and mental prison", "a heroic and continuous battle on the part of writers", "being intellectually castrated" (Goytisolo, 1974a: 46).

*El modelo de Celestina. El "contagio" judaico*

El ensayo que abre *Disidencias* es "La España de Fernando de Rojas" (1977: 13-35), reseña del año 1975c de *The Spain of Fernando de Rojas* (1972), de Stephen Gilman, quien, como recordamos, escribe la biografía de Rojas a través de las relaciones textuales entre su obra y los documentos de archivo de la Inquisición y de sus sucesores<sup>620</sup>. *La Celestina* de Fernando de Rojas ocupa un lugar primordial del nuevo canon goytisoliano, pues es la obra de un judeoconverso, llena de la rabia de esa colectividad y plagada de un erotismo transgresor, la última antes de que este se apagara. La lectura fantasiosa, corrosiva y contagiosa de esta obra de la que nos ocuparemos a continuación, más allá de una reivindicación cultural, es una reflexión sobre un tipo de literatura. El compromiso de Rojas entronca con el de la casta hebrea —esto es, “trastornar los valores establecidos y ofrecer la imagen de un mundo desquiciado en el que el margen existente entre el ‘ser’ y el ‘deber ser’, la realidad y el deseo constituye un abismo infranqueable” (1979: 54)—, pero, además, a Goytisololo le interesa por motivos estrictamente literarios y temáticos en los que nos detenemos ahora. Son su contagio o subversión (que Goytisololo ascenderá a traición); su escritura totalizante; y la expresión angustiada y clamorosa del "cuerpo".

*La Celestina* es una obra citada en muchos ensayos de *Disidencias* como la obra más subversiva y virulenta de la literatura española de todos los tiempos (1977a: 17), descrita como una explosión expresiva casi sin precedentes ni sucesores: “voz de protesta rabiosamente actual” (ibid.: 182-3). Por su singularidad, Goytisololo insiste en esta época en demostrar su actualidad (ibid.: 34, 183) y su poder *corrosivo* aún vigente. La explicación de este poder es, por un lado, histórica, y sigue apoyándose en las teorías de Américo Castro (primer y más radical exponente de la edad conflictiva, como vimos en la introducción)<sup>621</sup>. Por el otro, *La Celestina* tiene un poder corrosivo puramente verbal y literario, en su lenguaje.

Recordemos que Castro había escrito sobre *La Celestina* como "arremetida" que no crítica: "el intento de sus autores no fue continuar o desenvolver temas y formas anteriores, sino embestir contra ellos, derrocarlos y trastocar su sentido", pues buscaban

---

<sup>620</sup> Como ya vimos, Gilman "ha tratado de imaginar la vida de éste a partir de lo que nos sugiere el propio texto —como si el contexto formara parte del texto, y no al revés" (1977a: 14). El valor que esta lectura estructuralista (de Goytisololo, no del americano) otorga al texto es el punto de partida de esta nueva época para Goytisololo, al entenderse las épocas tumultuosas de la historia de España, momentos en donde la "escritura totalizante", creación y no copia, fue la única alternativa ante la imposibilidad de realidad, suprimida por la mistificación del poder.

<sup>621</sup> Goytisololo afirma la oposición de Rojas a los mitos cristianoviejos, su parodia de “los valores consagrados” (1977a: 17) y su compromiso “mitoclasta” (ibid.: 19).

(como años después Cervantes) "trastornar el sentido de la materia literaria anterior a ellos, servirse de ella para fines imprevisibles, como un pretexto más bien que como un texto" (Castro, 1965a: 95-96). Goytisolo retoma este vocabulario: *La Celestina* "embiste", "trastoca" y subvierte. Incluso describe el tipo de escritura "marginal" de la tragicomedia como un acto de traición o de subversión del lenguaje (y, por ende, de la sociedad) capaz de durar varios siglos. El artista marginal (en el sentido de, al margen de la sociedad) se adentra en "un territorio ajeno – ocupado", que es el lenguaje de sus perseguidores. Goytisolo se incluye en esta empresa de contagio, definiendo de nuevo, a través de la tradición, su propio compromiso, a partir de una frase de Gilman y conectando el compromiso de *La Celestina* con el suyo propio contra un idioma ocupado por una ideología enemiga:

Rojas "tenía que disentir en un idioma que de modo inherente enaltecía mucho de lo que quería rechazar, partir en guerra contra valores que no eran sólo 'de ellos' sino 'nuestros' [...].

Dilema, diría yo, no exclusivo de los conversos, sino propio de todos los disconformes y rebeldes que se internan en la lengua en que escriben como un territorio ajeno —ocupado por los defensores de la ubicua ideología oficial: un territorio infestado de redes, lazos y trampas por el que es preciso avanzar con infinitas precauciones y tanteos antes de sembrarlo a su vez de minas y bombas de relojería destinadas a estallar después en manos de lectores incautos. Al expresarme de este modo quiero dejar bien sentado que no expongo una mera teoría: mi experiencia personal coincide en efecto, al cabo de los siglos, con la del autor de la tragicomedia. Obligado a desconfiar de la propia lengua, es más, a pensar contra ella, el desafecto se esfuerza, hoy como ayer, en instilar en su ámbito un elemento de subversión —ideológica, narrativa, semántica— que la corrompe y desgasta [...] [como Genet, Burroughs o George Jackson, parias de un sistema contra cuya inhumanidad y atropellos se rebelaron y a cuya lengua han incorporado de mala gana unos textos que sobresalen por su insólita virulencia contra la adocenada producción de los autores 'admitidos'. La escritura es entonces un acto sutil de traición y la obra del escritor marginal, un 'cuento de horror' cuyos gérmenes — como nos demuestra la vigencia actual de *La Celestina*— prosiguen su clandestina labor de zapa en el espíritu del lector y —aún al cabo de cinco siglos— lo conmueven, inquietan, trastornan y, dulcemente, lo contaminan (1977a: 34)

Además, acercándolo a los casos contemporáneos de Genet y Burroughs, Goytisolo describe a estos artistas marginales como aquellos que transforman la lengua, incorporan nuevas realidades escondidas, realidades que acaban por instalarse y traicionar al idioma. Aquí, además, se juega con el concepto de "contagio judaico" (que ya había estudiado en *España y lo españoles*) que utilizará con la misma dialéctica negativa que usaba para la traición: si el judaísmo había sido en la España inquisitorial un "contagio",

un "germen" de polución, se trata aquí de aceptar el insulto y llevarlo hasta las últimas consecuencias.

Esta escritura es "totalizante", como también lo recuerda Castro (sus distintas fuentes actúan en una "resonancia discordante, también totalizada, univeralizada [...] estridente, inarmónica, como revuelta mescolanza de ruidos y sonidos tumultuosos y desconcertados", Castro, 1965a: 148), y en esto Rojas se acerca a Sade (al igual que Goya), pues su "absoluta libertad" de paria le lleva al "vértigo totalizante de la escritura". Sin referente, sin realidad (1977: 33), solo dispone de la lengua para la traición; algo que será importante en *Don Julián*, sustraerse del *contexto* histórico (en aquella referencia a Todorov que analizamos) y del realismo (Barthes); para generar, crear una literatura y un verbo poderoso que excede la realidad.

Por último, y adelantándonos al apartado siguiente, *La Celestina* es un modelo fundamental del nuevo compromiso por su expresión angustiosa y clamorosa del cuerpo, excepción al casticismo hispano, reivindicación que Goytisolo hace suya en esta época:

Grito de asolada violencia que evoca irresistiblemente en el lector español el que vibra a lo largo y ancho de *La Celestina*. La tragicomedia de Rojas puede descifrarse en verdad como el clamor angustiado del signo "cuerpo" enfrentándose con la ideología dogmática que lo oprime, un clamor que no oímos ni antes ni después en las páginas de la literatura española, en virtud quizá de la consabida, simultánea oposición de la casta cristianovieja con respecto a la razón y al trabajo. Hoy, cuando España parece adaptarse por fin al esquema de un mundo racional y útil, sometido a las leyes económicas y la necesidad de un trabajo alienador y alienado, el cuerpo recobrará quizá la virulencia subversiva del grito. Pues *La Celestina* no es sólo una de las obras maestras de la literatura: es, igualmente, la expresión mordaz de nuestro anhelo corporal reprimido y, por lo tanto, una voz de protesta rabiosamente actual (1977a: 182-183).

Esta sensualidad aparece, en *Disidencias*, asociada a Sade, a Bataille y a los escritores latinoamericanos; pues tiene una dimensión, además de española, universal. Es la reivindicación del "cuerpo", de la sensualidad de la literatura y del lenguaje. Rojas impone "su visión cruda, negativa" (1977a: 18), que es una "imprescindible respuesta personal a la despiadada agresión de la vida"<sup>622</sup> (ibid.: 19), rebeldía de signo cuerpo que "reivindica la primacía de la impulsión erótica y su también ciega, inexorable furia" (ibid.: 28). En suma, "clamor angustiado del signo cuerpo" (ibid.: 182).

---

<sup>622</sup> Nótese un recrudescimiento de la frase tan traída por Goytisolo de Pavese.

### *El modelo barroco y el compromiso del cuerpo*

El compromiso del cuerpo y el barroco están unidos en la reivindicación de la creación literaria como "un cuerpo verbal vivo y, por consiguiente, sensual" (1977a: 270). La reivindicación aparece desde *España y los españoles*: "el barroco español se inserta en las tradiciones de la artesanía árabe" y representa, pues, el "sincretismo religioso" (1967: 189); pero realmente se desarrolla en *Disidencias* (1977a), cuando Goytisolo madura y nutre su definición con las lecturas de Góngora (figura tutelar en *Don Julián*) y los latinoamericanos Octavio Paz, Severo Sarduy y Lezama Lima, ya que Goytisolo interpreta su reivindicación del "cuerpo-lenguaje" o el "lenguaje-cuerpo" como "una nueva actitud frente al barroco" (1977a: 189-190). Encaja entonces con un tipo de compromiso *sensual* (en los sentidos lingüístico y cultural).

El artículo "El lenguaje del cuerpo" aparecido en *Disidencias* (1977a: 171-192) reúne los artículos publicados con anterioridad: "El lenguaje del cuerpo" (1975b) sobre las novelas de Sarduy y "Sobre *Conjunciones y disyunciones*" (1975e), sobre el libro homónimo de Paz (1978 [1969])<sup>623</sup>. Goytisolo los analiza conjuntamente porque los dos autores comparten esta reivindicación del cuerpo verbal y sensual reconocible en una nueva forma del barroco. El vocabulario "signo 'cuerpo'" y "signo 'no-cuerpo'", como recordamos en la introducción, es de Octavio Paz, que en este libro comparativo del erotismo mundial distingue las culturas que tensionan las relaciones entre el signo "cuerpo" y el "no-cuerpo" (alma, ser, etc.) como disyunciones o conjunciones. En la primera se halla el Occidente, con especial disyunción durante el protestantismo o la reunificación de España; en la segunda, las culturas orientales o el islam. Además, la consideración "del cuerpo como escritura y la escritura como texto" (desarrollada por Paz en *El mono gramático*) hacía que la literatura y el lenguaje sufrieran de esas disyunciones o conjunciones culturales, y explicaba que en la literatura española fuera desapareciendo (o sublimándose, abstrayéndose) el cuerpo hasta llegar a un divorcio. Sin embargo, en esta misma lógica la Edad Media fue un estadio intermedio entre las "disyunciones" corporales, por la convivencia con el islam (donde existía el "signo cuerpo" en la vida y en la literatura), con Juan Ruiz de máximo representante; y el Barroco un espacio en que el "signo cuerpo" está en la literatura y el lenguaje a través del forcejeo barroco: "Por más artificiosas que nos parezcan, la agudeza de Quevedo y la metáfora de Góngora eran

---

<sup>623</sup> Oviedo (1976a: 193-194) analiza la influencia de este libro de Paz en la obra de Goytisolo.

todavía lenguaje vivo. Si el siglo XVII había olvidado que el cuerpo es un lenguaje, sus poetas supieron crear un lenguaje que, tal vez a causa de su misma complicación, nos da la sensación de un cuerpo vivo" (ibid.: 20). Lo que nos interesa ahora es que, a partir de estas tesis de Octavio Paz, Goytisolo desarrolla una teoría del barroco moderno para revitalizar el idioma, transformarlo en un lenguaje vivo y, por consiguiente, sensual, con lo que se lograba una reivindicación política y literaria. El compromiso sensual/corporal viene unido al compromiso lingüístico, pues consiste en liberar las palabras de su servidumbre judeocristiana – “ideología judeocristiana que abstrae el cuerpo y lo transforma en entelequia” (Goytisolo, 1977a: 187).

Bajo las nociones y el vocabulario de Paz, Goytisolo analiza el lenguaje de Góngora como el resultado “de una lucha grandiosa, titánica para que el lenguaje cobre cuerpo – de una demencial porfía en imponernos, a brazo partido, la presencia opaca, densa, casi física de las escurridizas palabras” (1977a: 182), y *La Celestina*, como acabamos de ver, como "la expresión mordaz de nuestro anhelo corporal" (ibid.). Además, en este artículo sobre Octavio Paz aparece una de las primeras defensas de Juan Ruiz<sup>624</sup> desde las categorías de Paz, defendiendo su posición de autor fundamental previo a la desposesión del cuerpo (ibid.: 118, 122-4).

Juan Ruiz representa el único momento de nuestra historia en el que el binomio "cuerpo" / "no cuerpo" mantiene en equilibrio armonioso, recordándonos así, como le recuerda a Paz, que "no somos únicamente descendientes de Quevedo", y gracias a él me reconcilio también —a lo menos en el lapso de su lectura— con la gente de habla española. Todo eso, claro está, fue consecuencia directa de la profunda familiaridad del Arcipreste con el mundo árabe, familiaridad que le permitía una pacífica convivencia entre el "erotismo y la religión, imposible como simultaneidad para el cristiano, cuya creencia —como nos recuerda Castro— no le permite abandonarse justificadamente a las dulzuras del amor carnal". Los españoles de hoy no podemos menos que considerar con irreprimible nostalgia era imagen de una España plurirracial, libre y alegre, en la que los signos "cuerpo" y "no cuerpo" se expresan en términos de complementariedad, imagen que, como sabemos, no volvemos a hallar después en la realidad ni en la literatura: no la patria ingrata y atroz, impuesta tras un fraude histórico de siglos, sino una patria habitable y acogedora, suelta de cuerpo y de mente, en la que algunos no dejamos de soñar ni siquiera cuando estamos despiertos —realidad frustrada por quienes confiscaron para siempre, para sí y los de su especie, el país y la historia, el espacio y la lengua. (1977a: 179-180).

---

<sup>624</sup> Otras reivindicaciones en *Disidencias* serán las de los autores que empieza a conocer del Al-Andalus o de la España anterior a 1492. Juan sueña con “irresistible nostalgia” en la patria que “confiscaron” (180), añorando a Ibn Hazm (121, 124, 177n), Ibn Guzmán (177n), Ibn Az-Zaqqaq (263n). No nos detenemos especialmente porque esa reivindicación será (y muy importante) en una etapa posterior de la obra de Goytisolo.

En esta cita podemos ver cómo su reivindicación de la historia desterrada de España se enriquece con el interés por el pasado árabe real (no el de la leyenda que aparecerá en *Don Julián*) por haber "poseído" el valor del cuerpo y la sensualidad y, por consiguiente, la inteligencia y el lenguaje vivo, móvil, lúdico<sup>625</sup>.

Por otro lado, como representantes coetáneos del "signo cuerpo" en literatura aparecen en *Disidencias* también menciones a la obra novelística de Severo Sarduy — que, comparándolo con Delicado: "adopta una actitud lúdica respecto a la obra literaria y se aproxima al lenguaje como a un organismo – un cuerpo vivo, y, por consiguiente, sensual" (1977a: 59)— y Lezama Lima, cuya "expansión del lenguaje" en su novela *Paradiso* "emula con la realidad y la sustituye con un cuerpo verbal: es decir, se apropia del mundo exterior mediante el mecanismo proliferante de la metáfora" (ibid.: 261), y cuyas palabras "cobran vida, se agrupan sensualmente delante de nosotros, dibujan figuras exquisitas en el blanco de la página, se transmutan en 'cuerpo' como en la poesía árabe" (ibid.: 263). Pero no nos detendremos ahora en estos dos casos de neobarroco pues son modelos narrativos que influyen considerablemente en *Don Julián*, y hablaremos de ellos en profundidad en la siguiente parte.

---

<sup>625</sup> Años antes Goytisolo había acercado la inteligencia y la sensualidad en *España y los españoles* en su repaso de las consecuencias de la Reconquista: "La civilización española del siglo XVII se desenvuelve de espaldas al sexo y a la actividad económica e intelectual. Perseguir al sexo es perseguir la inteligencia en la medida en que la auténtica libertad intelectual implica necesariamente la libertad sexual, y viceversa. La represión de ambos se realiza, así, de modo simultáneo (1979: 53).





### Parte III. Culminación del nuevo compromiso. *Reivindicación del conde don Julián* (1970): novela mitológica, mitopoética y mitoclasta

En esta parte analizaremos el compromiso contra los mitos —concreto y radical— en la novela *Reivindicación del conde don Julián* (1970). Situado entre "Góngora y Cervantes —audaz incursión en la realidad del mundo que misteriosamente se transmuta en aventura del proceso creativo del escritor" (Goytisolo, 1977a: 284), se realiza a través de la invención y suplantación (Góngora), la crítica y la creación (Cervantes), la escritura (Barthes) y la reescritura de los mitos.

Tras finalizar *Señas de identidad*, Goytisolo inicia en 1966 la redacción de su gran obra de ruptura *Reivindicación del conde don Julián* (México, 1970), ruptura con España y con su anterior literatura. Escrita entre 1966 y 1970 entre Tánger, Estambul, El Cairo, París o San Diego, la novela es una "agresión alienada, onírica, esquizofrénica" (Goytisolo, 1975b: 140) contra los "mitos de la España sagrada" a través de la reescritura y subversión de la leyenda de Rodrigo, con el objetivo principal de psicoanalizar (o "erotizar") España, purgar los miedos, los terrores que escondían los mitos y que tenían un arraigo mucho mayor y ancestral que la dictadura. Mezcla rabiosa de estilos y de textos, es a la vez una novela histórica, crítica literaria, reescritura mitológica y creación poética de un "universo de una naturaleza superior a la del mito que combate" (Goytisolo, 1970b: 3).

Estudiada a menudo por su virtuosismo literario —Castellet fue el primero en reconocer la intertextualidad y el uso de recursos formalistas y estructuralistas (1971) que la crítica siguió estudiando (Genaro, 1979; Ugarte, 1982) y Durán (1975) la convivencia de estilos y niveles de discurso<sup>626</sup>—, su revolución lingüística o su rabiosa protesta y agresión contra España. No lo ha sido tanto en su análisis de los mitos y de la historia de España, es decir, a menudo se ha pasado por alto su vinculación con los ensayos donde define "mito", "historia", "esencia", "esquema"<sup>627</sup>. De hecho, solo hemos hallado un texto

---

<sup>626</sup> Para Durán, la pluralidad de estilos que funcionan no como "ejercicios" sino apoyándose "mutuamente, produciendo un efecto de distancia, de graduada y armónica profundidad, que va desde la visión subjetiva hasta el marco histórico de la evolución de un país y su cultura" (Durán, 1975: 67).

<sup>627</sup> Excepto algunos que se han dedicado a estudiar los mitos dentro de la novela. Destacamos a Blanco Aguinaga (1975: 51-71) en su libro sobre mitología y el boom, se centra sobre todo en las

de la época que lo identifique con las tesis de Américo Castro (y en concreto su libro publicado el mismo año *Español: palabra extranjera*) (Rodríguez Puértolas, 1971: 82) y algunos ejemplos posteriores (Ugarte, 1979; Durán, 1988; Martín, 1989; Escudero, 2001; López Ríos, 2018).

En nuestro análisis, partiendo de estas ausencias, nos dedicaremos a entender el funcionamiento del mito (en las acepciones vistas en la parte II: literaria, histórica, psicológica, política) y su construcción, flexibilidad, dilatación, emergencia y destrucción dentro de la novela. Pero antes, a modo de introducción, deberemos abordar otros aspectos claves del texto que facilitarán la comprensión: algunas consideraciones generales sobre la novela, la situación de escritura (escrita desde África, publicada en América y con una relación periférica respecto a España de "exiliado" —palabra que utilizaremos con el debido cuidado y que quizás sería mejor substituir por "evacuado" de Sarduy [1975: 177], "evaporado" que le había dicho a Cabrera Infante o "fugitivo" que usa Vázquez Montalbán [1971: 62]); además de consideraciones generales sobre los dos grandes temas que estudiaremos: el mito y el compromiso. En segundo lugar, dedicaremos un capítulo entero al lenguaje de la novela, sin duda el tema más tratado y que cuenta con más bibliografía, pero que debemos analizar, entre otras cosas, por la proximidad que existe entre el "mito" y el "discurso" (*parole*) y el "mito" y la "literatura" en la obra de Goytisolo y específicamente aquí; pues es a partir de la palabra como se ataca, desvirtúa o reescribe el mito. En tercer lugar, estudiaremos el trato preciso de los mitos en *Don Julián* en las dos vertientes del compromiso frente a los mitos: emergencia, recreación o contra-creación (*mitopoiesis*) y destrucción (*mitoclastia*).

### 3.1. Introducción a *Reivindicación del conde don Julián*: nuevas literaturas, nuevos compromisos

En este capítulo abordaremos las bases de lo que vamos a estudiar a lo largo de esta última parte de la tesis: descripción de la obra, situación de escritura (o contexto político-biográfico esencial) y los dos grandes aspectos que nos interesan: mito y

---

vinculaciones con la historia, no con la mitología. Gould Levine analizó más en profundidad la "España Sagrada" en la novela (1976: 149-202). También Labanyi, aunque con cierta dureza: "What starts as an attack on the irrationalist mythifications of Nationalist ideology ends as an equally irrationalist rejection of the Western intellectual tradition" (1989: 213).

compromiso. Los analizaremos tal y como aparecen en la novela y qué particularidades lo separan de las mismas ideas defendidas en los ensayos que analizamos en la parte II.

### 3.1.1. LA NOVELA

Como dijo Sarduy, "hay que entrar en este libro como en el sueño o como en la medina" (1975: 183). Para poder acercarnos a la complejidad narrativa, mitológica, política y lingüística de *Don Julián*, queremos empezar con una muy breve descripción de los aspectos más generales de la novela: título, trama, estructura y narrador/protagonista sin los cuales sería muy difícil explicar nociones más complejas o teóricas.

#### *El título*

La novela llamada *Reivindicación del conde Don Julián*, publicada en México en 1970, cambió de título en la reedición de Cátedra en 2001 por *Don Julián* (título de las traducciones inglesa y francesa, por cierto). La reedición no sufrió cambios más profundos (además de ciertos cambios léxicos y ortográficos en las transcripciones árabes<sup>628</sup>). El cambio de título se debe, según las declaraciones de Goytisolo a que "en estos momentos no tengo nada que reivindicar" (Mora, 2001: 35).

Recientemente Yannick Llored (2021b) ha estudiado los posibles motivos del nuevo título en aspectos claves: las transformaciones de la relación del escritor con España que en 1970 no había llegado al "desgarro del autoexilio" (2021b: 284); los cambios en su relectura con la tradición literaria española (que en los 70 acababa de empezar) que en *Don Julián* funciona como "demasiado subordinada a la necesidad vital del arrancamiento y de la devastación de la 'España sagrada' para trascender la férrea circularidad agobiante de la oposición y dualidad" (ibid.: 290). Por último, la dimensión poética "reconsiderada" en la obra posterior y que, según Llored, "no dejó de indagar sobre el valor cognoscitivo y el estatuto del objeto de ficción" (2021b: 282), pues el crítico considera que la "creación literaria" de Goytisolo a partir de *Makbara* llega a "territorios de expresión más depurados, singulares y profundos" y a las "fuentes de su universalidad

---

<sup>628</sup> Para más información remitimos a la introducción de esta edición de Linda Gould Levine (2004: 95).

plural", en una reflexión global sobre los márgenes y el centro (ibid.: 294). Por lo tanto, Goytisolo habría eliminado la "reivindicación" al tratarse de una reivindicación desfasada (por la pérdida de interés u obsesión con España) y que demuestra "los límites de la exuberante 'destrucción creadora'" (ibid.).

Precisamente nos interesa partir del análisis de Llored para explicar que *Don Julián* es una obra rabiosamente política, reivindicativa y centrada en el aspecto español. Sin embargo, no consideramos que esté desfasada por haber estado exclusivamente al servicio de una causa política (extrañamente un reproche sartriano para una obra de ruptura con ese modelo), sino que ofrece una reflexión política, histórica y literaria en un formato de ficción. Por eso mismo, aunque preferimos llamarla *Don Julián* para resaltar su heterogeneidad, heterodoxia y reflexiones que oscilan entre lo más local y lo más universal (entre la hispanidad y la universalidad literaria y mítica), nos referiremos a esta obra como una "reivindicación" política.

### *La anécdota*

Como ya era el caso de *Señas de identidad*, la cronología, trama o "anécdota"<sup>629</sup> de *Don Julián* es una parte menor de la novela, pero la explicaremos para poder situarnos y situar los aspectos que nos interesan.

*Don Julián* empieza con el narrador en la cama, en su casa de Tánger, desde donde ensueña con la destrucción de España: se identifica a sí mismo como el "nuevo conde Don Julián". Se levanta de la cama y recoge los insectos muertos en su cocina. Sale a la calle, pasea, mira a España desde una atalaya, observa y descifra personas y mensajes. Va a la estación de autobuses al médico a por una inyección contra la sífilis. Un niño marroquí le hace de guía durante un rato, trayéndole recuerdos de su infancia. Va a la biblioteca española donde coloca los insectos muertos entre los libros. En la calle ve a un grupo de turistas americanos que participan en el espectáculo de un encantador de serpientes y se imagina que la serpiente estrangula a una turista. En una terraza un español le identifica como un reportero pero Julián lo desmiente. Va al cine a ver *James Bond. Operación Trueno* (1967) y se duerme en medio de unas escenas del carnaval, al salir del cine se encuentra con un abogado español (don Álvaro Peranzules o Figurón). Al final, entra en un fumadero donde, acompañado (o no) de un árabe, ve la televisión, fuma hachís

---

<sup>629</sup> Como lo llama Vargas Llosa en su ensayo (1975: 170).

y delira. En su delirio, en que reaparecen las imágenes vistas durante el día, se imagina a sí mismo de niño en su clase de ciencias naturales, reconstruye la vida de Séneca como un joven torero que se acaba convirtiendo en Franco, sueña que es el nuevo conde Don Julián y que ha conseguido atravesar el estrecho y se prepara para destruir la España sagrada de nuevo: asesinatos, violaciones, tala de árboles. Al final de su delirio, vuelve a imaginarse a sí mismo de niño, un niño modelo parecido al nuevo Caperucito rojo, que es manipulado por un “moro” (lobo) feroz que le viola, le maltrata y le asesina. Tras la muerte del niño, el cadáver reaparece en un arroyo en Tánger, pero resucita y se convierte al islam. La novela termina con Julián de nuevo en su casa yéndose a dormir, leyendo unos versos de Góngora y diciéndose: “mañana será otro día, la invasión recomenzará” (1985a: 240).

### *La estructura*

La novela se estructura en cuatro capítulos que evolucionan según el grado de enajenación del personaje, pues como acabamos de ver "estrictamente" no ocurre nada relacionado con la realidad excepto en el primer capítulo, y la estructura es circular<sup>630</sup>. Los epígrafes sirven de guía en la confusión estructural. La novela tiene tres (además de específicos de cada capítulo): uno histórico (descripción de Julián), otro mítico (descripción de Julián según Alfonso X en sus crónicas) y literaria (una cita de Sade sobre el crimen). Estos tres planos conviven en la novela en estricta tensión y sin demarcación entre ellos, se confunden.

El primer capítulo, con un epígrafe de Genet sobre Tánger, nos presenta al personaje y su paseo por la ciudad, se trata, como dijo Durán al analizar la "estructura musical" de la novela, de una "obertura" que "nos ofrece, abreviados, todos los temas que más tarde serán desarrollados: el presente trivial y limitado del héroe en Tánger, la galería de retratos que la vida local le proporciona, las fantasías sexuales y sangrientas que cualquier incidente puede sugerir" (Durán, 1971: 1, 4). Las imágenes que el narrador retendrá de este paseo serán el inicio o detonante de su delirio posterior: una "vieja reproducción de Tariq atigrado", un ejemplar de *Las Soledades* de Góngora (1985a: 15), Tánger y sus gentes (mendigos, niños, gatos), la visión de España como "cicatriz" (ibid.: 62, 68), los turistas americanos, la biblioteca con los clásicos, una mujer que ve en la

---

<sup>630</sup> Durán analizó en varias ocasiones la estructura circular y musical de la novela (1971: 1; 1975: 65).

estación de autobuses (1985a: 27), un periódico español, especialmente la publicidad sobre la sierra de Guadarrama y la receta de Torrijas que trae a la mente el cuento de Caperucita Roja (ibid.: 56-57), el niño guía, la película de James Bond (en especial la escena del carnaval), don Álvaro Peranzules el abogado y las cabras que ve en ese momento, la consulta del médico y algunos espacios del café (como el baño). A partir de los siguientes capítulos las escenas se compondrán de las asociaciones más o menos enajenadas de estos elementos y de su acercamiento (o colisión) con el mito de la España sagrada tal como aparece en los textos que ha "manchado" en la biblioteca, como en un sueño o pesadilla<sup>631</sup>.

En el capítulo 2, el personaje se ha sentado en un fumadero con alguien al que llama "Tariq", aunque no hay certeza de que no sea una alucinación, y ve la televisión española. El narrador contempla las imágenes del día que se confunden, se superponen con las imágenes y discursos de la televisión y con sus recuerdos (no está claro de donde proviene el discurso, pues el interés es generar esa confusión a través precisamente de la ausencia de referente). De la asociación de ideas surge el acercamiento entre su propia infancia y el cuento de Caperucita roja (1985a: 90-99). A su vez, de ahí surge el recuerdo de los ejercicios espirituales del colegio jesuita<sup>632</sup> que el narrador empieza a alternar con el ataque a la serpiente de la turista americana que ya había imaginado en el capítulo I y que ahora llama Mrs. Putifar, la escena se mitifica. Tras los ejercicios espirituales imaginados, el pecador redimido entra en el cielo de Eneas. Estos episodios sirven para presentar el método mitológico del narrador, donde las escenas, mitologías y recuerdos alternan y se asocian con total libertad, donde el mundo cultural borra el real. El narrador abre los ojos, fuma de nuevo y ocurre una segunda escena, con un reportaje sobre Séneca (en que aparecen sus distintas estatuas, y, justo después, alguna corrida) surge la asociación entre Séneca y el torero (como veremos, crítica a Ganivet). El nuevo Séneca-torero se superpone a la imagen de Franco, tal como aparece en la siguiente emisión, coronado en un coche oficial. Este episodio sirve para presentar la mitología goytisoliana "de la España sagrada" en sus conexiones y de forma mucho más arbitraria, ficcional y móvil que en los ensayos, como explicaremos en el capítulo específico de los mitos (3.3).

---

<sup>631</sup> La España sagrada sería el "trauma" y los elementos tangerinos y casuales crean asociaciones improbables en el sueño.

<sup>632</sup> Como tantos españoles el propio Goytisol tenía recuerdos traumáticos de una educación jesuita (1986a), otro motivo por el que se siente cercano a Blanco White y sus escritos autobiográficos, como escribirá unos años después en la "Presentación crítica" (1982: 21-22).

En el capítulo 3, se produce la “destrucción de la España sagrada” propiamente dicha. El capítulo se inicia, tras ciertas arengas del narrador a los árabes de la leyenda, con una descripción de los mitos de España (que componen el mito explicado en el capítulo II), pero esta vez según sus perpetuadores literarios, a través del uso del intertexto. Después, Julián destruye estos mitos con su propia violencia (tomada también de la leyenda “de la destrucción de la España sagrada”), subversión o reescritura.

En el último capítulo, se vuelve a la imagen de la infancia: es a la vez la apoteosis mítica (o mitoclasta) y el capítulo más autobiográfico. El niño que aparece se convierte sucesivamente en el heredero de Séneca, Alvarito el hijo de Isabel la Católica (¿Carlos III?) y Caperucito Rojo, un niño modelo recuerdo de sí mismo en su infancia al que el narrador se dirige en segunda persona para imprecarle su renuncia a sí mismo (en la continuación de la relación dialéctica que vimos en *Señas de identidad* de la personalidad desdoblada y enfrentada). Este niño morirá varias veces (respondiendo a sus distintas identidades): como "Alvarito" sucesor de Séneca sufrirá la muerte a manos del lobo (moro) en una reescritura de Caperucita, y según las torturas infernales descritas por Monseñor Tihámer Tóth. Como visión desdoblada de Goytisolo morirá según "la muerte ritual y el ceremonial mágico" (ibid.: 213) y sufrirá el ataque –violación, maltrato y asesinato– del árabe rudo de la leyenda, Julián enajenado que es él mismo, es decir, se trata de un suicidio, deseo soterrado que ya tenía Álvaro Mendiola. Sin embargo, como hemos recordado, el cadáver del niño renace tras la "epifanía" de la deconversión (versión ficcional de lo que vimos en los ensayos), muerte necesaria o "eutanasia". El capítulo integra (entre la muerte y la resurrección) otro episodio de la destrucción de la España sagrada: la destrucción orgásmica y delirante de una iglesia (ibid.: 231-233) que acaba en el derrumbe del edificio y visión de la artificialidad de las figuras religiosas.

#### *El narrador: desde Álvaro Mendiola al conde don Julián*

El narrador, como era el caso de *Señas de identidad*, está en el centro de la novela, que se construye a partir de su subjetividad, aunque toma nuevas direcciones y llega a ser total (llega incluso a secuestrar todo el discurso)<sup>633</sup>, con lo que se separa de cualquier

---

<sup>633</sup> Según Durán: "Goytisolo ha superado aquí el escollo de una dualidad que algunos críticos han observado en las novelas anteriores. Expliquémonos: Goytisolo está dotado de un fuerte temperamento poético y subjetivo; es capaz de penetrar en el interior de un niño o un adolescente, de crear ambientes y climas afectivos, de describir una situación con un par de adjetivos certeros y una imagen lograda, de crear arquetipos y mitos" [...] Goytisolo ante los problemas de la España de hoy, no es de extrañar que al polo subjetivo haya contrapuesto con frecuencia, en sus últimas novelas, un polo sociológico" (Durán, 1971: 1).



compromiso estricto con la realidad. Las intervenciones de este personaje anónimo en segunda persona (recurso aquí marcadamente estructuralista<sup>634</sup>) se podrían resumir en cuatro grupos: recuerdos traumáticos de un pasado "real" que le asocian, por descontado, con el protagonista de *Señas de identidad*; imprecaciones e insultos hacia su país; arenga a los personajes o contra-mitos para que luchen contra los mitos; encomienda a Góngora como maestro de la virtualidad barroca para ayudarlo en la traición y suplantación verbal (estos últimos casos en un discurso sobre la propia narración que da las claves de lectura y de la ficcionalidad de la invasión).

En un plano "real", la única información que se tiene del personaje son sus relatos alucinados de infancia (que borra con la referencia quijotesca de "en esa ciudad de cuyo nombre no quiero acordarme"<sup>635</sup>) y una única interacción con otro personaje —también anónimo y descrito en términos paródicos, agresivos y culturales<sup>636</sup>— que le asocia con Álvaro Mendiola (periodista, exiliado en París, acompañado por una mujer) y que provoca el único autorretrato del narrador: "reportero, sí : y sin arte alguno : durante años y años : de compatriotas [...] su cronista, su relator, su fotógrafo" (1985a: 58). El desdoblamiento (esquizofrenia en su fase inicial) que atravesaba al protagonista de *Señas de identidad* entre una segunda persona imprecativa, imperativa, que denunciaba la falsedad del personaje y una primera persona tradicional, en *Don Julián* desaparece: solo queda la segunda persona decidida a terminar con el suplantador, y llega al colmo del crimen (o del suicidio).

El personaje se aparta (y violentamente) de su anterior compromiso "fotográfico". Su actitud frente a España se ha transformado en un aborrecimiento completo (retomando

---

<sup>634</sup> Castellet nos dispensa de un análisis completo de los recursos estructuralistas en la novela. Transcribimos en notas estas reflexiones del prólogo a la edición francesa donde Castellet explica el uso de la segunda persona constante dando referencias (o parafraseando) a críticos y teóricos literarios: "En la narración en segunda persona, el relato puede extenderse a lo largo de todas las digresiones que el autor crea necesarias, porque siempre quedará incluido en el pseudo-diálogo doloroso y lancinante, irónico o sarcástico, que el narrador establece consigo mismo. Por otra parte, facilita la ausencia de verosimilitud, tan funesta para los narradores que buscan el contacto con el 'referente': el discurso ambivalente provocado 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 (Christian Metz). Frente a la obra abierta, lo verosímil representa la obra cerrada, conclusa en sí misma. La verdadera revelación —nos dice Todorov— debe obedecer a dos imperativos: ser posible e inverosímil. Por último, la segunda persona exige un tiempo que, fundamentalmente, es el presente: es decir, la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que lo describe (Benveniste)" (Castellet, 1975: 194-195).

<sup>635</sup> Aparece en numerosas ocasiones con ligeras variaciones ("una ciudad", "esa ciudad"), movilidad de la frase cervantina. Sin embargo, el locuaz Goytisolo explicó estas referencias autobiográficas años después en *Coto vedado* (1985a: 83).

<sup>636</sup> "Abejorro, del género homínido" (1985a: 55), "bigotillo alfonsino", "quijada borbónica" y "castiza jeta" (ibid.: 56), "homo hispanicus" (ibid.: 57).

algunas de las confusas palabras con las que acababa *Señas de identidad*), como señalan las numerosas intervenciones del tipo imprecación-insulto. La primera de ellas, lermontoviana<sup>637</sup>, introduce, por primera vez, el plano mitológico de la novela, la clave de lectura del personaje ambivalente:

acodado en la ventana, romántica, lermontovianamente recitas el negro ensalmo : adiós, Madrastra inmunda, país de siervos y señores : adiós, tricornios de charol, y tú, pueblo que los soportas : tal vez el mar del Estrecho me libre de tus guardianes : de sus ojos que todo lo ven, de sus malsines que todo lo saben : comprobando una vez más, con resignación quieta, que la inventiva no te desahoga : que la Madrastra sigue ahí, agazapada, inmóvil : que la devastadora invasión no se ha producido [...] nadie desconfía de ti y tu plan armoniosamente madura : reviviendo el recuerdo de tus humillaciones y agravios, acumulando gota a gota tu odio : sin Rodrigo, ni Frandina, ni Cava : nuevo conde don Julián, fraguando sombrías traiciones (1985a: 16).

Es decir, en un plano mitológico, el narrador se identifica con el conde Don Julián (a través del odio hacia su patria) y esa identidad suplanta al narrador de *Señas de identidad*. Mirando desde su habitación tangerina la costa de España, el personaje se autoproclama mito por su propia capacidad creadora. Unas páginas más adelante, la tercera asociación con Julián añade una información importante: "anulando de golpe el orden fingido, revelando la verdad bajo la máscara, catalizando tus fuerzas dispersas y los donjulianescos proyectos de invasión" (1985a: 52). La traición la crea ese personaje anónimo, precisamente "anulando de golpe el orden fingido", a través de su sola ficción, como explica más adelante:

inventar, componer, mentir, fabular : repetir la proeza de Sherezada durante sus mil y una noches escuetas, inexorables : 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 [...] : y : silencio, caballeros, se alza el telón : la representación empieza (1985a: 13).

Por lo tanto, si en la novela anterior la tarea del narrador protagonista era atestiguar (o testimoniar) en su propia persona la brutalidad franquista, y tenía la misión de contar la verdad, en *Don Julián* ha renunciado por completo a ninguna verdad, más bien busca confundirla, mentir abiertamente. Además, el rol representativo que en *Señas* funcionaba a través de una construcción compleja de voces (testimonios) de las que se hacía cargo,

---

<sup>637</sup> Es importante explicar que, por el misterio de las asociaciones (que Goytisolo reivindica) la primera imprecación está inspirada de Lermontov (su novela de 1841, *Un héroe de nuestro tiempo*). Conexión analizada por García Gabadón (1995).

en *Don Julián* desaparece y el narrador, por el contrario, está integrado por citas, recortes, cuentos, leyendas que se mezclan en él, abandonando toda consistencia realista (o verosímil). Si la "alta misión" del escritor comprometido estaba en *Señas* legitimada por la posición del narrador (entre el interior, el exilio y la relación con la intelectualidad francesa, con un rol de testimoniador), en *Don Julián* se anula por la situación de soledad de este, excéntrica, periférica, dudosa, genética. Además, su situación de enfrentamiento con la patria está muy clara y ya desde el primer capítulo explica esta periferia. Su reivindicación de la realidad será de una realidad textual, independiente del "devenir histórico" (1985a: 26), reivindicando la virtualidad barroca, como veremos en el capítulo sobre el lenguaje (3.2.). Como recuerda Sarduy, *Don Julián* se sitúa en la "potencia de un discurso *ex-céntrico*, huyente, reverso de la ley instalada, complicidad con el que aguarda en el extranjero" (Sarduy, 1975: 175).

### **3.1.2. LA SITUACIÓN DE ESCRITURA. ESPAÑA, MARRUECOS Y AMÉRICA LATINA (1965-1975)**

Un aspecto fundamental para entender esta novela es su situación de escritura y publicación, que proviene de la ruptura y distanciamiento con España que hemos estudiado en los capítulos anteriores y de esta "periferia" que definía Sarduy, "siempre hacia el exterior, hacia el afuera" (Sarduy, 1975: 175). En este apartado abordaremos el contexto de la redacción, publicación y recepción de la novela en sus tres espacios clave: España, América Latina y Marruecos. Porque, queremos recordar, la novela *Don Julián* está escrita enteramente en el extranjero; entre 1965 y 1970 Goytisolo estará en Estados Unidos, Marruecos, Egipto, Líbano, Francia, México, etc., pero no en España. La situación de desarraigo genera esta situación para el escritor que escribe desde la movilidad y el nomadismo.

#### *El exilio: situación de Don Julián respecto a España*

Según le explica el novelista a Julio Ortega, "desde luego, *Don Julián* es la obra más española que he escrito, y ello por una razón muy simple: porque su materia misma, a un nivel puramente verbal, es el discurso literario hispano, desde su origen hasta la fecha" (1977a: 293). Sin embargo, como le confiesa a Américo Castro desde Tánger, en julio de 1970:

Como Vd. habrá visto, no es una obra hecha para agradar, sino todo lo contrario. A algunos podrá muy bien parecerles excesiva [...]. El libro, como puede Vd. [imaginar] no circulará por España y no despertará ningún eco: solo el insulto habitual o, lo que es más probable, el silencio (13/7/70, AACFXZ/8).

Es decir, *Don Julián* se sitúa en una situación compleja: escrita enfrentada a España y tratando de España, está sin embargo fuera de España, territorial, políticamente.

Al igual que con *Señas de identidad*, Goytisolo archivó en Boston las cartas que recibió de colegas y críticos en torno a *Don Julián*<sup>638</sup>. Frente al entusiasmo colectivo que suscitó el compromiso (aunque mitigado) sartriano y colectivo de *Señas de identidad* en la España de izquierdas y exiliada (de la que intelectuales como Caballero Bonald, Martín Gaité o Max Aub alabaron en su correspondencia la responsabilidad de representar a toda una generación y a todo un país), *Don Julián* causó desasosiego o silencio. Como testimonia, por ejemplo, la carta que recibe en marzo de 1970 de Max Aub: carta irónica que empieza por una felicitación ("ahora te luces y has escrito como te da la gana un libro preciso y divertido", JGCHGARC, b3, f1), sigue con una advertencia o reproche sobre su rechazo al realismo (la frase continúa: "—pero ya está bien: no olvides que el poeta de la familia es tu hermano José Agustín", *ibid.*) y termina por cierto resquemor contra su ataque al compromiso y a la nación ("aunque se quiera en contra del actual régimen —y lo es— es, curiosamente, un precioso panfleto contra Castilla y adláteres, la generación del 98, la de los neos que le sigue y la nuestra", *ibid.*); y concluye que "Claro que no te lo van a perdonar", y no creemos que se refiera solo a la España oficial. La diferencia con lo que dijo de *Señas* (donde "me veo en tus páginas, muerto y enterrado, bajo tus pies, pero presente, como si sintiese crecer hierba sobre mí") está basada en el cambio de Goytisolo en relación con la patria y explica perfectamente el viraje que Aub capta: su compromiso ya no opera desde una militancia sino desde su contrario. Por otro lado, muchos de los escritores que le escribieron por *Señas de identidad*, no lo hacen en este momento.

La prensa oficial española, por su parte, fue virulenta, como era de esperar. De las pocas reseñas en prensa española que Goytisolo conservó en el archivo, damos como ejemplo una reseña anónima en el diario *El Tiempo* (4/5/1970) que ridiculiza su lenguaje ("244 páginas aventando las palabras al azar, a donde caigan"), la intertextualidad (la "colaboración 'póstuma o involuntaria' de muchas gentes produce no propiamente un

---

<sup>638</sup> Fechadas entre 1968-1978 y recogidas y seleccionadas por el propio autor en las carpetas 1 y 2 de la caja 3 de sus archivos en Boston.

*collage* sino un *mélange* de lo más aburrido") y el intento (fracasado) de compromiso político: "todo lo que haya dicho Goytisolo acerca de una búsqueda de ¿por qué es así España? o destruir el mito español, realmente conduce más a la destrucción del mito Goytisolo o del mito-anti-novela" (JGCHGARC, b 4, f 12)<sup>639</sup>. Todo lo cual justifica lo que le escribe a Cabrera Infante, que recordamos en el capítulo I: "La acogida que tendrá mi libro en España la sé de antemano. Es la negación radical de lo que por ahí se escribe y los que viven del muerto (el 99%) deformarán con uñas y dientes el maloliente cadáver [...]. Desde hace tiempo, he dejado de considerarme español para ser 1 ciudadano de honor del exilio que escribe en español [...] en mi modesta opinión ni un país es su tierra ni un humano es un árbol. Y los escritores debemos habituarnos a la idea de vivir sin suelo y sin raíces" (28/5/[1969], GCIFLPU, b16, f2).

Efectivamente, *Don Julián* acentúa la ruptura profunda con España que ya había iniciado Goytisolo en su vida pública. Lo que hace que la situación de *Don Julián* provenga exactamente de estar "sin suelo y sin raíces" (frase que aparece, por cierto, en la novela) o "self-vanished" (1975b: 141)<sup>640</sup>. Sin embargo, sería injusto decir que Goytisolo pasó desapercibido al público español, del interior y del exilio. Como era de esperar, recibió el entusiasmo de historiadores como Castro ("su libro es duro, fuerte, amargo, pero a mi juicio una gran obra", con un "ímpetu de expresión formidable y arrolladora", Castro, 1997: 105) o Vicente Llorens ("es una nueva manera de sátira, con vehemencia y fluidez que la tradicional —siempre un tanto didáctica— no tiene", 13/8/1970, JGCHGARC, b3, f1). Los nuevos escritores españoles también valoraron esa osadía —como es el caso de Vázquez Montalbán, quien (en una reseña publicada en España) saluda al "fugitivo" y "escritor subnormal" cuya subnormalidad<sup>641</sup> llega nuevos

---

<sup>639</sup> Merece la pena leer la cita entera: "Una nota inserta en la solapa del presente volumen anticipa que *Reivindicación del conde don Julián* 'admite pluralidad de lecturas'; ello quiere decir que se puede leer de atrás para adelante, con igual resultado; o comenzar a la mitad del libro, y retroceder, o avanzar. Para el caso es lo mismo. Tal parece que Juan Goytisolo se propuso demostrar que se puede escribir un libro de 244 páginas aventando las palabras al azar, a donde caigan, que es lo que los demagogos literarios llaman ahora 'literatura automática', 'polisémica', o bien, 'totalizante, fuera de toda referencia a posibles contenidos'. Y menos contenido habrá cuando Goytisolo admite 'la participación póstuma o involuntaria' lo mismo de Alfonso X el Sabio que de Ramón Pérez de Ayala, de Teresa de Ávila igual que de Federico García Lorca, de Lope de Vega y de Azorín; o sea, que revuelve palabras, frases, de unos y otros, a como dé lugar, y materiales de aquí y de allá y aun de diversos periódicos, enciclopedias y textos escolares. Una colaboración 'póstuma o involuntaria' de muchas gentes, lo cual produce no propiamente un collage sino un *mélange* de lo más aburrido. Todo lo que haya dicho Goytisolo acerca de una búsqueda de ¿por qué es así España? o destruir el mito español, realmente conduce más a la destrucción del mito Goytisolo o del mito-anti-novela".

<sup>640</sup> La cita completa, de una entrevista en torno a la novela: "hace 14 años que vivo fuera de España; al principio fue por razones políticas, ahora mi exilio es mucho más general y puedo considerarme en cierto modo un 'self-vanished'" (1975b: 141). Un ejemplo más de cómo Goytisolo nunca afirmó que era un "exiliado" sino un "apartado".

<sup>641</sup> Refiriéndose a su propuesta en *Manifiesto subnormal* (1970).

límites políticos en *Don Julián*<sup>642</sup> (Vázquez Montalbán, 1971: 63). Castellet, convertido y fascinado, escribe el prólogo y explicación a la edición francesa afirmando que la novela “es el mayor esfuerzo hecho por un escritor de nuestros días para redimir una lengua fosilizada por siglos y siglos de estática social” (Castellet, 1975: 195)<sup>643</sup>. Para el exiliado Manuel Durán, “alcanza una cumbre, probablemente la más alta, en el desarrollo de la novela española de la posguerra, posiblemente también en toda la novela española de nuestro siglo” (1970: 67-68). Pocos años después, Pere Gimferrer, tan vinculado por entonces a la renovación crítica llevada a cabo por Castellet, realizaba una valoración global de la obra de Goytisolo y afirmaba: “lo más característico de *Don Julián* (y éste es el punto donde Goytisolo da el salto que convierte a esta novela en una de las obras maestras de la literatura española de todos los tiempos, a la vez que en la más radicalmente subversiva) es el hecho de que en ella todo confluye: la sexualidad, la religión, los impulsos sadoomasoquistas, la obsesión española — y ésta no referida ya únicamente al régimen político franquista: el fantasma que acecha a Alvarito-Julián está hecho de todas las Españas superpuestas, y todas han de ser asoladas por las huestes de Tariq” (Gimferrer, 1974: 22)<sup>644</sup>. Y el exilio en torno a Semprún celebra su transformación —de hecho, el mismo Semprún (en su reseña en francés para *L'Express*) valora sobre todo la “lectura universal” de *Don Julián*, “espíritu crítico”, “organizador del rechazo”; contrario al “comentador distinguido del pensamiento correcto, defensor dedicado a la unidad

---

<sup>642</sup> En un estilo irónico pero admirativo, Vázquez Montalbán describe al Goytisolo de los años 70 en estos términos, también como un “escritor lejano, lejano, como un exiliado romántico que de vez en cuando nos visita, nos contempla, repone tristeza en su candil y vuelve a marchar. Y, sin embargo, es el único novelista de la promoción de los 50 que ha seguido publicando con una periodicidad profesional” (1971: 62-63); “Extranjero de la lógica brutal de un país brutal, sin nada que le tipifique, que le ‘identifique’, el subnormal se ha refugiado en tierra extranjera, en la punta de África” (ibid.: 1971: 63).

<sup>643</sup> Destacamos, en el mismo archivo, la carta de Gil de Biedma que ironiza: “a veces me preguntase si este país y sus gentes merecen toda la atención que les dedicas” (carta III del archivo; Barcelona, 24/3/1970).

<sup>644</sup> Publicado en 1974 como “El nuevo Goytisolo” en *Revista de Occidente*, el texto se integra luego en “Introducción: riesgo y ventura de Juan Goytisolo”, el estudio introductorio que Gimferrer escribe para las *Obras completas I: novelas* de Juan Goytisolo publicadas en 1977 por la editorial madrileña Aguilar.

monolítica de la ideología popular" (Semprún, 1971: 68)<sup>645</sup>. En Francia en general fue saludada por su lucha contra los "mitos"<sup>646</sup>.

*Latinoamérica: situación de publicación, recepción y filiaciones peregrinas*

Por otro lado, la soledad política consolida una solidaridad lingüística, literaria e histórica con otro territorio. El desasosiego o polémica en España se compensa con un gran entusiasmo desde América Latina. En la misma correspondencia que citábamos sobre *Don Julián*, mucho más copiosa en cartas americanas que españolas, Vargas Llosa llega a afirmar que *Don Julián* "es, de lejos, la mejor novela que he leído en mucho tiempo" (3/6/1970, JGCHGARC, b3 f1), Octavio Paz, que "me impresiona su violencia [...] contra el verbo, el santísimo verbo hispánico. Una profanación del lenguaje y, por tanto, una ruptura de las reglas de lectura de una novela" (3/8/1970, ibid.). Además, que se trata de una "hermosa victoria de lo imaginario sobre la realidad de un lenguaje envilecido –un lenguaje sustancialista" (ibid.). Lezama Lima, que acababa de sacudir el panorama de la novela con *Paradiso*, elogia en *Don Julián* "su decisión juvenil, de sacudir la prosa española, se hace cada día más firme y distinta, ya que el idioma no puede ser otra cosa que una costumbre que se conquista, que se gana todos los días" (31/7/1970,

---

<sup>645</sup> Actitud que no nos sorprende en absoluto. Merece la pena reproducir la cita completa sobre esta defensa de lo crítico frente a lo político, porque explica muy bien el contexto y la figura de Goytiso: "De 'Don Julian' j'aurais tendance à privilégier la [lecture la] plus universelle (et la remarquable traduction d'Aline Schulman facilite cette lecture), celle qui détache davantage le livre de ses références hispaniques, pour importantes et savoureuses qu'elles soient. L'image de l'écrivain qui se dessine, en filigrane, dans les pages de 'Don Julian', me semble en être un thème essentiel, et parfaitement déchiffrable: non pas créateur de biens culturels, ni reproducteur des idées dominantes, ni ingénieur des âmes, ni commentateur distingué de la pensée correcte, ni défenseur dévoué de l'unité monolithique de l'idéologie populaire. Non, plutôt le contraire: esprit critique, porteur de négativité, organisateur des refus. Gibier de potence, en somme, ou de prison ou d'hôpital psychiatrique (ou bien, dans son image renversée, quand il est faible, quand il n'a pas dépassé les joies masochistes de la mauvaise conscience, voué aux autocritiques même les plus dérisoires) (Semprún, 1971: 68). Traducción: "De 'Don Julián' prefiero la [lectura] más universal (y la magnífica traducción de Aline Schilman facilita esta lectura), la que más separa el libro de sus referencias hispánicas, por importantes y sabrosas que sean. La imagen del escritor que aparece entre líneas en las páginas de 'Don Julián', me parece un tema esencial y fácilmente descifrable: no se trata del creador de bienes culturales, ni reproductor de ideas dominantes, ni ingeniero de almas, ni comentador distinguido del pensamiento correcto, ni defensor dedicado a la unidad monolítica de la ideología popular. No, más bien es su contrario: espíritu crítico, portador de negatividad, organizador del rechazo. En suma, víctima potencial de la prisión o del hospital psiquiátrico (o, en la imagen contraria, cuando es débil y no ha superado las alegrías masoquistas de la mala conciencia, dedicado a las autocríticas incluso las ridículas)".

<sup>646</sup> A modo de apunte pues no es un interés central aquí, la recepción en Francia (a raíz de la traducción de 1971) fue igual de entusiasmada que en sus otras novelas: "sans doute l'une de œuvres les plus marquantes et les plus percutantes de ces dernières années", Fossey, 1971). Como motivo interesante, fue muy apreciado el interés por los mitos en el contexto francés de entonces (Lévi-Strauss acababa de publicar su última *Mythologiques*) y por la crítica al lenguaje (Blasquez reconoce la influencia de Benveniste y *Tel Quel*, 1970: 9), para ello basta leer los títulos de algunas de estas reseñas: "La fin d'un mythe: l'hispanité" (Blasquez, 1970), "L'anti-Don Quichotte" (Roy, 1971).

ibid.). La recepción en prensa en América Latina comparte el entusiasmo. Las reseñas conservadas también en Boston de *El Comercio* de Lima, *La cultura en México*, *Excélsior*<sup>647</sup>, la reseña de Carlos Fuentes para el *New York Times Literary Review* (1971), o de Vargas Llosa para *Le Monde* (1971). Y cabe mencionar la desconfianza que pudo generar esa asociación en algunos sectores españoles: el hispanista Horst Rogmann en *Ínsula* llegó a afirmar que no "un reto si no un insulto frente a la tradición castiza: un español que escribe como suramericano" (Rogmann, 1976: 12)<sup>648</sup>.

*Don Julián* sale publicada en México a inicios de 1970, lo cual marca su situación de publicación y de recepción, suscita el entusiasmo de escritores latinoamericanos por su vanguardismo literario y por su independencia política, y consagra el papel de Goytisolo en la nueva novela hispanoamericana (que mencionamos en el capítulo 2.1.)<sup>649</sup> por varios motivos.

En primer lugar, porque la novela marca la disidencia de cualquier tipo de compromiso colectivo o dogmático, en el contexto preciso que describimos en la parte anterior, hacia una experimentación crítica y radical sobre el lenguaje, las estructuras y los mitos. No sin motivo, el estudio de Vargas Llosa (que acababa de romper con *Casa de las Américas*) sobre *Don Julián* (publicado en *Le Monde*) se inicia con una reflexión sobre el valor subversivo de la novela: la literatura "en ambas [sociedades capitalistas o socialistas] es producto de la infelicidad y de la ambición de algo distinto, y, por lo mismo, se trata del controlador más acucioso de los detentadores del poder" (Vargas Llosa, 1975: 170).

En segundo lugar, porque la novela de Goytisolo, como veremos, es su mayor ejercicio de crítica desmesurada y profanación de la hispanidad y de sus códigos y lenguajes y, como estudiamos en el capítulo 2.1., le acerca a los escritores latinoamericanos. De hecho, Goytisolo incluye en *Don Julián* tres pasajes escritos en español de México, Argentina y Cuba que le envían sus tres amigos Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante (los manuscritos están conservados en Boston<sup>650</sup>),

---

<sup>647</sup> Reseña de Pacheco que termina con una muy buena crítica, y significativa: "[*Don Julián* es] una anti-novela, no una copia al carbón del nouveau-roman ni de Joyce traducido por Salas Subirat" (Pacheco, 1970: v).

<sup>648</sup> Sobre este tipo de críticas, Goytisolo le explicaba a Sarduy en una entrevista en Francia: "Mais quel inconfort que ma position qui me fait considérer comme un anti Espagnol par l'Espagne et comme un Espagnol par l'Amérique latine! Peut-être suis-je un fantôme, puisque je dois me situer en dehors de toute classification" (Sarduy, 1971: 21).

<sup>649</sup> Estudiado por Davis, que asegura que Goytisolo y los nuevos novelistas comparten un mismo "temporal schism" (Davis, 2012: 17).

<sup>650</sup> Cartas de Cortázar ([París], [1968]), de Carlos Fuentes (Londres, 4 de mayo de 1968) JGCHGARC b2, f7 y Cabrera Infante (GCIFLPU, b16, f2).



"acerca de la pretensión hispano-académica de que 'los españoles somos los amos del idioma'" como le dice a Cabrera Infante "imagina a un negro de Regla, comentando, en su monólogo, la afirmación de uno de nuestros santones. Con 10 a 15 líneas me basta" (11/4/68 GCIFLPU, b16, f2).

Por último, Goytisolo comparte con América Latina motivos y exploraciones literarias. Recordemos que Carlos Fuentes sitúa la narrativa de Juan Goytisolo en 1969 en la "nueva novela hispanoamericana"<sup>651</sup> por sus dos últimas novelas *Señas de identidad* y *Don Julián* porque Goytisolo comparte con los novelistas del boom la reconcepción de la novela como un "deslumbrador castillo de fuegos de artificio destinado a ocultarnos quizá la escueta realidad de su eclipse ante una nueva visión del hecho literario concebido como libérrima opción de lecturas, a distintos niveles, en el interior del espacio textual" (*Apud.* Oviedo, 1976: 200). Además, marca también el acercamiento con la "vanguardia peregrina" cubana, en especial en la relectura del barroco.

Como ya vimos en las partes I y II, Cuba y sus escritores ocupan un lugar central en el pensamiento político de Goytisolo. Pero ahora será fundamental referirnos a cómo le influye la "vanguardia peregrina cubana" (definida por Rojas en 2013)<sup>652</sup>. Porque en *Don Julián* es fundamental entender que el lenguaje y el trato de los mitos se reivindica barroco, pero un barroco de la modernidad (incluyendo el estructuralismo, el erotismo), es decir, un neobarroco. Y en concreto, consideraremos la presencia (o influencia) de dos escritores cubanos cuyo lenguaje, artificio histórico y homoerotismo planean en toda la novela: Severo Sarduy y José Lezama Lima.

En la temporada de redacción de *Don Julián*, la relación de Goytisolo con Severo Sarduy se sitúa en la lectura moderna del barroco entendido como un juego sensual de textos, una diversión. Además (como con Paz años después) comparten un interés por las culturas "orientales", como forma de encontrar alternativas (o incluso contagiar) a los valores caducos de la hispanidad que conocen (y reconocen en la actualidad) y denuncian, como alternativa a la represión del signo "cuerpo"; en suma, un interés por todo lo mestizo, lo ambiguo, lo sin-género. Los dos se situaron en los márgenes que, además de su dimensión literaria, tienen una dimensión geográfica —fascinación de Sarduy por la

---

<sup>651</sup> En este ensayo, que como vimos en la introducción es el "manifiesto" del boom latinoamericano, Fuentes incluye (en sus propias palabras) "un grande pezzo dedicado a Señas y Don Julián" (Cuernavaca, 30/7/1969, CFPFLPU, b 107 f 8). Aunque no hubiese salido aún publicada, Fuentes ha leído el manuscrito por su amistad con Juan Goytisolo, como lo señalan las mismas cartas.

<sup>652</sup> De hecho uno de los cursillos en Estados Unidos trató sobre la "Vanguardia literaria cubana" (Según cuenta a Cabrera Infante en NYT da un cursillo en NYU "sobre *TTT, De donde son los cantantes y Paradiso*", GCIFLPU, b16, f2).

India, de Goytisolo por Marruecos, lugares de lejanía y extrañamiento desde donde se sitúan en la extrañeza que buscan en sus obras<sup>653</sup>. Además, los dos escritores comparten lugares de trabajo en París y problemáticas comunes sobre Cuba y la homosexualidad y la misma crítica a la hispanidad entendida como un discurso de poder que había que des- centrar. Con Lezama Lima, en cambio, no existió nunca una relación real (a parte de la carta que hemos mencionado), pero está en el centro de la nueva definición de barroco como una escritura voraz que suplanta al mundo, y de la recepción de la herencia española (en el caso concreto de Góngora) a través de una lectura viva y altamente erótica.

*Tánger: situación geográfica. Traición y homosexualidad*

Tras haber recordado algunos datos generales e importantes de las relaciones de Juan Goytisolo con la nueva narrativa latinoamericana, así como esos puntos en común que hacen de Goytisolo un escritor interesante para estos escritores con sus propias luchas anticoloniales de forcejear con su pasado español, tenemos que mencionar que entre los dos puntos geográficos que hemos descrito tan alejados (España que se ha dejado y América Latina donde no se está del todo), existe en *Don Julián* y en Goytisolo un punto intermedio o una parada. Se trata de una periferia real o imaginada de la hispanidad: Tánger, lugar de exilio.

En una "Declaración", Goytisolo describe *Don Julián* como una "destrucción mítica" de España "desde la atalaya de Tánger" (1975b: 141) "porque se trata de una visión tangerina o africana, una visión desde fuera" (1977a: 290).

*Don Julián* es el primer encuentro literario y personal de Juan Goytisolo con Marruecos y con el mundo árabe, relación de fascinación, "punto de partida de su creación de *Don Julián*" (Gould Levine, 2004:13). El escritor viaja por primera vez a Tánger en 1965<sup>654</sup> por motivos personales (la crisis relacionada con su homosexualidad). Y es en esa ciudad y en ese momento cuando tiene por primera vez la idea de reescribir la traición de *Don Julián* y la "destrucción de la España sagrada" de las crónicas, que inevitablemente está ya asociada con la sexualidad (desde las crónicas, pero también en

---

<sup>653</sup> Algunos de los mejores estudios sobre el orientalismo (matizado) de ambos autores son de Kushigian (1991, 2016).

<sup>654</sup> Viaje descrito en la autobiografía veinte años después, en el capítulo último de *En los reinos de taifa*, "No es moro todo lo que reluce" (1986: 293-309).

las vivencias personales del autor)<sup>655</sup>. La escritura de la novela se desenvuelve en paralelo con el descubrimiento del mundo árabe: en 1967, viajando por el Sahara empieza a escribir *Don Julián*<sup>656</sup>, a finales de noviembre de 1968, viaja con el manuscrito por Oriente Medio (Siria, Líbano, Jordania y Egipto)<sup>657</sup> y acaba la redacción de *Don Julián* un año después en Estambul— "en Estambul, sin conocer el turco, escribí el final de 'La Reivindicación del Conde Don Julián'; pues, como dice en la misma entrevista "las cosas, en otros lugares [que no sean España] me afectan menos lo que me permite escribir más libremente" (Loubet, 1970: 2).

Como es bien sabido, no acaba aquí su vínculo con el mundo árabe. En 1976 se instaló definitivamente en Marrakech, aprendió el *darixa* y fue un intelectual importante en las reflexiones sobre el mundo árabe<sup>658</sup>. Sin embargo, en *Don Julián*, Marruecos cumple una serie de objetivos tanto literarios como políticos inmediatos que poco o nada tienen que ver con el mundo árabe que está empezando a conocer y que es importante a la hora de situar la escritura de la novela.

El epígrafe del primer capítulo de *Don Julián* es la frase de *Journal du voleur* de Genet que dice el protagonista en una escena desde Cádiz: "Je songeais à Tanger dont la proximité me fascinait et le prestige de cette ville plutôt repaire de traîtres" (1985a: 10). Tánger es a finales de los 60 un lugar contradictorio: turismo sexual y de drogas, ciudad multilingüe y cosmopolita, capital de un tipo de literatura, lugar de exilio tradicional por su posición, etc.<sup>659</sup> La ciudad es la localización de la novela por cuatro motivos: geográfico (su proximidad con España), político (su relación de frontera y de exilio), histórico y mitológico (la novela desplaza a Ceuta para reescribir la invasión árabe de

---

<sup>655</sup> Aunque a día de hoy resulte orientalista y brutal, Goytisolo (como Burrough o Barthes antes de él) siente la libertad sexual en Marruecos, como explica en su Autobiografía (1986b: 293-309).

<sup>656</sup> En una postal del 1967 le dice a Cabrera Infante "Por aquí ando hasta fin de mes, enfrascado en mi proyecto de Don Julián: el conde traidor que abrió la entrada de España a los musulmanes" (11/10/1967, GCIFLPU, b16, f2).

<sup>657</sup> Donde, por cierto, conjuga su nuevo compromiso íntimo y mitológico con una vida pública coherente y militante (en la separación de vida pública y escritura anunciada por Barthes, como vimos en la introducción). En Egipto entrevista a guerrilleros de Al-Fatah y conoce a los historiadores Gebran Maspalany (Líbano) y Elías Morcos (Siria), a quienes presenta la obra de Américo Castro, para una eventual y futura traducción al árabe (Cairo, 22/12/68, AACFXZ/5)

<sup>658</sup> Más después de conocer a Edward Said durante su estancia en New York University de 1973 a 1975. Su relación durará años de intercambios intelectuales y políticos, hasta el punto de que fue apodado "the anti-orientalist" por una periodista del New York Times (Eberstadt, 2006: 33). Sus numerosas contribuciones a la revista *Horizons Maghrébins* dan fe de este intercambio.

<sup>659</sup> Remitimos a un interesante número de *Horizons Maghrébins* "Tanger au miroir d'elle-même" (Samrakandi y El Kouche, 1996) donde se explica Tánger desde sus visiones más mitificadas, hasta su realidad política, artística, su historia, la presencia de la *Beat Generation* o la localización de la novela *Don Julián*.

España<sup>660</sup>) y personal. Como resume Loupias, "África es refugio y España todavía amenaza" (1996: 138)<sup>661</sup>.

Marruecos es el espacio del compromiso cultural que se plantea por su transgresión moral, proximidad física y fantasía mitológica. En un ensayo de *Crónicas sarracinas* del que ya hablamos —"De *Don Julián* a *Makbara* una posible lectura orientalista" (1989: 27-46)—, Goytisolo explica qué Marruecos aparece en *Don Julián*, un Marruecos "por y para Occidente", irreal, fantasmagórico; a pesar de algunas descripciones justas y contemporáneas<sup>662</sup>. Goytisolo se refiere a los árabes y a "el papel desempeñado por esta entidad histórica, geográfica y humana llamada Marruecos" (1989: 31) en sus novelas, en estos términos, que no debemos olvidar, y sobre los que volveremos al hablar de los mitos en la novela (3.1.2.):

Para ello [hablar del papel desempeñado por esta entidad histórica, geográfica y humana llamada Marruecos] es preciso volver a la lectura del discurso occidental sobre el Islam y analizarlas de acuerdo a sus principales características.

Desde este prisma, podemos avanzar algunas generalidades que más tarde me esforzaré en precisar. Primera: el mundo musulmán y más concretamente el marroquí se integran en ellas en una escenografía mental en la que la realidad empírica y las observaciones directas inciden casi siempre de modo secundario. Segunda: los actores y comparsas que cruzan los espacios imaginarios de Tánger,

---

<sup>660</sup> Lo que Loupias interpreta como un triunfo cultural para la ciudad, olvidada de la cultura hispánica: "[*Don Julián* fait] rattraper à Tanger des siècles d'obscurité ou de banalité, imposent une présence iconique non contournable, d'autant plus frappante qu'elle échappe à la misère du conditionnement et de la limitation par le temps : le futur du mythe contestataire s'arc-boute sur le plus lointain passé cependant qu'un présent très repérable, dernier lustre des années soixante, s'éternise en se dilatant. Par l'avatar et le conte du Comte, la réincarnation du rebelle d'Afrique installé désormais à Tanger ramène et rassemble en l'actualisant les mythes fondateurs d'une Espagne en première ligne de la forteresse Occident. Tanger reprend le flambeau de sa Tingitane, oppose péninsule à péninsule, s'affirme en arrachant à Ceuta le rôle caduc de "romance-hero" pour Romancero de musée ; elle remet à sa juste place Tétouan si souvent désirée et favorisée" (Loupias, 1996: 137). Traducción: "[Don Julián] compensa siglos de oscuridad o banalidad sobre Tánger, impone una presencia icónica inevitable, sorprendente porque escapa a la miseria del condicionamiento y limitación del tiempo: el futuro del mito contestatario se apoya en el pasado más lejano, al mismo tiempo que en un presente reconocible (finales de los años 60), se eterniza dilatándose. A través del avatar y del cuento del Conde, la reencarnación del rebelde africano, instalado ahora en Tánger, recupera y acerca, actualizando los mitos fundacionales de una España en primera línea de la fortaleza occidental: Tánger toma la antorcha de su Tingitana, enfrenta península contra península, se afirma arrebatando a Ceuta el papel obsoleto de "héroe-romance" para el Romancero de museo; coloca a Tetuán en el lugar que le corresponde, demasiadas veces deseado y favorecido"

<sup>661</sup> El original en francés: l'Afrique sert de refuge et l'Espagne encore est à craindre".

<sup>662</sup> Bernard Loupias de hecho opina que la visión de Tánger en *Don Julián*, yendo más allá del "onirismo en acción" (Loupias, 1996: 140) llega a ser exacta e incluso asemejarse al "reportaje" en la captación de los años 60: "les années soixante, celles de Julián sont effectivement celles de la stagnation d'une ville où, plus qu'ailleurs, le poids du passé est tel que tout s'y conçoit sous les espèces d'un présent fragile, moins propice au dynamisme et à l'espoir qu'au conservatisme et à la nostalgie" (ibid.: 138) [Trad: "Los años 60 son precisamente los del estancamiento de una ciudad donde, más que en otros lugares, el peso del pasado es tan grande que todo se concibe bajo la forma de un presente frágil, menos propicio al dinamismo y a la esperanza que al conservadurismo y la nostalgia"]. Loupias se refiere particularmente a la representación del turismo de droga, lujo y sexo (ibid.), la constatación de los efectos del subdesarrollo (ibid.: 139) y el "clima multilingüe" (ibid.: 139), muy importante para *Don Julián*, por cierto.

Fez o Marraquech no son, o no son sólo marroquí "de carne y hueso" sino sombras o máscaras creadas por una tradición occidental embebida de represiones, temores, deseos, animosidad, prejuicios. Tercera: la antinomia tradicional Europa-Islam — aunque con una escala de valores distinta y aun opuesta— mantiene no obstante su naturaleza irreductible. Cuarta: parafraseando a Said, la asistencia, director y actores de la escenografía mental "son para España y solo para España". Pero, una vez fijada mi posición estratégica tocante al material marroquí, intentaré mostrar que dicha ubicación —si bien indispensable para el lector árabe en cuanto le permite medir la distancia que separa lo real de lo imaginado, el ser del fantasma, y desinteresarse de lo que puede juzgar con razón una simple "querrela interna"— no apura la totalidad de la problemática planteada, cuando menos de cara al perjudicado lector español o europeo. A decir verdad, la operación personal del autor —la mía propia— comienza a partir de dichas premisas y debe ser juzgada por su efecto, ya represivo, ya liberador en conexión con ellas (Goytisolo, 1989: 31-32).

En *Don Julián* aparece y desfila la "escenografía mental" creada por la tradición hispana y los árabes de la leyenda aparecen como "sombras y máscaras creadas", como dice más adelante en el mismo ensayo "la mirada personal del autor en su paseo por las calles de Tánger [...] se diluye en un *corpus* textual de citas, recuerdos, motivos, rimas, ficciones, imágenes acarreados por la tradición" (1989: 41). El espacio, como Ruíz Campos o Haffaf han observado, también utiliza ese imaginario, y Goytisolo busca la medina tangerina (que prefiere a la ciudad nueva donde sin embargo vive) y la "reedifica" (Haffaf, 2013: 184)<sup>663</sup>, espacio que Sarduy vio en términos más poéticos (y orientalistas): "iremos sin brújula, describiendo meandros, detrás de una chilaba listada" (Sarduy, 1975: 183)<sup>664</sup>.

En suma, Tánger es el lugar perfecto para una traición ficticia que opera en varios planos gracias a la visión "africana o tangerina" que procura. La lectura de las leyendas de la España sagrada se hace entonces desde el islam, no desde el centro. La traición desde Tánger puede ser por lo tanto política (hermanándose con traidores reales y legendarios), histórica (desde donde se puede reescribir la historia y la mitología que ahí se sitúa) y moral (el mito era un valor, recordemos), con el caso de Genet y a través de la homosexualidad prohibida y repudiada en España.

---

<sup>663</sup> Alberto M. Ruiz Campos habla del texto-medina en *Makbara* (1996: 95), expresión ya utilizada por la crítica, por ejemplo Sarduy (1975: 183)

<sup>664</sup> La cita completa, en un ensayo sobre *Juan sin tierra* y ecos de *Don Julián*: "V. Texto-Medina: Dédalo, vericuetos: hay que entrar en este libro como en el sueño o como en la Medina. El urbanismo racional, ortogónico, el Domo central, irradiante, no podrán conducirnos: iremos sin brújula, describiendo meandros, detrás de una chilaba listada. Siguiendo las callejuelas tortuosas, los pasadizos que sombrea una estera de mimbre, una voz almibarada y baja, llegaremos hasta el bar que nubla el humo del hach" (Sarduy, 1975: 183).

### 3.1.3. INTRODUCCIÓN AL MITO EN *DON JULIÁN*

Los mitos que aparecen en *Don Julián* son los mismos que Goytisolo ha definido y denunciado en los ensayos. Sin embargo, varía su "función" dentro de la ficción, su construcción y también su "flexibilidad" por utilizar una palabra de Brunel.

A pesar de dedicarle un capítulo entero a los mitos (3.3.), en este apartado introduciremos algunas consideraciones generales sobre los mitos que aparecen en *Don Julián*, en qué se concentra Goytisolo, cuál es el proyecto global y cómo se estructura.

Primero hablaremos del proyecto general a grandes rasgos (y los materiales y fuentes de los que parte), después de la función y significado general del mito dentro de la novela y, por último, de los mitos específicos que aparecen. Todo ello nos permitirá orientarnos a lo largo de la novela y de esta parte III de la tesis.

#### *Los mitos en sus fuentes*

*Don Julián* fue resumido en muchas ocasiones por Goytisolo, tomamos como ejemplo la "Declaración de Juan Goytisolo" sobre *Don Julián*<sup>665</sup>:

En mi novela "Reivindicación del Conde don Julián", me propuse realizar una empresa fundada primordialmente sobre el lenguaje. "Don Julián" no es, como el título pudiera indicar, una novela histórica —en la acepción que el término "novela histórica" ha tomado entre nosotros. El narrador es un ser anónimo que desde Tánger contempla la costa española, y se identifica con el Conde don Julián —Gobernador visigodo del lugar, el Gran Traidor de la historia de España que abrió la Península a los musulmanes. Este narrador sueña en una nueva invasión de España, cuyos efectos duren también ocho siglos. Esto es, la destrucción de todos los mitos y símbolos sobre los que se ha edificado la personalidad española, desde la época de los Reyes Católicos. El mito del caballero cristiano, este caballero presto a batirse siempre, podemos decir, a cristazo limpio, como cruzado de la Fe. El mito del destino singular y privilegiado, de lo que don Américo Castro llama con gran ironía: "La esencia hispánica a prueba de milenios". El mito de la virginidad femenina —insisto aquí en que no hay que olvidar que fue la Iglesia española quien impuso a Roma el dogma de la Inmaculada Concepción—. El mito del paisaje de Castilla, ensalzado por el "98", etc. (Goytisolo, 1975b: 138-139)<sup>666</sup>.

---

<sup>665</sup> A la que ya nos hemos referido, originalmente una intervención en una mesa redonda celebrada en la universidad de Wisconsin-Parkside, publicada en 1972 en *Norte* y después en el libro sobre Goytisolo de Julián Ríos (1975).

<sup>666</sup> Con las mismas palabras, en la entrevista de Claude Cauffon para *Le Monde* (septiembre de 1970), añade que quiere "arruinar" la lengua española y, más importante aún que el personaje es "contemporáneo"<sup>666</sup>, situado delante de la España real, desde fuera.

*Don Julián* es una novela que busca destruir los mitos en la ensoñación delirante de una nueva invasión árabe. Los mitos aparecen descritos bajo la tutela de la visión histórica de Américo Castro (Goytisolo, 1975b: 139; Cauffon, 1970: 2) y a través de numerosas fuentes y materiales que el autor combina sin reparos —"con la libertad omnimoda de quien no posee nada y no tiene, por tanto, nada que perder vaga, como un nómada, por ocho siglos de cultura española, deteniéndose al azar de su propia inspiración y escogiendo su alimento intelectual donde le place" (1977a: 290).

Las fuentes, de distintos orígenes y materiales, fueron reunidas por Goytisolo en Boston (JGCHGARC, b2, f7) como era el caso en *Señas de identidad*, pero se diferencian de la novela anterior por su diversidad. Páginas sueltas de un libro de anatomía ("Capítulo IV. Órganos de que consta el aparato genial de las personas en ambos sexos, e idea general de su función"); recortes de revistas franquistas sobre "Castilla" y "El Escorial" de diversos autores<sup>667</sup>; itinerarios y planos de Tánger; citas sueltas escritas a mano; un ejemplar de *Nacional Sindicalismo. Lecciones para las Flechas (Sección femenina de F.E.T.Y y de las J.O.N.S.)*; además de las ya mencionadas cartas de Cortázar, Carlos Fuentes y Cabrera Infante. Asimismo, en la novela aparecen secuencias de la televisión española sobre el Referéndum a Franco para ratificar la Ley orgánica del Estado (1966)<sup>668</sup>, pues Goytisolo tuvo una "gran inclinación por la imagen fija o animada: él mismo declara que sus modelos de escritura son iconográficos" (Bussière-Perrin, 1995: 130)<sup>669</sup>.

Pero el mito aparece en *Don Julián* representado, sobre todo, en la tradición escrita y en la novela aparecen citas literarias enumeradas al final como "la participación póstuma e involuntaria de": Alfonso X el Sabio, Dámaso Alonso, Joaquín Arrarás,

---

<sup>667</sup> Incluye fotos del Escorial, un texto sobre Madrid de José María Arozamena, el artículo "Se propone la celebración solemne del Milenario de Castilla" de Víctor de la Serna, anotado por Juan Goytisolo con exclamaciones, y el poema "Al Monasterio del Escorial" de Dionisio Ridruejo.

<sup>668</sup> Que el mismo autor veía en un café de Tánger, como explicó años después en *Coto vedado* (Goytisolo, 1985a: 45-46; 82-82).

<sup>669</sup> Aunque no me atreva a afirmar tanto es interesante lo que dice Bussière-Perrin de la Semana Santa: "Par ailleurs, en proposant des spectacles édifiants, la télévision prend le relais des prédicateurs et de l'instance inquisitoriale dont elle assure la fonction répressive. Par exemple, elle diffuse les cérémonies punitives de la Semaine Sainte et les mises en scènes du châtiment divin, pour inspirer aux téléspectateurs l'horreur du péché et la nécessité de l'expiation. C'est ainsi que le narrateur de D.J. s'identifie aux pénitents qui défilent sur l'écran affublés du sambenito et de tout l'attirail du condamné par le tribunal inquisitorial" (Bussière-Perrin, 1995: 132). Traducción: "Además, al ofrecer programas moralizadores, la televisión reemplaza a los predicadores y al organismo inquisitorial garantizando su función represiva. Por ejemplo, retransmite las ceremonias punitivas de la Semana Santa y las escenas del castigo divino, para inspirar a los espectadores el horror del pecado y la necesidad de expiación. Así es como el narrador de D.J. se identifica con los penitentes que desfilan en la pantalla ataviados con el sambenito y toda la parafernalia de los condenados por el tribunal inquisitorial".

Azorín, Gonzalo de Berceo, Luis Buñuel, Pedro Calderón de la Barca, Rodrigo Caro, Américo Castro, Guillén de Castro, Miguel de Cervantes, Pedro de Corral (el autor de *Crónicas sarracinas*), Rubén Darío, Vicente Espinel, José de Espronceda, Ángel Ganivet, Federico García Lorca, Manuel García Morente, Luis de Góngora, Ibn Hazam, Juan Ramón Jiménez, Mariano José de Larra, Fray Luis de León, Enrique López Alarcón, Bernardo López García, Antonio Machado, Manuel Machado, Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón Menéndez Pidal, José Joaquín de Mora, Mutannabí, José Ortega y Gasset, Blas de Otero, Ramón Pérez de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán, Hernán Pérez del Pulgar, José Antonio Primo de Rivera, Francisco de Quevedo, Fernando de Rojas, Claudio Sánchez Albornoz, Teresa de Ávila, Tirso de Molina, Miguel de Unamuno, Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara.

El análisis más importante y claro sobre las fuentes lo hizo Sobejano en 1977, donde incluye también las referencias "omitidas". Señala a pensadores como Freud, escritores españoles que Goytisolo defiende en los ensayos (Juan Ruiz, la picaresca, el importantísimo Blanco White, o a poetas exiliados como Cernuda), pero explica bien que ese "silencio" es "objeto de omisión metódica y consciente, es decir, de esa aprobación tácita que el satírico pone aparte, con el fin de no debilitar la eficacia de su ataque" (Sobejano, 1977: 3).

Lo que nos interesa en este punto de contextualización y síntesis es resaltar que la diversidad de estas fuentes explica bien cómo se define y se construye la mitología que aparece en la novela, presente tanto en las leyendas medievales como en un manual escolar de la España de su infancia. Es decir, en una definición (como en los ensayos) cercana a la antropología estructural o a las mitologías de Barthes. El uso de la imagen y de la televisión también nos recuerda a este último cuando dice que, de todos los soportes que sirven al mito, "la imagen es más imperativa que la escritura, impone el significado de golpe, sin analizarlo, sin dispersarlo" (1957: 182<sup>670</sup>), más en los años 60.

#### *Características del "mito": persistencia, flexibilidad y ambivalencia*

La variedad y pluralidad de fuentes que aparecen en *Don Julián* (así como su uso "libérrimo" y subversivo) sirve para definir el mito en toda su persistencia, flexibilidad y ambivalencia.

---

<sup>670</sup> El original en francés "l'image est plus impérative que l'écriture, elle impose la signification d'un coup, sans l'analyser, sans la disperser".



En primer lugar, el mito se caracteriza por su persistencia. Por eso mismo aparecerá en *Don Julián* en las mismas definiciones que estudiamos en el capítulo 2.2.: el mito es la mistificación histórica que sobrevive más allá de su momento (aunque su absurdo será ridiculizado más cruelmente); también es un mito político que se alimenta del discurso legendario para transformar la ideología en discurso *pseudo-natural*; el mito del otro es el emblema de lo desterrado, de lo escondido; el mito es además la obsesión nacional y subconsciente del miedo al sexo; y el mito es también, sobre todo, un discurso colectivo que actúa, reprime, roba o esconde la palabra escrita. En resumen, "la interpretación mítica, justificativa de la historia de España" y sus "valores oficiales" (1977a: 292). Pero, en la novela también aparece el mito "llamados tarde o temprano a una carrera literaria propia" (Dumézil, 1968: 10), es decir, el mito como "juego de la imaginación" (Gély, 2006: 19), lo que permite precisamente "jugar" con todos sus aspectos y operar la transformación a través de las "ficciones desmesuradas".

En segundo lugar, la ambivalencia del mito que acabamos de señalar da lugar a un malentendido o doble función, como explica el autor en una entrevista en México tras la publicación de *Don Julián*: "La labor del Conde Don Julián es 'mitoclasta'. Aunque [...] crea al mismo tiempo otro mito: El suyo propio. Un mito, por lo demás, no siempre es malo" (Loubet, 1970: 2). En *Don Julián* hay dos tipos de mitos, como indica esta cita: los mitos y los anti-mitos (es decir, se enfrentan los mitos y sus valores con sus contrarios y sus anti-valores), que van a tener dos significados (y totalmente móviles), en un universo puramente textual y mítico. Esto consiste en utilizar un lenguaje persuasivo, agresivo e irracional (mítico) contra el lenguaje persuasivo del mito.

En tercer lugar, el mito en *Don Julián* aparece como un elemento flexible, tal como definía Brunel la flexibilidad del mito: "la palabra sugiere al mismo tiempo la capacidad de adaptación y la resistencia del elemento mítico dentro del texto literario, las modulaciones de las que este texto está hecho" (Brunel 1992: 77)<sup>671</sup>. El mito, que es por definición "ambiguo, polisémico y no-fijo" (ibid.: 78), relacionado con las metamorfosis (ibid.) y al sincretismo (ibid.: 77), es "susceptible de modificaciones, adaptable" pero, sin embargo "resistente en el texto" (ibid.: 79)<sup>672</sup>. Efectivamente, a pesar de las modificaciones paródicas o irreverentes, de los hinchamientos y de las destrucciones que

---

<sup>671</sup> El original en francés: "le mot permet de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulacions surtout dont ce texte lui-même est fait" (Brunel 1992: 77).

<sup>672</sup> "Susceptible de modificaciones, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte" (Brunel, 1992: 79).

sufrirán los mitos, estos siguen persistiendo, apareciendo y suplantando la realidad a través de su sincretismo o sistema (ibid.: 78); y siguen siendo el tema principal de esta novela. Del mismo modo, la utilización del intertexto sirve como "laboratorio" de los mitos (Ballestra-Puech: 404) o mito "à l'œuvre" (Brunel 2003: 9)

Además, siguiendo con la definición del mito como "sistema", ahora en el sentido que le da Lévi-Strauss, el mito "España" está compuesto de otros elementos: esencias, clisé, ideales, imágenes, símbolos, valores hipnóticos, esquemas, estereotipo, tópicos "que reflejan y refuerzan la permanencia del mito" (Goytisolo, 1979: 40). Recordemos que en los ensayos Goytisolo utilizaba estas palabras a menudo de manera retórica y confusa, a veces como equivalentes, a veces como partes distintas del sistema. En la novela, esta sinonimia y polisemia va a acentuarse, mezclándose en todo (acentuando el significado de la "mitología", más persistente que un mito, una leyenda o un episodio particular). En *Don Julián* el mito tendrá, a la vez, un significado exacto de cada mito (histórico o literario) y un significado polisémico, autorreferencial, ficcional, creativo. Su trato es "alienado", "onírico" y agresivo, lo cual recoge la ambivalencia del mito como ficción, materia literaria y estructura social. En cierta manera, pensamos, su acierto consiste en utilizar los mitos como materia literaria, lo que le permite una exploración poética al mismo tiempo que una crítica profunda a las estructuras de la sociedad franquista.

La polisemia de las palabras y los componentes que hacen el mito (además de la ambivalencia del mito como una mentira histórica y una "potencialidad literaria") actuarán en la forma de construir o reconstruirlos. En la novela encontramos construcciones míticas donde los mitos heredados de la tradición se mezclan con los que inventa el autor por la dilatación de los antiguos, el bricolaje barroco, la invención o la burla. Un personaje mitológico (como es "Figurón") estará compuesto de textos sobre el mito ("ficción histórica" de la Honra) y al mismo tiempo por el gesto de otro mito (su estructura ósea será fija como un pedestal, transmitiendo la esencia del "inmovilismo"). De hecho, los personajes que aparecen son construcciones lingüísticas alejadas de cualquier referencialidad: amalgamas verbales de distintos agentes y personajes de la tradición mítica y cultural, que interactuarán a través de la palabra escrita y el intertexto. Por lo tanto, en la novela no hay personajes literarios ni psicológicos, como explica Goytisolo: es una voz lingüística (del narrador) y otros personajes proteicos que se funden y se transforman con lo que "la ilusión del narrador se desvanece" (Garrido, 1970: 9). Este "metamorfismo proteico del personaje" se ha de leer, como recuerda Pérez Bazo, "en

tanto que clave barroca" (Pérez Bazo, 1994: 14) y, de paso, como una referencia al mito de Proteo y sus metamorfosis.

En suma, y como en los ensayos, el mito es un discurso o lenguaje complejo multicientenario, con un arraigo *histórico*, y que se sitúa en la colectividad (ya fuera lenguaje común, tradición literaria, o lenguaje del poder). Pero, dentro de la ficción, los mitos interesan por su naturaleza como materia literaria; sirven de pre-textos y textos para el novelista / narrador desde donde escribir, no tienen la rigurosidad del ensayo y buscan persuadir en su contra, dilatarlos, hincharlos, burlarlos y destruirlos virtualmente. Es decir, la diferencia principal con los ensayos está en el "uso libérrimo" de esos mitos dentro de su propia ficción, entendida entonces como una "versión" del mismo mito que puede expandirlo, dilatarlo o destruirlo. Si en los ensayos tenía una actitud ambigua situada entre las dos posiciones definidas por Barthes ante los mitos —"desmitificarlos" con la crítica o "mitificarlos" más "poetizando"—, en *Don Julián* el mito aparece en toda su potencia literaria y Goytisolo penetra la oscuridad del mito, re-significa y re-roba, etc., pues el mito aparece en toda su ambigüedad y ambivalencia. La novela ocurre en un universo solamente literario y mítico —ruptura definitiva con el realismo— donde, a través de la guerra mítica se puede alterar el discurso, "realidad irreal del lenguaje" (Barthes, 1964: 170), verdadera responsabilidad de la literatura. En el mismo sentido aparecen otros mitos literarios no españoles (extraídos de la epopeya de Virgilio, los cuentos populares o incluso la Biblia), con funciones retóricas.

*Los mitos en la novela: Eneas, la leyenda del rey Rodrigo, los figurones y la cabra*

Tras haber enunciado algunas ideas teóricas y conceptuales de los mitos en *Don Julián*, conviene ahora detenerse a describir qué mitos aparecen. En cierta manera, al tratarse de una novela tan mitológica, introducir a los mitos equivaldría a introducir a los personajes<sup>673</sup>.

En la novela aparecen una multitud de mitos (y sus componentes) que tienen distintas funciones y que podemos dividir en dos tipos: los mitos literarios europeos (clásicos y populares) y los mitos de la España sagrada literarios o históricos, cuya construcción es mucho más compleja que la primera.

---

<sup>673</sup> Como apuntaba Durán en su reseña para *Ínsula*: "diríase que la tradición española, la cultura española, los mitos forjados en torno a esa tradición y a esa cultura, constituyen 'el otro personaje' de la novela, el antagonista, un ser odiado pero imborrable e imprescindible" (Durán, 1971: 1).

En primer lugar, y por la pretensión barroca (retórica y mitológica) de la novela, aparecen muchos mitos grecorromanos. Sísifo, Fénix (1985a: 135) Polifemo (ibid.: 68)— estos tres en la caracterización de Julián— Proteo (en la forma de los personajes), Cerbero guardando una biblioteca (ibid.: 32, 159), el Minotauro (ibid.: 52-210), Prometeo (ibid.: 105), Aracne (ibid.: 63, 107), Laocoonte (ibid.: 67, 106), Jano (ibid.: 230), Sísifo (ibid.: 135) o el pasaje del otro mundo en la Eneida (ibid.: 84, 168, 90, 109, 171, 189), entre otros ejemplos. Goytisolo no menciona ninguno de estos mitos en los ensayos, pues su función dentro de la novela es la del mito literario, recordando la definición de Beugnot, ya que sirven para expresar "a través de pequeñas traducciones, a través de transposiciones o lecturas alegóricas, épocas, visiones o mentalidades muy diversas" (Beugnot, 2003: 1155)<sup>674</sup>, y sus variantes (o incluso profanaciones) enriquecen el enigma que encierran o el tema que expresan, funcionan como alegorías literarias más que como creencias colectivas, "el mito habla por enigmas" (Brunel, 1992: 78)<sup>675</sup>. Es decir, en la novela sirven de metáforas, de alegoría, de símbolo, enigma o poema, con un significado universal. En la misma dirección, los escenarios clásicos operan dentro de la novela como espacios literarios universales. Además, muy conectado con la trama mítica y con sus lecturas de Vladimir Propp, aparece el cuento (aunque totalmente adulterado) de Caperucita Roja, la mención popular a la maña de James Bond o la referencia a las Mil y una noches.

En segundo lugar, aparecen los mitos de la España sagrada, en esa construcción de una "mitología" (con incidencia múltiple en la realidad —literaria, antropológica, histórica, psicológica, etc.) que Goytisolo precede y continúa en los ensayos. Como ya vimos, esta mitología atacada incluye, como dice Goytisolo en los ensayos: "el mito del caballero cristiano", "el mito del destino singular y privilegiado", "el mito de la virginidad femenina", "el mito del paisaje de Castilla ensalzado por el "98", etc. (Goytisolo, 1975b: 138-139); o como dice Julián con un tono más enervado: "meseta ancestral, espada invicta del Cid, caballo blanco de Santiago [...] la máscara nos pesa : el papel que representamos es falso" (1985a: 137).

En la novela aparecen (ignoramos por qué no lo dice en la entrevista) los personajes de la leyenda de Rodrigo —Don Julián, Tariq el invasor, la Cava, la serpiente que devoró al rey Rodrigo, los árabes de la destrucción de la España sagrada—, pero

---

<sup>674</sup> El original en francés: "exprimer par de menues translations, par des transpositions ou des lectures allégoriques, des époques, des visions ou des mentalités très diverses" (Beugnot: 1155).

<sup>675</sup> El original en francés: "le mythe parle par énigmes" (Brunel, 1992: 78).

también Santiago en su forma más mitológica, Séneca como símbolo de la continuidad "íbera" o fabulosa españolidad, Isabel la Católica adalid de la virginidad o el caballero cristiano de Morente que la defienden con su destino singular y privilegiado. Los mitos se acumulan para representar la existencia mítica de las "esencias" y naturaleza hispana. Y cabe destacar el uso recurrente de la palabra "carpetovetónico" para escribir al español mítico y esencial, a menudo abreviada a "carpeto". "Carpetovetónico" se refiere a perteneciente o relativo a los "carpetos" y "vetones", pueblos prerromanos del centro de España, y que significa en la novela la imagen falsa del español. Goytisolo la utilizará para expresar la falsedad histórica (justificativa) de borrar el pasado árabe, ridiculizando una continuidad desde el tiempo de los "carpetanos" (empequeñecidos como "carpetos"); noción exaltante que el narrador ve, sin embargo, paralizante.

Esta mitología se expande hacia una actualización en el presente franquista. Los complacientes "Garbanzote[s] de la Mancha" (ibid.: 151), Madrid capital de los XXV años de paz, la cabra de la legión que acompaña al caballero cristiano por la sierra de Gredos modernizada por el plan de estabilización (ibid.: 188-189), Platero y su prosa (ibid.: 147) son acumulaciones de Goytisolo para conectar los mitos, denunciar sus persistencias y la inmutabilidad de sus valores. Así, los XXV años de paz franquista (ibid.: 26, 48, 90, 136-7, 161), como ocurría en *Señas de identidad*, están poblados de los personajes españoles herederos de la España sagrada y Franco aparece y reaparece en las formas de Séneca (visto por los historiadores católicos), de Rodrigo y se confunde en el patriotismo y en el gesto y la figura (y vocabulario), a veces con un intelectual indefinido, amalgama de Ortega, Unamuno o Maeztu. Para más mezcla, aparecen los enfermos españoles (ibid.: 13, 26, 218-219) como figuras fantasmales de los cuadros de Goya (1985a: 192), Julián a veces vuela como uno de sus demonios.

En este punto no podemos pasar por alto, gracias a las reflexiones de Sobejano, que la mitología expuesta en *Don Julián* "debe ser contemplada a la luz de los mitos y los tópicos difundidos por los escritores del 98 y por los 'hijos, nietos, bisnietos, tataranietos del 98'", en la línea de continuidad que explicamos en la introducción:

Ya queda indicada la participación de los hombres del 98 y sus epígonos en el proceso de otras aversiones, de casi todas. Parafrasear la sátira o la burla que de esos mitificadores hace Don Julián sería superfluo. A la vista del lector está todo aquello que viene reprobado por el invasor: el senequismo ganivetiano; ciertos lemas de Unamuno como Gredos, el sepulcro de don Quijote, «me duele España», la santa costumbre o el «que inventen ellos»; la castellana metafísica y paisajista y la prosa atomizada de Azorín; las insistentes soledades castellanas de Antonio Machado: álamos y encinas, roquedos, marzo, Soria, el Duero; las andanzas de

Menéndez Pidal en pos del Cid y de los romances y sus visiones españolas a toda costa tradicionales. De ese "grupo de taumaturgos y profetas" dependen en último término los hijos (Ortega), nietos (José Antonio), biznietos (Blas de Otero) y tataranietos (¿Torcuato Luca de Tena?), por mencionar sólo un ejemplo orientador para cada oleada. La religiosidad místico-ascética de Ganivet o Unamuno, la ética estoica de esos y de otros, pasan a los militantes azules; la Castilla de Machado retoña en Blas de Otero; con parecido amor a Castilla (¿chopo? ¿Galgo?) había meditado Ortega al modo visigótico y diagnosticado la humillante invertibración de España. En fin, no hay que dar muchas vueltas mentales para comprender que, descontados unos pocos, la visión de la historia española y el lenguaje con que esa Visión se ha venido exponiendo presentan una fatigosa homogeneidad en todos los noventayochistas y sus descendientes o secuaces: acentuación de los elementos ibero, romano y godo, marginación del elemento semita, contemplación entre orgullosa y dolorida de la España áurea forjada por Castilla y de la empresa ecuménica de la Hispanidad, preocupación chorreante por el "problema España", debates y oscilaciones acerca de lo que deba hacerse: si europeizar a España, si españolizar a Europa (Sobejano, 1977: 6).

Estas referencias y acercamientos serán muy pertinentes en todo esta parte de la tesis. Sin embargo, pensamos que las opiniones acertadas de Sobejano (de marcar que "casi todas" las aversiones son sobre el 98) pasan por alto las lecturas de Américo Castro. Es decir, aunque la crítica se sitúe en la "persistencia del mito" durante el franquismo y por culpa de algunas lecturas del 98, también hay una crítica al "origen" del mito, a su creación contra lo árabe, a sus repercusiones latentes sobre América; y tan solo el interés real que Goytisolo tuvo por el pasado árabe español o por la literatura latinoamericana sirve para probarlo.

#### **3.1.4. EL COMPROMISO CONTRA LOS MITOS EN *DON JULIÁN***

En una entrevista de 1970 para *Le Monde*, Goytisolo anuncia que en *Don Julián* ha trasladado su "compromiso a otro nivel" (1970: 2): el proyecto de la novela es contra "los viejos mitos [que] siguen imponiéndose y actuando" (ibid.: 3) en la España franquista. Se trata de una labor "liberadora y destructiva", "transgresora y crítica contra los esquemas y estereotipos" (1977a: 294), cuyos objetivos son "calar en la historia auténtica del país", "poner el acervo humanístico de la época – lingüística, poética, historiografía – al servicio de dicha empresa" y "sacar a la luz demonios y miedos agazapados en lo hondo de tu conciencia" (1986b: 344). En este apartado introductorio veremos, a través de comentarios de Goytisolo, dónde se sitúa el nuevo compromiso

contra los mitos, cómo actúa, contra quién; necesario para entender los objetivos centrales que guían la novela. Son esencialmente cuatro puntos que se corresponden a los planos principales del mito: histórico, político, literario y psicológico.

*"Impugnar varios siglos de historia hostil": destrucción de la España sagrada, traición de la visión histórica*

En la entrevista con Ortega, Goytisolo explica que "reivindicar la traición de don Julián es impugnar varios siglos de historia hostil mediante una agresión vandálica a la palabra escrita de nuestros cronistas, poetas y narradores" (1977a: 293). "Impugnar" la historia, demostrar su falsedad y falta de legitimidad es algo parecido al compromiso de Américo Castro que ya tratamos en el capítulo 2.3. Es importante recordar, y más teniendo en cuenta la falta de interés que ha demostrado la crítica, que este es el primer objetivo de *Don Julián*: impugnar la historia y liberar el discurso mitológico y falsificado que la sustenta. Como recuerda Rodríguez Puértolas en un ensayo cercano a la publicación de *Don Julián* (el mismo año que aparece *Español: palabra extranjera*), la tarea de Goytisolo en la novela "es preciso compararla con la llevada a cabo por don Américo Castro en su obra de investigación histórico-literaria acerca de lo español: ambas suponen la puesta en claro de los elementos componentes del casticismo ibérico" (Rodríguez Puértolas, 1971: 82). Ugarte fue más allá y analizó casos concretos de influencias: en la representación de Santiago (Ugarte, 1979: 357), de Séneca (ibid.: 358), o de Celestina (ibid.: 359).

Sin embargo, como señala correctamente Ugarte, en la novela (que no en los ensayos), Goytisolo es sin duda un "unruly disciple" de Castro, pues en *Don Julián*, "el estudio de la historia se convierte en la *recreación* de los mitos" (Ugarte, 1979: 353), recreación que va más allá del análisis histórico. Además, Ugarte alude a cómo la definición de mito de Goytisolo (cuyas particularidades hemos estudiado en la parte II) se añade a la visión de Castro (ibid.: 355)<sup>676</sup>. Incluso afirma que Goytisolo, a diferencia de Castro, "participa activamente en la creación de una nueva mitología, una alternativa a las creencias, valores y hábitos [...] los viejos mitos permanecen intactos a medida que

---

<sup>676</sup> En este sentido va la incursión y la reivindicación de la sensualidad, "the vindication of the human body through language" (ibid.: 358).

emerge el nuevo; el resultado es una lucha entre los dos, cuyo resultado es ambivalente" (ibid.: 362)<sup>677</sup>.

De nuevo "ambivalencia" de los mitos. Pues, en la novela, el compromiso de Castro, presente en los ensayos, se sitúa a otro nivel y con otro procedimiento: la imaginación histórica tal como la ha definido Goytisolo en los ensayos, aplicada al realismo mágico y a la novela latinoamericana (ver 2.3.). Según esta definición, el novelista debe reescribir y revivir el pasado (las leyendas, los mitos) como parte de la "investigación" histórica que opera dentro de los marcos deformados, fantasiosos y mitológicos que presta la literatura, retratar el relato histórico dentro de la ficción, como método para deformar o alterar la realidad y para buscar los significados ocultos. Se produce así la confrontación entre el dato histórico y su representación o su subversión. Por lo tanto, la doble visión histórica y deformada, tal y como había dicho de Fuentes, recordemos: el novelista "nos brinda la *doble visión* engrandecedora, simultáneamente 'normal' y deformada" (1977a: 236) y la "pesadilla histórica" (ibid.: 234) convive con la visión real. En *Don Julián*, esta doble visión funciona en la alternancia de materiales originales y reales (el periódico, la televisión, los personajes y textos históricos) con su deformación simultánea; también en la doble visión sobre el protagonista, desde su infancia real con su propia visión "engrandecedora" como el traidor que abrió España a los árabes. La máscara y la verdad detrás de la máscara.

Así, aunque el compromiso de Castro contra los mitos aparece en la novela, este actúa con las formas de persuasión del mito (de la mitología "alternativa"), para confrontar al lector con esas contradicciones sin afirmar ninguna.

#### *Militancia contra Franco "a otro nivel"*

Para justificar este compromiso "histórico" situado en un nivel distinto al de sus primeras novelas, Goytisolo asegura en una entrevista para *Excélsior* con motivo de la publicación de *Don Julián* que:

La lucha política inmediata me interesa menos que hace años. Con un gobierno opuesto al actual podrían presentarse los mismos fenómenos y actuar los mismos mitos con lo que España seguiría igual. Por eso, preferí ir a la raíz. No he

---

<sup>677</sup> El original en inglés: "actively participates in the creation of a new mythology, an alternative to the beliefs, values, and habits [...] the old myths remains intact as the new one emerges; the result is a struggle between the two, the outcome of which is ambivalent" (Ugarte, 1979: 362).



renunciado a la lucha. La he trasladado a otro nivel, a otra perspectiva (Loubet, 1970: 1).

La urgencia está, como vimos en los ensayos, situada en un nivel crítico que va más allá de una militancia concreta o políticamente sesgada. Esta actitud hace que afirme en una carta a Américo Castro que "no es una obra hecha para agradar" porque responde a una situación intelectualmente "excesiva":

A algunos podrá muy bien parecerles excesiva pero deberán admitir al menos que responde a una situación realmente excesiva también. La herencia que mi generación ha recibido entre manos es demasiado siniestra para cualquier espíritu deseoso de respirar aire libre [...]. Todo ello [explica] mi reacción goyesca contra los mitos, una ideología y un lenguaje opresores, que nos abruma diariamente (Carta VIII - 13/7/70 - archivo AC).

Esta cita nos permite hacer dos precisiones respecto al compromiso en la novela. La primera, que las tres palabras "mitos, ideología y lenguaje" equivalen a las tres prioridades de la novela que describía Carlos Fuentes en la *Nueva novela*: "mito, lenguaje y estructura" (1976: 20). Con esto Goytisolo entra en el proyecto de "poner el acervo humanístico de la época – lingüística, poética, historiografía [...] llegar a las raíces de la muerte civil que te ha tocado vivir" (1986b: 344), o en el compromiso de autores como Paz o Fuentes, que beben de la antropología y la mitología estructural, de interpretar la realidad según las grandes estructuras repetitivas. Pues recordemos, según el estructuralismo, el hecho positivo concreto vale poco ante el poder de los sistemas. La segunda precisión es que lo que se ataca es la "herencia que mi generación ha recibido", y, de hecho, como hemos podido recordar, en la novela se representa y se denuncia la herencia literaria y cultural tal como el escritor la ha recibido durante el franquismo: cómo le llega (textos) y el significado profundo y retrógrado que tienen (y tan antiguo como Castro había demostrado). Como bien señaló Sobejano en su día, el compromiso contra la tradición actúa en este sentido: "el verdadero blanco, si bien se mira, es éste: el 98 y sus remedadores, particularmente sus remedadores de posguerra, todos los cuales han llevado a cabo una mitificación de cierta tradición literaria (y no literaria" (1977: 3), condición que explica más adelante como "fatigosa homogeneidad en todos los noventaiochistas y sus secuaces" (ibid.: 6).

Por tanto, sería injusto decir que no existe una crítica directa y real contra el franquismo, de hecho, en la propia novela, Julián afirma estar "convencido de la urgencia y necesidad de la traición" (1985a: 135), lapsus sartriano sobre la "urgencia" del

compromiso. Para ello, la novela pone de manifiesto la proximidad que existe entre una representación mítica y católica de España y el discurso de Franco. Además, pone de manifiesto también cómo esa mitología sigue siendo utilizada (con formas aberrantes y anacrónicas) en los años 60 de los XXV años de paz franquista, tema que ya trató en *Señas de identidad* pero que aquí aborda con muchísima más agresividad, pues sus ideas sobre la perpetuación ideológica que refleja ese triunfo franquista logrado en buena medida gracias a las modificaciones económicas son más radicales. El exiliado Manuel Durán llega incluso a culpar de la ira de *Don Julián* a su situación política y personal: "quizá la evolución de Goytisolo, su creciente variedad y fuerza, se deba, ante todo, a que los sentimientos de Goytisolo se han agudizado y exasperado [...], en sus dos últimas novelas, asistimos a un *crescendo* de ira: no basta con criticar; es preciso fustigar verbalmente, acometer, subvertir, violar, profanar" (Durán, 1975: 54).

### *Soledades*

Como hemos visto en la descripción de la situación de la escritura (3.1.2.), la soledad y la lejanía del país juegan un papel muy importante no solo en la forma de la novela, sino también en un tipo de compromiso que se reivindica también en la soledad, la lejanía y el exilio, lo que genera una literatura nueva porque está implicada con la realidad de otra manera. Soledad que recuerda a otros momentos de la tradición española: soledad del paria que triunfa porque se independiza de la patria (Genet y Blanco White), soledad del exilio (Cernuda) con la libertad y la inteligencia de imprecisar desde lejos, y soledad irreal del arte en los modelos de la tradición más periféricos, y a los que Goytisolo volverá a encomendarse en la novela.

Góngora es el poeta que guía al narrador en las "habitadas soledades" que implican un abandono de la realidad y una aceptación del delirio o la exuberancia. Soledad del peregrino, único guía solitario del laberinto y definido por John Beverley como "un hombre que ha perdido contacto con su propia sociedad, un exiliado" y dividido entre añorar o esperar el futuro (*apud.* Sobejano, 1981: 83). Cervantes, modelo narrativo principal de *Don Julián*, escribió, según Castro, Cervantes cuando "se resigna [...] y refugia su ser total en el retablo de sus invenciones, como un Maese Pedro de la propia vida, para intentar la incalculable tarea de ser a la vez su autor, su actor y su espectador crítico" (1967: 263).

Pero como representante de la "soledad del arte", y a pesar de no aparecer en los agradecimientos (debido a no haber prestado "materia textual"), figura Goya desde la soledad (y la libertad que proporciona), la imaginación (fruto de la libertad) y la doble visión. El análisis de Malraux de los dibujos que suceden a la sordera de Goya y que, según el crítico francés, fundan su modernidad "cuando deja de querer gustar", abandonan lo figurativo y decorativo (lo que representa) y exploran realmente la materia y la representación extrema de la pintura (a través de la imaginación): "[Goya] descubre la vulnerabilidad del espectador, la debilidad de una cultura puesta en duda [...] habiendo roto con la seducción, no pretende refugiarse en su soledad, sino imponerla" (Malraux, 1970: 60)<sup>678</sup>. Resulta evidente la relación entre ese "no es una obra hecha para agradar" que le confiesa a Américo Castro y la reivindicación del Goya de los grabados que ya no seducen al público. El compromiso consiste en encontrar su propio estilo con la pérdida de un público al que se agrada, frente a un público al que se sacude e interroga (y que por el exilio y aislamiento de ambos no está cerca).

Además, el compromiso de Goya está reivindicado a lo largo de la novela en lo que ya describió en *España y los españoles* (los términos son los mismos): "destrucción y homenaje, profanación y ofrenda, agresión alienada, onírica, esquizofrénica, alianza integral de imaginación y razón, como dice del Gran Sordo Malraux, bajo la apariencia de un mendaz de un delirio" (1986b: 344). Se explica así también la violencia encarnizada de la traición: "nueva versión sicoanalítica, con mutilaciones, fetichismo, sangre" (Goytisoló, 1985a: 13). En este sentido, recordemos que Goytisoló identifica en Goya una función de psicoanálisis colectivo, como vimos en *España y los españoles*, a través de la "apariencia mendaz (en otras ocasiones utiliza la palabra "engañosa") de un delirio", enfrentando al lector con la doble visión (enajenada y crítica) que permite ir a otro lugar sin necesidad de justificarlo con una verosimilitud. Como en Goya, lo real es más "vulnerable" que el universo ficticio que se ha impuesto sobre la realidad y debe ser tratado con urgencia.

---

<sup>678</sup> Original en francés: "Il découvre la vulnérabilité du spectateur, la faiblesse d'une culture mise en question [...] ayant rompu avec la séduction, il n'entend pas se réfugier dans sa solitude, il entend l'imposer" (Malraux, 1970: 61).

### *El compromiso del "cuerpo"*

El compromiso-psicoanálisis de Goya tiene un contenido sexual que es difícil explicar solo desde la tradición española. De hecho, en la novela, como en los ensayos, Goya se asocia a Sade, pues, tal y como asegura en una entrevista, las motivaciones del narrador son "secretas y oscuras, más próximas al universo *sadeano* o al *goyesco*. Su discurso se sitúa a medio camino entre la crítica racional y la opacidad del instinto. Es una tentativa de *sicoanálisis*" (1975a: 118). Enfrentar al lector a sus terrores y mitos para purgarlos (el psicoanálisis) equivale, en el caso español, a "erotizar España" (Cauffon, 1970: 2), llevar a cabo su "resexualización" (Garrido, 1970: 9). Recordemos que su "mal mayor", en términos psicológicos, era un "complejo de autopunición", que define como "tan típico de una sociedad como la española, entregada aún hoy a la morbosa tarea de destruir y negar cuanto sazona y estimula la vida" (1976a: 117). Pues, aunque sin utilizar esa palabra aún, el compromiso de *Don Julián* es también el compromiso del cuerpo que explicará después en *Disidencias*: reivindicar el signo cuerpo (de Octavio Paz), el barroquismo y desbordamiento (de Sarduy pasando por Bataille y su lectura de Sade) y el regreso a la tradición anterior a la reconquista (*El libro del buen amor, La Celestina*).

En un primer momento, y como ya vimos que aludía Ugarte, la reivindicación del cuerpo nace de una divergencia con Américo Castro, la de añadir a su compromiso de lo subconsciente y lo irracional de la renuncia al sexo, algo que conoce gracias a la lectura de Domingo; lo que resulta en efectuar un contagio literario, asumir la persistencia neurótica del mito. Esta circunstancia sugiere una lectura de Freud que, aunque citado en los ensayos, está ausente de los "agradecimientos" de *Don Julián*<sup>679</sup>.

En segundo lugar, la reivindicación del erotismo es la reivindicación de una función erótica de la literatura que había sido expulsada de España y del español ("anquilosado durante siglos por el celo de nuestros censores", en palabras de Blanco White, *apud*. Goytisoló, 1982: 24). Esta función se ejerce mediante la arenga y homenaje a *La Celestina*, asociada con Sade (a través de Bataille) buscando el contagio<sup>680</sup>, para

---

<sup>679</sup> Algo que ya había destacado Sobejano en su artículo (1977: 2).

<sup>680</sup> En el mismo ensayo sobre las relaciones entre Castro y Goytisoló, Ugarte dice sobre la asociación de Sade con Rojas: "Goytisoló's parity between Rojas and Sade is not a reasoned academic hypothesis, but a provoking commentary on a specific text which has far-researching consequences for Goytisoló's own view of Spanish literature and literature in general" (1979: 359). Traducción: "La paridad de Goytisoló entre Rojas y Sade no es una hipótesis académica razonada, sino un comentario provocador sobre un texto específico que tiene consecuencias de largo alcance para la propia visión de Goytisoló de la literatura española y de la literatura en general".

recuperar la patria "que confiscaron", "no la patria ingrata y atroz [...], sino una patria habitable y acogedora, suelta de cuerpo y de mente, en la que algunos no dejamos de soñar ni siquiera cuando estamos despiertos" (1977a: 180). O como anuncia Julián: "en el solar ingrato, verdugo de los libres, inteligencia y sexo florecerán" (1985a: 127).

Este erotismo (en gran parte bajo el signo de Bataille) implica un desbordamiento, una furia irracional que saca la racionalidad nociva y permite la transgresión. Pero, además, como veremos, también permite introducir el signo cuerpo desde lo lúdico, la diversión, como realiza Goytisolo desde el ejemplo de Sarduy, como veremos más adelante.

### 3.2. El lenguaje de *Don Julián*

Como explicó Goytisolo en una entrevista, para "violar la leyenda", había que "violar asimismo el lenguaje, disolver uno y otro en una misma agresión violenta" (1977a: 292). El lenguaje es el verdadero protagonista de esta novela y a través de la crítica al lenguaje se realiza el compromiso contra los mitos; los mitos entendidos como lenguaje o encerrados, preservados y continuados por el lenguaje. El personaje es solo lenguaje y sus vivencias, escenas y recuerdos solo se mueven en una realidad textual, verbal y suplantadora. La historia evocada y la cultura española son sus leyendas; el paisaje desaparece ante los pasajes de la tradición que lo describen. Como decía de Sarduy, el universo donde se mueve es "estrictamente cultural" (Goytisolo, 1977a: 188).

Además, se trata de un lenguaje que subvierte, un anti-lenguaje en muchas ocasiones que quiere destruir. Recordemos las palabras de los latinoamericanos sobre *Don Julián*. Vargas Llosa hablaba de "su designio desmesurado [es la] destrucción verbal de lo español" (1975: 170). Octavio Paz, de modo privado, le dijo a Goytisolo que "me impresiona su violencia [...] contra el verbo, el santísimo verbo hispánico. Una profanación del lenguaje y, por tanto, una ruptura de las reglas de lectura de una novela" (3/8/1970, JGCHGARC, b3 f1). Carlos Fuentes alude a un libro con el que esta vez:

Goytisolo contamina todos los niveles del español escrito y al hacerlo los desjerarquiza radicalmente. Una solemne montaña se convierte en un río tumultuoso que el autor contiene con frágiles represas de verso libre narrativo, semejante a una columna de cenizas surgidas del vientre destripado del lenguaje académico, eclesiástico, sentimental, castrense, comercial y policiaco de España: más que contención, pausa fugaz, apertura inmediata hacia un futuro que sólo puede nacer de la ruina total. (En *Don Julián*, este sentido del flujo total de la lengua es

aún más pronunciado que en *Señas de identidad*; los únicos signos de puntuación textual son la coma y el punto y coma; los únicos tiempos verbales, el presente del indicativo y el gerundio) (Fuentes, 1976: 81-82).

En la violencia de este lenguaje ("contaminación", "profanación", "ruina total") se reconoce la persuasión de quien quiere deshacerse de los mitos y los moldes, como vimos en las asociaciones con Barthes (2.2.); hacer la guerrilla al lenguaje ocupado, plantarlo de minas, liberarlo en una movilidad que a veces parece un vagabundeo genetiano o la obra de un "juan sin tierra". Simbolizado de forma evidente, como recuerda Fuentes, en la ausencia de puntuación más allá de los dos puntos (":")<sup>681</sup>, la exclamación ("!") y la coma; y en el empleo de muy pocos tiempos verbales, no solo "el presente del indicativo y el gerundio" que señala Fuentes, sino también el futuro y el imperativo. Se trata de quebrantar las normas, abogar por la anarquía y la no-obediencia al lenguaje-mito. O, como ya vio Castellet, seguir la consigna de Todorov: "hay que hacer salir al lenguaje de su transparencia ideológica" (*apud.* Castellet, 1975: 191-192).

En este apartado analizaremos el lenguaje en *Don Julián* en los tres aspectos que nos interesan: la convivencia y variedad de tipos de discurso y lenguajes en la novela, así como el empleo de metalenguaje (o "discurso" en términos de Benveniste), el intertexto y otros recursos estructuralistas y formalistas (3.2.1.); la crítica al lenguaje dentro de la ficción (incluyendo el robo lingüístico de Barthes o la crítica literaria) (3.2.2.); y, por último, el barroco o neobarroco como un lenguaje recargado, suprarretórico y aislado donde Goytisolo se reconoce y se reivindica (en las tantas referencias a Góngora de la novela, o a Lezama en los textos sobre *Don Julián*), empleado para dos funciones: liberar sensualmente al lenguaje e introducirse en un mundo cultural, verbal, artificial, desde cuyos márgenes criticar la realidad (3.2.3.).

Este análisis del lenguaje en *Don Julián* debe hacerse antes del análisis de los mitos y su destrucción porque solo a través de esta exploración y profundización en el lenguaje puede tener la traición del meta-conde cierta solidez, consistencia y efectividad política.

---

<sup>681</sup> Tal como lo describe Oviedo: "la prosa del libro es la de *Reivindicación* —esa sucesión de unidades rítmico-expresivas de diversa tensión, pero conectadas invariablemente por el mismo signo ortográfico (dos puntos) que sintetiza funciones plurales e introduce en el conjunto un tejido de relaciones cambiantes como un pulso o una marea" (Oviedo, 1976: 198).

### 3.2.1. LENGUAJES Y NIVELES DE DISCURSO

En este apartado describiremos a grandes rasgos el lenguaje y los distintos discursos puestos en marcha, así como las definiciones y funcionamientos teóricos o formalistas, como el intertexto, el personaje lingüístico o el metalenguaje.

*La imposibilidad del referente y las posibilidades del discurso: el lenguaje sin contexto*

En primer lugar, y como estudiamos en el primer capítulo, el idioma se sitúa desde fuera, desde la posición del exiliado, "sin suelo y sin raíces", "sin pueblo sin ejército", lo que condiciona el tipo del lenguaje empleado. Lenguaje "polisémico, totalizante, que catapulta el significado literal a un significado polivalente, ambiguo, connotativo, lleno de acepciones, capaz de contener varias en un grupo simple de palabras" (Goytisolo, 1975a: 119). El proyecto lingüístico de la novela tiene mucho de ataque al realismo, pues la realidad queda fuera por voluntad propia pero también por los motivos reales que implica el estar lejos del país. En esta cita (de la "Declaración") Goytisolo explica el lenguaje de su novela:

Su lenguaje [de *Don Julián*] es un lenguaje deliberadamente polisémico, totalizante, que catapulta la significación literal a una significación más ambigua y connotativa. En general, este libro pone el acento sobre la novela, en tanto que construcción puramente verbal. Es escritura y no copia. Podemos decir que "Don Julián" escoge siempre el discurso contra el referente. O, por emplear una brillante fórmula de Roland Barthes, pretende "transformar las imposibilidades del referente en posibilidades del discurso" (Goytisolo, 1975b: 143).

No es la primera vez (como pudimos ver en la parte 2) que Goytisolo cita la frase de Barthes —"transformar las imposibilidades del referente en posibilidades del discurso"—, pero ahora nos detendremos a analizarla un poco más por su importancia, ya que Barthes es una inspiración fundamental para el abandono del realismo y la búsqueda de un nuevo compromiso. Se trata de un artículo sobre Sade, el gran aislado y el gran disidente de la literatura, sobre quien Barthes dice en 1967:

Ce qui se passe dans un roman de Sade est proprement fabuleux, c'est-à-dire impossible; ou plus exactement, les impossibilités du référent sont tournées en possibilités du discours (Barthes, 1967: 9)<sup>682</sup>.

---

<sup>682</sup> Traducción: "Lo que sucede en una novela de Sade es verdaderamente fabuloso, es decir imposible; o más exactamente, las imposibilidades del referente se transforman en posibilidades de discurso" (Barthes, 1967: 9).

Esta situación se explica porque Sade escribió todas sus novelas en la cárcel y "las imposibilidades de referente" son una realidad para un artista preso. Y sin embargo, Sade escribe porque es capaz de transformar este contexto en un discurso imposible<sup>683</sup>, incongruente, aberrante, criminal; pero discurso absolutamente factible dentro del campo de la ficción y de la literatura (escritura) porque no cabe duda de que no opera en ninguna relación con un referente o con una realidad<sup>684</sup>. Lo que genera esta situación son novelas, en palabras de Barthes, "fabulosas", inverosímiles.

Lo "fabuloso" está ligado con la invención, pues, como recuerda Goytisolo en la cita (con ideas de Barthes también), esta imposibilidad exige creación y no copia (pues no hay de donde copiar), y "la literatura regresa abiertamente a una problemática del lenguaje; en efecto, no puede ser nada más que eso" (Barthes, 1972: 64)<sup>685</sup>. Sin referente, sin distracción, Goytisolo puede concentrarse en las palabras o, para citar a Cervantes, el gran reivindicado en esta novela, y el "Prólogo" al *Quijote*: "¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de ninguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda su incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación" (Cervantes, 2019: 95).

Volviendo a Sade, debemos recordar que, además de sus similitudes<sup>686</sup>, de los tres epígrafes que tiene la novela (como tres planos de lectura —uno histórico, uno

---

<sup>683</sup> Palabra bataillana por excelencia, lo describe así: "l'un des hommes les plus rebelles et les plus rageurs qui aient jamais parlé de rébellion et de rage: un homme en un mot monstrueux, que la passion d'une liberté impossible possédait" (Bataille, 1957: 80). Traducción: "uno de los hombres más rebeldes y más rabiosos que jamás hablaran de rebelión y de rabia: un hombre en una palabra monstruoso, poseído por la pasión de una libertad imposible".

<sup>684</sup> Blanchot afirmaba que "Cuando vemos las preocupaciones que ha tomado la historia para hacer de Sade un enigma prodigioso, cuando pensamos en esos veintisiete años de prisión, a esa existencia confinada y prohibida, cuando ese secuestro atenta no solo contra la vida de un hombre, sino que sobrevive al punto de que el secreto de su obra parece condenarlo por sí mismo, aún vivo, a una prisión eterna, llegamos a preguntarnos si los censores y los jueces que pretenden encerrar a Sade no están al servicio del mismo Sade, no realizan los votos más vivos de su libertinaje, él que siempre aspiró a la soledad de las entrañas de la tierra, al misterio de una existencia subterránea y reclusa. Sade, de diez maneras, ha formulado esa idea, la de que los más grandes excesos del hombre exigían el secreto, la obscuridad del abismo, la soledad inviolable de una celda" (Blanchot, 1989: 27). La numerosa bibliografía sobre Sade nos exime de entrar en detalles sobre estas afirmaciones, remitimos, por la relación con nuestro estudio a la obra de Barthes (1970) sobre escritura, discurso y composición en el universo autónomo de Sade, a la de Bataille (1957) y, por dar a una referencia reciente, al estudio de Coudurier (2021) que incluye el análisis de las recepciones de Sade a lo largo del siglo XX.

<sup>685</sup> El original en francés: "la littérature est ramenée ouvertement à une problématique du langage; effectivement elle ne peut plus être que cela".

<sup>686</sup> Como vimos en el "compromiso del cuerpo". La filiación sadiana de esta novela, ha sido comentada por muchos críticos (Vargas Llosa, 1975) además de las reivindicaciones del propio autor.



"mitológico" y uno literario), el último es una cita de *Juliette* (Sade, 1997, v. 2: 150) que explica el significado de la novela en términos literarios:

Je voudrais trouver un crime dont l'effet perpétuel agît, même quand je n'agirais plus, en sorte qu'il n'y eût pas un seul instant de ma vie, où, même en dormant, je ne fusse cause d'un désordre quelconque, et que ce désordre put s'étendre au point qu'il entraînaît une corruption générale ou un dérangement si formel qu'au delà même de ma vie l'effet s'en prolongeât encore.

D.A.F. de Sade

(Goytisoló, 1985a: 7)<sup>687</sup>.

Esta referencia a la criminalidad "formal" de Sade (unida a la referencia a Barthes en los ensayos y entrevistas) explora las posibilidades de un discurso sin contexto, desencadenado y libre que afecta a las palabras. El crimen virtual que esta cita expresa (y que "genera un desorden llevado a la corrupción general") es un desorden que afecta los discursos y que pueda, a través de esa violencia virtual y descontextualizada, afectar al lenguaje y a toda su profunda arquitectura y estructura; en palabras del propio Sade, "un trastorno *formal*", responsabilidad y campo de acción del escritor, trastornar las formas, precediendo el trastorno de los valores que encierra. Volviendo a Barthes: "puesto que no hay pensamiento sin lenguaje, la Forma es la primera y última instancia de la responsabilidad literaria (Barthes, 1972: 64)<sup>688</sup>.

En suma, la separación de la realidad donde se sitúa la novela es una oportunidad literaria porque la novela puede ser más "fabulosa", más irreal, más centrada en sí misma y en los signos, el lenguaje o la tradición. Al mismo tiempo, puede ser así más efectiva, porque su performatividad no pretende alcanzar la realidad (como había sido su ilusión durante su primera etapa), sino los instrumentos de la literatura (lenguaje, mito, ficción).

### *El intertexto*

La cita anterior de Goytisoló donde se cita a Barthes y se anuncia la voluntad de sustituir el "referente" (la mimesis) por el "discurso" (ahora en categoría de Benveniste)<sup>689</sup>, continúa con una reflexión sobre los personajes:

---

<sup>687</sup> Quisiera encontrar un crimen cuyo efecto sea perpetuo y actúe incluso cuando ya no actúe yo, de modo que no haya un solo instante en mi vida, ni cuando duerma, en el que yo no sea causa de un desorden; y que este desorden pudiera extenderse hasta el punto de conducir a una corrupción general o a una perturbación formal tan grande que incluso más allá de mi vida el efecto continuara.

<sup>688</sup> Original en francés: "c'est parce qu'il n'y a pas de pensée sans langage que la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire" (Barthes, 1972: 64).

<sup>689</sup> Durante la época de *Don Julián* Goytisoló se reivindicó absolutamente de las teorías de Benveniste (como analizamos en 2.1.) y del desplazamiento de la literatura de la "histoire" hacia el

[En *Don Julián*] los personajes surgen, se eclipsan, se metamorfosean conforme a las necesidades retóricas de la narración. Son pues, personajes sin consistencia psicológica, personajes proteicos (Goytisolo, 1975b: 143).

Para lograr la sustitución del referente, todos los recursos narrativos que forman la novela están al servicio de la independencia del discurso, que "admite y se propone una pluralidad de lecturas" (ibid.: 142). Lo explicaremos mediante un elemento de la novela muy importante, y que bebe de la lingüística y del estructuralismo: la intertextualidad, es decir, la inclusión de los otros textos (enumerados en 3.1.3.) dentro de la novela y actuando en ella.

Castellet afirma en 1971, con mucho acierto, que "Goytisolo utiliza la intertextualidad porque su protagonista, como todos nosotros, vive inmerso en ella" (Castellet, 1975: 193). Recurso estructuralista, a pesar de las protestas de Goytisolo de que se trataba de una "simple concordancia" (1975a: 120), ha sido estudiado en profundidad por Ugarte (1982).

Lo que nos interesa explicar aquí es, más que esos detalles técnicos que estudia Ugarte, su funcionamiento. Goytisolo repite en muchas ocasiones que "el origen de los materiales literarios que utilizo importa mucho menos que su función" (Cauffon, 1970: 3)<sup>690</sup>. Tres aspectos de este funcionamiento nos interesan: su función como reivindicación literaria, su función de descripción, y su función de juicio o crítica literaria.

En un primer lugar, la variedad de fuentes y estilos juntos funcionan a un nivel lingüístico y literario para hermanar crítica y creación (emulando a Cervantes, algo de lo que ya hablamos en 2.3.) en una dirección formalista (el texto que sigue recordará a los calcos de los formalistas rusos vistos en 2.1.), haciendo una reivindicación de la independencia de la literatura respecto a la realidad:

Don Julián es un texto que se alimenta de la materia viva de otros textos. En este aspecto sigo la tradición cervantina. Desde el siglo XIX, para la casi totalidad de los novelistas y críticos, lo más importante de una novela es su relación

---

"discours". Hasta tal punto que dedicó el libro a Carlos Peregrín Otero refiriéndose a la novela como "experimento lingüístico del discurso benvenistiano" (*apud.* Goytisolo, 1981: 28). Sin embargo, diez años después, Goytisolo vuelve sobre esta anécdota y esta pasión por la lingüística con una prudente distancia: "La influencia que ha ejercido sobre mí la obra de Benveniste no es un secreto para nadie [...]. Pero definir perentoriamente —como hice en mi apresurada dedicatoria— una obra de las características de *Don Julián* es un buen ejemplo de esa imperdonable ligereza crítica que afecta a la casi totalidad de nuestros lenguaraces novelistas" (Goytisolo, 1981: 28). Más allá de las prevenciones que se han de mantener con los juicios de todo escritor sobre su propia obra, creemos que esto nos exime de prestarle un interés desmedido al "discurso" en la definición de Benveniste, además de que dicho análisis ya ha sido llevado a cabo por Ugarte (1982) y Pérez Genaro (1979), entre otros.

<sup>690</sup> El original en francés: "L'origine des matériaux littéraires que j'emploie importe bien moins que leur fonction" (Cauffon, 1970: 3).

con la realidad exterior (social, psicológica) que pretende representar. No obstante, la conexión de una novela con el "corpus" general de las obras publicadas anteriormente a ella es siempre más intensa que la que le une a la "realidad". Mientras es posible concebir obras cuya relación con la realidad social y política de su tiempo sea casi nula, la existencia de una obra vinculada sólo a la realidad, sin ningún lazo con las restantes obras de su género, es totalmente inconcebible. Don Quijote, entre otras muchas cosas, [es] una respuesta a la novela de caballería y, a veces, a la novela pastoril, es también una sátira de Lope de Vega. La segunda parte del Quijote sostiene a su vez un diálogo con la primera y Cervantes nos dice que no va a cometer los mismos errores en que incurrió al escribir ésta. Tristram Shandy contiene en diversos pasajes numerosas referencias a "Don Quijote" en la medida en que Sterne se dirigía a un público que conocía al dedillo la obra cervantina...

Este elemento intertextual es fundamental para la comprensión de "Don Julián". Como es sabido —aunque muchos críticos se empeñen todavía en ignorarlo—, el origen de los materiales literarios importa mucho menos que su utilización, la función que se les atribuye [1975a: 118-119].

Se trata de un Goytisolo de nuevo empeñado en devolver la literatura a la literatura y que, bajo los preceptos de Todorov, asume que su responsabilidad es con la literatura (el texto) y no con la realidad (el contexto): —"el contexto forma parte del texto y ciertos rasgos estructurales del texto son elementos auténticos del contexto" (*apud.* Goytisolo, 1977a: 154). El texto (novela) se integra en los textos y la multiplicación de fuentes y referencias a otras obras literarias en la novela lo recuerda.

Además, en segundo lugar, las fuentes cumplen el papel de suplantación de la realidad en el caso de la descripción de fenómenos mítico-culturales que no existen en la realidad exterior. Se acude a ellas, aparte de por la situación de no ver ya el país sino de lejos, porque interesa más la historia de la representación (la historia de las formas de la que hablaba Barthes) de paisajes y de personas que su referencialidad: "habiendo renunciado a la geografía, no hay en el libro la descripción de paisajes. En cambio, hay citas clásicas desde Gonzalo de Berceo a la Generación del 98 que tienen el desempeño de los paisajes en las novelas ordinarias" (Loubet, 1970: 2); motivos prácticos y motivos políticos para centrarse en los textos que han mistificado la realidad. Por otra parte, si los textos literarios suplantaban a la realidad es por su componente mítico, por lo tanto, el intertexto y la conjunción de textos dispares facilita la subversión y el mito "à l'œuvre" (Brunel 2003: 9) dentro de la obra literaria, aunque sobre esta cuestión volveremos después.

En tercer lugar, estas citas son, como repitió Goytisolo en muchas ocasiones "a veces, [un] homenaje a autores que respeto. Otras, sátiras" (Loubet, 1970: 2)<sup>691</sup>. En este sentido, las citas y fuentes cumplen el papel en la novela de lo que plantea en la misma época en los ensayos: crítica literaria. Y, como en los ensayos, esta crítica funciona en dos direcciones (u objetivos), "homenaje" y "sátira": "homenaje" a la tradición mitoclasta, disidente, crítica (en el caos de la novela: Góngora, Cervantes, Ibn Hazam o Rojas) y "sátira" a una tradición que detesta (las crónicas medievales, el 98, la literatura franquista; en suma, cuanto se fundan o "rinden idólatra adoración al mito"). El objetivo en el primer caso es reivindicar a los que lucharon contra el mito; en el segundo, no solo destruir sino también revitalizar la tradición, como explica años después: "agredir y arruinar la totalidad del discurso [...] dar a la traición [o tradición] un contenido dinámico y positivo, extenderla al lenguaje, invertir la escala de valores acatada" (1989: 40)<sup>692</sup>.

En cualquiera de los dos casos, aunque funciona mejor en el de la reivindicación de una tradición "enterrada bajo el peso del mito", se trata de poder revitalizar la tradición —ya sea criticándola sin temer a los fiscales, ya sea sencillamente usándola. Con esta actitud se opone a la tradición entendida como "losa de piedra" (ver 1.2.) y se reconoce, como vimos, en la misma técnica que los novelistas latinoamericanos. En *Don Julián*, la reivindicación ("homenaje") de varios referentes de la tradición se resumen en Rojas, Cervantes, Fray Luis y Góngora por varios motivos que aparecerán en distintos momentos, pues "corresponden a distintos propósitos y estratos de la estructura novelesca" (1977a: 314).

En suma, las fuentes, los mitos y el intertexto sustituyen a los elementos tradicionales de una novela. El paisaje se diluye detrás de su representación y la realidad "cede al mito". Este procedimiento afecta, como ya hemos expuesto en el capítulo anterior, a los personajes: el narrador es una "voz lingüística" y los personajes literarios, como ya recordamos, son "personajes proteicos, se funden, se transforman: la ilusión del narrador se desvanece" (Garrido, 1970: 9).

---

<sup>691</sup> En la entrevista con Rodríguez Monegal es más específico: "A veces, en mi novela, las citas sirven para entablar un diálogo con otros textos, constituyen, por así decirlo, una forma de homenaje a autores como Rojas, Cervantes, Fray Luis de León, Góngora, etc. En otras ocasiones una parodia, como en el caso del paisaje de Castilla descrito por Unamuno y el 98" (Monegal, 1975: 119).

<sup>692</sup> Para un análisis detallado del trato de este "corpus hispano", remitimos de nuevo al artículo de Sobejano, en su estudio, que deja fuera la relación con el mito, analiza el uso de las fuentes "en tres sectores: positivo, negativo y neutral, según los textos hayan servido para la afirmación, la repulsa o para la referencia no signada por cruz ni raya" (Sobejano, 1977: 1).

Numerosos críticos han hecho referencia a la conjunción de estilos, de niveles de discurso, de funciones que opera en *Don Julián*. Durán se refirió a ello como "una arquitectura interna [que] anima, levanta, ordena, explica, exhibe cada uno de los detalles de la obra total" (1975: 67). Pérez Bazo como un "plurinlingüismo social que traduce la incorporación de diversos registros con fin generalmente crítico y trasfondo paródico, la yuxtaposición de lo culto y lo vulgar, el empleo de otros códigos" (Pérez Bazo, 1994: 5). García Gabaldón como una "heterodoxia lingüística" (palabra bien elegida por sus vinculaciones con Blanco White) que "consiste en permeabilizar el español, alterar su semántica, crear nuevos sentidos, distorsionar su sintaxis, romper frases hechas, hacer nuevas frases con sentido literal, mezclar irreverentemente niveles de lenguaje, vulgares y cultos, literarios y no literarios, introducir nuevos géneros discursivos" (García Gabaldón, 1988: 19)<sup>693</sup>.

De esta convivencia de estilos y de registros suficientemente estudiada nos interesa ahora la convivencia de niveles de discurso, que conviven sin demarcación e ignorando la verosimilitud. En *Don Julián* "la invención de un nuevo discurso" convive con "un 'collage' que viene sin aviso, disuelto en un contexto, que el lector sólo puede olfatear, adivinar al verse enfrentado de pronto con frases de una asombrosa chatura o de una engolada y ruidosa nimiedad" (Vargas Llosa, 1975: 171). Homenaje de Goytisolo a Cervantes presente en la novela en la "estructura": "fundada en el propósito de forjar como él una obra que sea a la vez crítica y creación, literatura y discurso sobre la literatura (el episodio de las moscas ejerce, *toutes proportions gardées*, una función similar a la del examen de la biblioteca de don Quijote por el cura y el barbero: la de introducir la discusión literaria en el cuerpo mismo de la novela" (1977a: 314). En suma, como confesaba en otra entrevista "lo esencial del libro está en la polisemia, es decir, en el juego entre los diferentes registros de interpretación" (Sarduy, 1971: 21)<sup>694</sup>.

Es decir, la novela se puede estudiar como la conjunción de una crítica (irónica) con una creación (dilatación o reescritura, que preceden o acompañan a la traición /

---

<sup>693</sup> La explicación prosigue: "realizar, en fin, una serie de mixturas y alquimias en el seno de la lengua, experimentar nuevas vías expresivas, actualizar, interiorizar y liberar un lenguaje conquistado (el lenguaje común), reconquistar un lenguaje (la tradición literaria lúdica y subversiva). El resultado es una lengua rica, compleja, sensual, maliciosa, irónica, llena de requiebros y rupturas, violenta, jocunda, poetizada. La lengua deja de ser una combinatoria de palabras ya usadas en las que el escritor realiza su elección lingüística. (García Gabaldón, 1988: 19).

<sup>694</sup> El original en francés: "l'essentiel du livre réside dans la polysémie c'est-à-dire dans le jeu qui s'opère entre les différents registres d'interprétation" (Sarduy, 1971: 21).

destrucción). Aunque nos dedicaremos en profundidad a la crítica y la creación por separado a lo largo de este capítulo, aquí nos interesa explicar cómo se relacionan estos planos de discurso en la novela. Relaciones que buscan abigarrar todavía más el lenguaje y su significación, pues, como confesó Goytisolo unos años después, "todo texto literario posee varios niveles de interpretación y lectura, y promover uno a expensas de los demás implica necesariamente mutilación, empobrecimiento, esquematismo", y la novela que no se decanta por ninguno de los dos elementos es la que conduce a "la lectura múltiple y contradictoria, total, absorbente, exhaustiva" (Goytisolo, 1981: 25). Es decir, una vez más (y en el caso concreto de la novela), reivindica la consigna cervantina de mezclar crítica y creación, literatura y discurso sobre la literatura; "crítico-creador o creador-crítico que, a la manera de Cervantes, introdujera genialmente *en el ámbito de la obra novelesca* todo el *corpus* teórico de la época" (ibid.: 30). La crítica es así para el escritor un método de añadir "el saber teórico de su tiempo, pertrecharse de nuevos y más delicados instrumentos para enzarzarse en violento cuerpo a cuerpo con su amante y feroz enemiga, la palabra" (ibid.), pero no le exime de la "creación".

En la alternancia de creación y crítica en *Don Julián* opera esencialmente una estructura que no separa sino más bien confunde los planos del discurso: pasajes de "discurso sobre literatura" (monólogos reflexivos sobre el lenguaje<sup>695</sup>, duras exégesis de otros textos, paráfrasis, intertexto, parodia, imprecación del narrador) conviven con creaciones o hinchamientos de imágenes, destrucciones, recuerdos de infancia; es decir, con la acción misma. Esto garantiza, de nuevo, la doble visión que había defendido en los ensayos de la época.

Además, Goytisolo incluye varios pasajes de metadiscurso sobre la situación de la escritura (qué lenguaje emplear, qué sintaxis y qué suplantación)<sup>696</sup>, en el monólogo en segunda persona que "exige un tiempo que, fundamentalmente, es el presente: es decir, la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que lo describe (Benveniste)" (Castellet, 1975: 194-195)<sup>697</sup>. Como en este pasaje del capítulo III de la destrucción de España, en el que "Julián" describe a su imaginario compañero árabe "Tariq" en términos puramente lingüísticos en lo que es un buen ejemplo que explica cómo se está escribiendo, seleccionando, dividiendo y criticando, además de mostrar el

---

<sup>695</sup> Ver Goytisolo (1985a: 85, 124, 152).

<sup>696</sup> —"ciñendo la palabra, quebrando la raíz, forzando la sintaxis, violentándolo todo" (1985a: 85).

<sup>697</sup> Sobre la referencia a Benveniste en el uso de la segunda persona, Goytisolo volvió años más tarde para demostrar su superficialidad (1981: 29).

tipo de lenguaje que se busca y manifestar cómo se sitúa en una disidencia y en una lejanía que, en este pasaje en concreto, roza el orientalismo:

ásperas selvas son sus dos bigotes, en las cuales un potro se perdiera : tanto más tú, que a pie y sin prisa, vagas, sueñas, caminas, tientas, exploras : adentrándote audazmente en la hispida e inculta maleza : parásito feliz del erizado bosque : como ayer, como mañana, como todos los días : en la densa frondosidad que tus paisanos ignoran : ruda vegetación de enhiestos tallos, de implicantes bejucos : flora escabrosa y salvaje, agrestes matorrales, zarzas, greñas : demorándote en ella sin temor a asfixiarte : sin impedimento ni rubor alguno : marañas y vedijas te pertenecen : las gustarás, pues, y buscarás refugio en su difícil espesura hirsuta : dulces, acogedores montes donde quisieras descansar para siempre! : como Mowglie, sí : lejos de la afeitada civilización hispana : en la vellosa, intrincada jungla poblada de fieras : fauna ágil y esbelta, cautelosa, flexible! : colmillos agudos, músculos lisos, zarpas suaves : prosa anárquica y bárbara, lejos de vuestro estilo peinado, de vuestra anémica, relamida escritura! : y abriéndote paso entre la manigua, inaugurarás caminos y atajos, inventarás senderos y trochas, en abrupta ruptura con la oficial sintaxis y su secuela de dogmas y entredichos : hereje, cismático, renegado, apóstata : violando edictos y normas, probando el sabroso fruto prohibido : recia y rugosa selva de Tariq, negra barba cerrada, fúlgida, deslumbrante sonrisa! : bravío, montaraz paisaje en el que deleitosamente te extravías y emboscas (1985a: 152).

"Tientas, exploras", el vagabundeo de Julián es (en un plano del discurso) verbal, una forma de verborrea. El personaje se adentra en esos laberintos de "maleza", "espesura" (que recuerdan el verso de San Juan sobre el goce: "entremos más adentro en la espesura"), en la "manigua" (cubana) y todo ello "audazmente" (recordando en este caso la audacia de Celestina). Los bosques exóticos donde vaga se oponen a la "afeitada civilización hispana" de la abstinencia y el decoro, "anémica, relamida escritura". El lenguaje militar del pasaje (similar a la cita sobre la Celestina en 2.2.) alude a una resistencia frente a la ocupación de un lenguaje religioso cuya sacralidad ("su secuela de dogmas y entredichos") exige del disidente ser "hereje, cismático, renegado, apóstata". Además, como hemos recordado, este pasaje habla de la escritura de *Don Julián*, de su ritmo, de su forma, de cómo está escribiendo esta novela, como ocurre con todos los verbos que aparecen: "vagas, sueñas, caminas, tientas, exploras, adentrándote", "demorándote", "buscarás", "abriéndote paso", "inaugurarás", "inventarás", "violando", "probando", "te extravías y emboscas". Toda esta reflexión "presente" convive con la traición: en las selvas-bigotes aparecerá un personaje de la trama ("histoire").

Por otro lado, a la unión de "crítica y creación" cervantina se le añade otro plano de discurso más radical: la destrucción, cuando esa crítica llega al nivel de la destrucción

o subversión, también virtual y también cervantina, como el incendio en la biblioteca, pues como vio correctamente Vargas Llosa, "no se trata de una crítica constructiva (piadosa etiqueta con que algunos fiscales perdonan la vida a la literatura) sino únicamente 'destruktiva'" (Vargas Llosa, 1975: 170).

Todo es un "cervanteo", como analizó Gould Levine, que supone " una libertad creativa que se opone a cualquier tipo de represión", " creación imaginativa que, a través de múltiples interpretaciones, introduce ambigüedad [...] una variedad de formas de ver el mundo y no una única percepción", cervantino también "reconoce[r] su propia ficcionalidad", lo cual permite al lector "elegir y aceptar o rechazar algunas, todas o ninguna de las opiniones encontradas en la obra", algo que devuelve a la literatura su poder real de sacudir los significados y los grados de lectura. Además la "creación dentro de la creación" es también una "destrucción dentro de la creación", por la revisión y reescritura del pasado (Levine, 1979: 174) <sup>698</sup>.

En conclusión, la crítica que conduce o a la destrucción (traición) o a la re-creación de un nuevo lenguaje opera en los niveles de discurso que conviven en la novela, con una visión reflexiva del proceso de escritura para marcar la artificialidad y permitir la pluralidad de lecturas. Siempre en estricta tensión, de la crítica se va a la destrucción o a

---

<sup>698</sup> Precisamente comparando a Carlos Fuentes y Goytisolo: "What is the "lesson of the Quijote?" When Goytisolo and Fuentes compare a work to it, they seem to have in mind a given set of artistic and social connotations, all involving the theme of liberation —a creative freedom which opposes repression of any kind. The comparison connotes an imaginative creation, which, through multiple interpretations, introduces ambiguity into man's perception of reality. In the "Cervantine" work the reader will have before him a variety of ways of seeing the world rather than a single perception such as that which Goytisolo and Fuentes find in what they call "realistic" novels. Cervantine novels acknowledge their own fictionality. The reader, having a freedom of choice, may choose, and accept or reject some, all, or none of the views encountered in the work. The acts of reading and writing take on a special significance, and words regain their liberating power. A comparison with the Quijote connotes the idea of creation within creation which, as in the works of Fuentes and Goytisolo, is a kind of destruction within creation. It suggests literature of and about literature, intertextual relationships or an incorporation of past forms into new creative situations which gives rise to a new perception of the past and its relationship to present and future. All matter, time, and space become interrelated and simultaneous" (Gould Levine, 1979: 174). Traducción: "¿Cuál es la "lección del Quijote"? Cuando Goytisolo y Fuentes lo comparan con otra obra, piensan en un conjunto determinado de connotaciones artísticas y sociales, todas ellas relacionadas con el tema de la liberación, una libertad creativa que se opone a cualquier tipo de represión. La comparación connota una creación imaginativa que, a través de múltiples interpretaciones, introduce ambigüedad en la percepción de la realidad por parte del hombre. En la obra "cervantina" el lector tiene ante sí una variedad de formas de ver el mundo y no una única percepción como la que encuentran Goytisolo y Fuentes en las novelas "realistas". La novela cervantina reconoce su propia ficcionalidad. El lector, al tener libertad de elección, puede elegir y aceptar o rechazar algunas, todas o ninguna de las opiniones encontradas en la obra. El acto de leer y el acto de escribir adquieren un significado especial y las palabras recuperan su poder liberador. Una comparación con el Quijote connota la idea de la creación dentro de la creación que, como en las obras de Fuentes y Goytisolo, es una especie de destrucción dentro de la creación. Propone literatura de y sobre literatura, relaciones intertextuales o una incorporación de formas pasadas a nuevas situaciones creativas que da lugar a una nueva percepción del pasado y su relación con el presente y el futuro. Toda la materia, el tiempo y el espacio se vuelven interrelacionados y simultáneos" (Gould Levine, 1979: 174).



la contra-creación, de la destrucción a la epifanía gongorina o a una invención nueva. Sobre sus particularidades tratarán los siguientes apartados, más en profundidad.

### 3.2.2. CRÍTICA AL LENGUAJE

En este apartado nos centraremos en la crítica al lenguaje dentro de la novela, noción entendida en el sentido que le da Carlos Fuentes en el texto ya mentado en varias ocasiones. Es "la fusión de moral y estética", "crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos", "no como una consagración inmóvil de categorías abstractas, sino como una contradicción en movimiento de posibilidades concretas; no como un transitorio optimismo dogmático, sino como una confrontación dialéctica permanente, a través de la palabra, entre el cambio y la estructura, entre la renovación y la tradición, entre el evento y el discurso, entre la visión de justicia y la visión de tragedia: entre lo vivido y lo real" (Fuentes, 1976: 35). El mismo escritor asegura que Goytisolo en *Señas de identidad*, "y sobre todo en *Don Julián*, reivindica el poder crítico de la literatura en España" (ibid.: 80), posibilidad que había permanecido sepultada. Partiendo de esta definición de "crítica" como "contradicción en movimiento", "confrontación dialéctica permanente", estudiaremos cómo opera esta crítica en la novela, crítica previa (aunque simultánea en algunos casos) a la creación y/o contra-creación (destrucción) mítica.

Analizaremos tres casos de crítica: al lenguaje de la dictadura (como había ocurrido en *Señas*); al lenguaje de la tradición canónica (en el caso del Siglo de oro y de la generación del 98) y a la (casi) totalidad del idioma español.

#### *Crítica al lenguaje franquista*

Como hemos recordado a lo largo del capítulo, la crítica en *Don Julián* se sitúa contra el lenguaje de la dictadura que había señalado ya desde *El furgón de cola*. Así pues, continúa la labor de crítica y parodia del lenguaje del franquismo especialmente en sus medios populares de propaganda, como la prensa o la televisión. El capítulo II introduce el material de la televisión española, y el narrador observa estas imágenes, escucha la "atávica voz" del presentador —que en *Señas de identidad* era "la Voz" (1985a: 302)— y la comenta críticamente (como en la otra novela) pero, además, se mezcla con el mito: la propaganda se diluye en el discurso "multicentenario" hispano con apostillas

de la mitología grecolatina, ya que está acompañado con la referencia magnificadora y mitificante a Eneas, por lo que el presentador es un "oráculo" y su asistente una "sibila":

la magia suasoria del artefacto : atávica voz de la sangre, mensaje ecuménico y transcendental! : [...] acogiendo como maná del cielo la elocuente dicción del oráculo : el sugestivo reclamo de una marca de sostenes, las níveas hazañas de un asombroso jabón : la ubuesca, ubicua versión de los acontecimientos que diariamente sacuden el tenebroso y desquiciado mundo moderno y hacen de vuestra patria un envidiable y envidiado remanso de paz, armonía y prosperidad : ríos de automóviles, arterias chorreantes de anuncios luminosos, rascacielos de treinta pisos que avasallan con su imponente mole la minúscula estatua de Cervantes! : estudios hollywoodenses de Almería y hoteles Hilton en Motilla de Palancar! : transformaciones espectaculares, sí, pero que no alteran en absoluto las esencias perennes de vuestra alma : enjundia de estoicismo senequista metido en la cañada de los huesos : la alpina estupefacción en Gredos y el Ku-Klux-Klan en la Semana Santa : mientras el oráculo de cuello almidonado y corbata de cuadros emite informaciones crípticas [...] mano a mano ahora con una Sibila rubia y de pechos saltones, heraldo sonriente del Ubicuo y de su aspirante a sucesor (1985a: 90).

Este pasaje, como podemos ver, no se diferencia en el contenido de *Señas de identidad* (en el capítulo VII, analizado en el capítulo 1.3. de esta tesis). Denuncia de la falsedad de los XXV años de paz franquista, del terror trágico de la tiranía y la desinformación y disociación entre progreso económico y retraso político. Sin embargo, quedan pocos de aquellos comentarios irónicos (de parodia y ridiculización) en la primera novela, y nada de los muchos comentarios serios y directos de denuncia presentes en aquel entonces<sup>699</sup>. En este pasaje, como en toda la novela, el mito y la realidad se confunden en una misma entidad delirante y en una representación siempre irónica: las descripciones son ridículas ("alpina estupefacción", "enjundia de estoicismo"), no involucran comentarios morales y exageran el desacuerdo del mito con la realidad (al describir un NO-DO como "ubuesca, ubicua versión de los acontecimientos", "maná del cielo" o "magia suasoria"). También con el personaje, con una voz "atávica" que transmite, sin embargo, un "mensaje ecuménico y transcendental"; que es "heraldo" del tirano, pero va vestido con "cuello almidonado y corbata de cuadros"; y da "informaciones crípticas", pues de oráculo, en verdad, solo tiene el lenguaje enrevesado. Sin embargo, no deja de ser una de las pocas críticas directas al lenguaje de la dictadura presente en toda

---

<sup>699</sup> La diferencia se sitúa, principalmente, en que en *Señas de identidad* el mito es los XXV años de paz que utiliza el mito ancestral (de la España sagrada); en *Don Julián* es al revés: el mito ancestral traga y da sentido (origina) al franquismo, y la asfixia del personaje es desde 1492, y no solo de 1939. Este cambio de perspectiva sobre el franquismo lo propicia la lectura de Américo Castro, de Vicente Llorens y a través de él de Blanco White; de la toma de consciencia del "bolero de ravel" que define en 1972.

la novela, que denuncia la persuasión de su retórica y cómo anula la realidad de quien la sufre; pues, desde este pasaje, ya se deja ver que dicha retórica está hermanada con el mito hasta el fondo y, por lo tanto, criticar el mito es criticar el lenguaje del franquismo. Sin embargo, también vemos que ese mito llega en los 60 totalmente pervertido — "hoteles Hilton en Motilla de Palancar", alpinismo en Gredos y la Semana Santa como un residuo de su significado religioso con fachada de Ku-Klux-Klan.

El discurso del franquismo confundido en el lenguaje del mito —arrastrando a la modernización económica las "esencias perennes" de la inmovilidad— reaparece a lo largo de toda la novela<sup>700</sup>. Por poner un ejemplo, el "rito" de la Semana Santa en Madrid es descrito como una aberración surgida del cruce del mito que impone una forma religiosa medieval y una realidad capitalista hipócrita. Las interrupciones en inglés se deben a que el narrador del pasaje es el cicerone de los turistas americanos del capítulo I, recuerdo de las voces para turistas que tanto le afectaban al final de *Señas de identidad* y motivo que ahora sigue utilizando para enseñar cuánto de venta turística tenían la supervivencia de algunos mitos concretos:

la hispana teoría sale de la iglesia de Santa María la Mayor precedida de la guardia civil a caballo en uniforme de gala : [...] : los cabildos colegial y catedral con las pluviales bordadas en oro : el legado pontificio asistido de proto-notarios apostólicos, prelados domésticos, camareros secretos, camareros de capa y espada  
baja por la calle Bravo Murillo, sigue por la de Fuencarral, entra en la calle de la Montera [...]

sí, señor, sí, la gran capital de los rascacielos y avenidas, de la vida ociosa, despreocupada y alegre, the wide-open city in all the senses of the word, Madrid, la cuna del requiebro y del chotis, the world's few remaining pleasure cities, Madrid Madrid Madrid en México se piensa mucho en ti, Madrid, digo, se dispone hoy a hacer penitencia al estilo de la Edad Media (1985a: 182-183).

Sin embargo, esta "penitencia al estilo de la Edad Media" también está teñida de esta ironía con el desacuerdo entre las cofradías y la ciudad de Madrid en los años 60, el texto prosigue:

cadena sujetas con grilletas a los tobillos! : pies descalzos, ateridos, sangrantes! : millares de cruces de madera, cilicios, disciplinas!

diez mil kilos de hierro, fair ladies and good gentlemen! : cadenas adquiridas en el Rastro al precio equivalente de ocho \$ cuarenta y cinco centavos o

---

<sup>700</sup> Como, por ejemplo, con el paisaje de Gredos (1985a: 186-189), el carpeto / castellano / Séneca / Franco está con la cabra de la legión en el Parador recién inaugurado de Gredos viviendo al vida moderna mientras se empapa de las esencias que desprende el paisaje ("aire teresiano", "entre los pastores y las maritornes", *ibid.*: 189).

alquiladas a dólar por noche en las ferreterías ante la extraordinaria demanda de última hora, cuando el surtido normal se reveló insuficiente!

[...]

los encapuchados que ven avanzar titubueando, como en la inolvidable película de Bergman, pertenecen, ladies and gentlemen, a todas las categorías de la sociedad : militares y aristócratas, banqueros y potentados, artistas y cantaores fraternizan y se codean con personas de humildísimo rango y condición : la penitencia los iguala a ojos de Dios y, como los antiguos eremitas y anacoretas, ponen a dura prueba sus febles sentidos para hacerse dignos de entrar un día, purificados y limpios, en la Morada Celestial

la cruz que divisan en primer término, hecha con un poste de telégrafos, 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 con quien departieran tal vez horas en la popularísima barra de Chicote (1985a: 183-184).

El interés principal de este pasaje es la acumulación de los detalles prosaicos cotidianos (los pesos, los precios, las ventas, los materiales) para afectar el discurso solemne y religioso, vaciarlo, exponerlo. Además de, por supuesto, ridiculizar a los caballeros y los curas que practican el ceremonial vacío por convención nacional, estando en estricta oposición moral con él; y de enseñar la tensión entre oportunismo capitalista y tradición anquilosada. Lo que sigue es que, al "atravesar la Calleja del moro", y gracias a los poderes fabulosos del narrador, la semana santa se convierte en un carnaval tropical, en un acercamiento a Sarduy, del que hablaremos en el capítulo siguiente.

Es decir, como dijera en *El furgón de cola*, "impugnando las palabras sagradas impugnaría simultáneamente los valores que se expresan en ellas" (1976a: 259), programa que aquí aplica mostrando su falsificación y su engañosa analogía con el mito.

### *Crítica a la tradición: casticismo y servilismo*

Ya hemos hablado de que *Don Julián* es, en un plano del discurso, una obra de crítica literaria contra la tradición que "rinde idolátrica adoración al mito". En este capítulo explicaremos algunos ejemplos y precisiones de cómo actúa esta crítica para ejemplificar cómo se separa de una mera crítica formal (o "pedestre"), cómo se integra en la ficción en tanto que "confrontación dialéctica" y cómo es, por todo esto, un aspecto del nuevo compromiso. Es importante recordar que, como explicó Sobejano, se trata, en muchos casos, de críticas y parodias del modo en que la crítica literaria reaccionaria había digerido esos clásicos y que se atacan principalmente en función de los valores, esencias

y símbolos que transmiten y perpetúan: Menéndez Pidal y el Romancero, Ganivet y Séneca, Unamuno y el Quijote, etc. A continuación, estudiaremos la crítica a la tradición castiza de momento en términos generales, pues del 98 nos ocuparemos más adelante. Nos centraremos en dos pasajes de capítulos diferentes (por lo tanto, el grado de enajenación es distinto): la escena de la biblioteca donde se emborrona al Siglo de oro con insectos de Tánger (capítulo I, 1985a: 31-38) y la escena de la destrucción de la biblioteca imaginaria (capítulo III, *ibid.*: 174-182).

En la biblioteca española de Tánger, bajo una foto de Franco que los vigila, la tradición aparece con su función paralizante y sagrada, la "losa de piedra":

capital preciosamente conservado acá tras cristales : catalogado, dispuesto, ceñido, alineado : en estantes asequibles a la mano o a la escalerilla : genios y más genios en rústica, pasta u holandesa con el impertérrito lomo vuelto hacia ti : abrumándote con el peso ejemplar de su heroísmo, su piedad, su saber, su conducta, su gloria : de tantos y tantos hechos y actitudes distinguidos y nobles : humanas flores todos de virtud cimera : guerreros, santos, mártires, conquistadores : de mirada inspirada, transcendental, ecuménica : con el laurel en las sienes o la fulgente aureola : encaramados en pedestales marmóreos, ofrendados a la común adoración plebeya, invocando imitativas adhesiones : bajo la autoridad enmarcada del Ubicuo (1985a: 33-34).

Esta tradición, por supuesto, es la que adoraba al mito, la de la casta "vencedora" que definía Castro en *De la edad conflictiva* ("vibrante de grandiosidades presentes y pretéritas", Castro, 1967: 14) y permanecía presente durante el Franquismo a través de la transmisión de juicios (como vimos en parte II y en Sobejano, 1977: 6)<sup>701</sup>, con lo que Goytisolo continúa con su demarcación literaria en función de la relación con el mito:

atormentada España, a solas con Dios! : los autores de genio y figura : los viscerales, los castizos, los broncos : fósiles, crustáceos, dermat-esqueléticos : fieles a las constantes inderogables de vuestro espíritu, a las entretelas jugosas de vuestra alma : Parnasos excelsos, florestas sublimes : soneto, criatura virginal y perfecta, cítara y arpa, dulce violín de musical madera conmovida (*ibid.*: 36).

También hay críticas directas al lenguaje y a la literatura de esta tradición, con burlas a los géneros (para referirse al drama de honor dice "eliges otro volumen, otro dramón" *ibid.*: 37) y al estilo ("grave discurso, serenamente fluvial", *ibid.*: 33) parodiado en este mismo pasaje ("dulce violín de musical madera conmovida"), y que en ocasiones recuerda la imagen idílica del estilo castizo ("más español que otros") que defendía

---

<sup>701</sup> De hecho hay una representación paródica del premio Francisco Franco llamado aquí "Premio Al Capone" (1985a: 35) que gana quien más se acerca a esa figura del escritor castizo floreado.

Unamuno, por ejemplo: "escribe claro el que concibe e imagina claro, con vigor quien con vigor piensa, por ser la lengua un vestido transparente del pensamiento" (Unamuno, 1952: 13). Por supuesto, también hay una crítica al contenido retrógrado obsesionado con la Honra y el Honor (ibid.: 35), que el autor quiere atacar tras las lecturas del origen racista de esos conceptos en la obra de Américo Castro.

La crítica genérica a la tradición es a menudo caricatural y tiene más el peso de criticar un discurso que no se ha puesto en duda, es decir, lo que "[llegó] a significar en manos de los tradicionalistas pedestres" (Sobejano, 1977: 6). Evidentemente no se aplica a toda la literatura española —con las excepciones que hemos señalado a lo largo de la tesis— ni a toda por igual. El Siglo de oro y algunos escritores y géneros de la generación del 98 son los objetivos de este ataque como se verá en otros paisajes que analizaremos sobre el último caso, pero el gesto de generalizar viene del deseo de criticar, más que obras aisladas, el discurso de la "tradición" convertida en "mito" jamás puesto en duda: "no hay ataque o parodia a los clásicos, sino ataque a su manipulación reaccionaria" (Sánchez Robayna, 1995: 37). Como explica en un "aparte" el narrador antes de acabar con la biblioteca en el capítulo III:

en la vieja e inhóspita biblioteca que diariamente visitas has comprobado pacientemente los abusos del verbo : cuánta proliferación cancerosa e inútil, cuánta excrecencia parasitaria y rastrera! : palabras, moldes vacíos, recipientes sonoros y huecos : qué microbio os secó la pulpa y la apuró hasta la cáscara? : vuestra aparente salud es un grosero espejismo : el agitado trasegar de los siglos ha disipado vuestra fortaleza : la luz que os aureola no existe : el astro que la emitía murió hace diez mil años : hay que extender vuestro certificado de defunción [...] voraces, tentaculares, madreporicas, crecéis y os multiplicáis sobre el papel ahogando la verdad bajo la máscara : hasta cuándo durará vuestra tiranía? los sentimientos nobles que pretendéis servir pudren en el albañal de la historia (1985a: 156-157).

Este pasaje sobre el lenguaje, a todas luces bajo la crítica de Barthes, describe el lenguaje como máscara que cubre los significados y que, repetida, "abusada" y usada ("servilismo, docilidad") se agota. Se ataca así la función canónica de la palabra fija, de la literatura estancada, la del "gesto" (o forma, en términos de Barthes) que acaba vaciándose ("recipientes sonoros y huecos", "cáscara", o "moldes vacíos", expresión que ya había utilizado en *España y los españoles*). Además, notamos que equipara, como en los ensayos, la "palabra" con la "máscara" y con el "mito" que oculta y que confunde. Discurso que ha dejado de representar la realidad para representar lo que "se pudre en el albañal de la historia".

*"La propriété c'est le vol": robar el lenguaje*

Crítico y desmitificar el lenguaje también implicaba re-significar y re-robar el lenguaje usurpado por el mito (en sí lenguaje robado) como había explicado Barthes. El narrador practica esta acción en muchas ocasiones concretas (como la célebre alteración de la locución romana "*o tempora, o mores*" por "*O tempora! o Moros!*", *ibid*: 55) y de forma generalizada contra el idioma español robado y encarcelado por sus guardianes ("santuario y banco de valores sublimes" que era la Real Academia, 1976a: 259). En la última escena del capítulo III de la destrucción, atacará a la totalidad del idioma para sacudir el monopolio que ejercía la fiscalía-academia de la lengua, en una crítica que muchos llamaron des-colonizadora<sup>702</sup>. La escena se inicia con la descripción de esos "ladrones", obstinados en su "alcázar lingüístico" y su discurso:

falta el lenguaje, Julián  
desde estrados, iglesias, cátedras, púlpitos, academias, tribunas los carpetos  
reivindican con orgullo sus derechos de propiedad sobre el lenguaje  
es nuestro, nuestro, nuestro, dicen  
lo creamos nosotros  
nos pertenece  
somos los amos [...]  
nuestro, nuestro, nuestro  
reflejo de nuestro espíritu  
nuestro, nuestro, nuestro  
apostólico  
transcendental  
ecuménico  
nosotros lo llevamos a la otra orilla del Atlántico con la moral y las leyes,  
la espiga y el arado, la religión, la justicia  
a dieciocho naciones que hoy hablan y piensan, rezan, cantan, escriben  
como nosotros  
hijas nuestras pues  
y sus hijos  
nietos nuestros  
castellanos también  
de esencias perennes  
imperativo poético

---

<sup>702</sup> Como vimos, el mismo Carlos Fuentes (1976: 83), García Gabaldón (1988: 19) y mucha de la crítica posterior. Pero nos llama más la atención citar aquí a Jorge Semprún en su reseña ya referida: "Le castillan est une langue qu'il faut trahir, briser en morceaux, réinventer, en la décolonisant. Entreprise à laquelle se vouent, avec l'insolant succès que l'on sait, les écrivains d'Amérique latine, obligés de conquérir leur identité contra le langage de la mère patrie: mère de tous les vices" (1971: 67). Traducción: "el castellano es una lengua que hay que traicionar, desmenuzar, reinventar, descolonizándola. Una empresa a la que se dedican los escritores latinoamericanos, con el éxito insolente que sabemos, obligados a conquistar su identidad frente a la lengua de la madre patria: madre de todos los vicios".

concepto ascético y militar de la vida  
si hemos perdido el cetro, el imperio, la espada  
todos nuestros dominios en donde hace siglos no se ponía el sol  
nos queda la palabra  
(1985a: 192-193)

Este pasaje paródico contiene la tesis de Goytisolo sobre el mito: "es *una palabra*" (y no pasamos por alto la cruel referencia a Blas de Otero<sup>703</sup>) que como *palabra* sobrevive al mito, que se sigue imponiendo a través de la forma (vacuada) y que defienden con furor los carpetos. Por lo tanto, todo el lenguaje está infectado de su pretensión de pureza y mesianismo, pero en esta ansiedad por conservar el monopolio del idioma sobre América, ve el autor la posibilidad de atacarlo desde esta periferia: a través del español de América. Como ya dijimos, Goytisolo pide a sus tres amigos Cortázar, Fuentes y Cabrera Infante tres pasajes injuriantes del español académico con los dialectos de sus ciudades; y el pasaje continúa: "he aquí que el coro sublime de sus voces atraviesa el océano y resuena, estentóreo, a miles y miles de kilómetros de distancia" (1985a: 194). Es la venganza de América atacando las exigencias de la academia, con el lenguaje más agresivo de los barrios más populares<sup>704</sup>, des-colonizándose. Ponemos tres fragmentos de los tres pasajes que aparecen solo separados por un espacio entre sí (en orden: México, Argentina y Cuba; en cuyos "objetivos" —crítica a la tradición, a la pronunciación de Castilla y a la corrección léxica —se reconoce a los tres autores<sup>705</sup>):

[...] ya chingaste hace ratón con tu lopevega ora te chingas gachupas [...]  
[...] ma que castiya ni castiya, ñato, estos gaitas ya me tienen estufo con lo del chamuyo [...]  
[...] qué babbaridá compai, que viene ette gaito con su cuento de limpia, fija y desplendol y tiene la caradura de desil-le aúno, a menda, a mí mimmo, asien medio de la conversadera y too que no se puée desil, luse [...]. (1985a: 194-195).

---

<sup>703</sup> Sobre esto Castellet, antaño defensor y promotor de la literatura social, se mostraba muy rotundo en el prólogo a la edición francesa: "La tentativa de Goytisolo consiste, en definitiva, en denunciar los cambios aparentes de las cosas, reduciéndolas a una problemática de lenguaje y demostrándonos que, del falangista José Antonio al socialista Blas de Otero o, si se quiere, de Unamuno a Machado, todos escriben igual, es decir, que aunque no quieran decir las mismas cosas, la entraña del lenguaje les obliga a una complicada retórica para evitar acabar por decir lo mismo: la lengua que emplean y que imponen como *koiné* es el monopolito y la característica de la espiritualidad cristiana vieja que ha impregnado la historia de España desde hace doce siglos" (Castellet, 1975: 195-196).

<sup>704</sup> En el texto los describe como "las pulquerías de la Lagunilla en México", "la bonaerense calle de Corrientes" y "el barrio de Jesús María de la Habana" (1985a: 194).

<sup>705</sup> Nos referimos a que los pasajes representan los intereses de los tres autores, que hemos evocado en el capítulo 2.1.: la deconstrucción de la tradición española de Fuentes, la crítica al estilo castizo y castellano de Cortázar y la burla de las correcciones lingüísticas española de Cabrera Infante.



Al pasaje le sigue otro monólogo metaliterario: "únete a ellos, Julián / la propriété c'est le vol / et / tôt ou tard / la classe possédante sera détruite" (1985a: 195). En las líneas que siguen a estas frases (con la consigna capitalista transformada, contradicción o robo en sí del lenguaje común), Julián se une a ese robo lingüístico pero esta vez de forma literal.

### "Y QUÍTENME DE AHÍ ESE GUAD-EL-KEBER!"

En el pasaje en concreto que analizaremos, y que Goytisoló llamaba "quijotesco", el narrador entiende la tesis barthesiana de "re-robar el lenguaje" *literalmente*, usurpando ciertas palabras, como lo describió Castellet: "hay que librar la lengua también a las huestes invasoras, para que [...] recuperen lo que prestaron al castellano [...] y dejen al descubierto, definitivamente, las derivaciones, corrupciones y resquebrajaduras de la lengua" (1975: 190). Tras una exhortación a sus huestes de moros imaginarios, Julián les pide que roben las palabras de origen árabe que trajeron<sup>706</sup>, "rescatar" su lenguaje que permanecía confinado en el "alcázar lingüístico":

oh manes de Bagdad, de Córdoba, de Damasco! : vehículo de la traición,  
hermosa lengua mía [...]

hay que rescatar vuestro léxico : desguarnecer el viejo alcázar lingüístico :  
adueñarse de aquello que en puridad os pertenece : paralizar la circulación del  
lenguaje : chupar su savia : retirar las palabras una a una hasta que el exangüe y  
crepuscular edificio se derrumbe como un castillo de naipes

y galopando con ellos en desenfrenada razzia saquearás los campos de  
algodón, algarrobo, alfalfa (1985a: 195-196).

"Algodón, algarrobo y alfalfa" son palabras de origen árabe, y el pasaje prosigue cuatro páginas (1985a: 195-199) donde el narrador retira de las palabras españolas las árabes para, de paso, ridiculizar la pretensión de que la presencia árabe fuera un mero "ingrediente" del nacimiento de la identidad y el idioma de España. El nuevo conde don Julián se lleva "alfombras, jarros, almohadas", prohíbe "juergas, zalemas". También se intercala una escena donde asiste a cenas e impide comer todos los alimentos con nombre árabe, "quitarle cuanto etimológicamente es extraño" (ibid.: 197), "etimológicamente foráneo" (ibid.: 198); dramático para un español, le quita arroces, zanahorias, berenjenas,

---

<sup>706</sup> Loupias hizo un excelente análisis sobre la importancia de las palabras de origen árabe en *Don Julián* (Loupias, 1978).

adobo, azafrán, albóndigas, aceite, alcachofas, azúcares<sup>707</sup>. Después, Don Julián retira las palabras de comercio —aranceles, aduanas, arrobos, quilates, cifras—, con lo que provoca el colapso de los planes económicos franquistas, y, por último le dice a sus huéspedes, delante de un mapa de España (que ha visto en la televisión): "ah, se me pasaba : y quítenme de ahí ese Guad-el-Kebir!" (ibid. 199). Sin el "ingrediente árabe", el país se desmorona. La siguiente escena, más solemne y compleja, sobre el "rito" de la corrida, consiste en la de la retirada de otra palabra árabe: el "Olé", proveniente de "wa-l-lah" y que provoca la muerte del torero que "gesticulará y gesticulará en el vacío" y no podrá defenderse del "Thur árabigo" que le embiste y "el pitón" también árabe, la serpiente que mató a Rodrigo.

De este modo, la crítica que había empezado contra la academia llega al contagio a través de los dialectos latinoamericanos y finalmente el robo de las palabras que provoca el "derrumbe" del castillo, la muerte del "edificio", en este caso del torero.

### 3.2.3. CREACIÓN (NEO)BARROCA

Sin embargo, la crítica en *Don Julián* a menudo desborda en una creación o invención para acelerar las consecuencias de esa crítica, generar virtualmente la alternativa a una situación "extrema" de un lenguaje ocupado, reprimido, mentiroso, falsificado y monopolizador. Pues la novela, como ya hemos dicho, es un universo creativo y el lenguaje necesario para la creación, como repite muchas veces dentro y fuera de la novela, es de signo barroco. Lenguaje barroco y sinuoso, recreador y *suplantador* de la realidad — "inmediatez, penetración, impregnación de una escritura que *suplanta* ventajosamente el mundo, se convierte en su punto de referencia" (1986a: 346). La conexión con el barroco se inicia por una reivindicación de un escritor de su propio país dentro de la novela: el narrador se encomienda a Góngora en primer lugar y lee las *Soledades* en ese momento en Tánger. Sin embargo, no solo el poeta Góngora está detrás del universo verbal, cultural y sensual de esta novela sino también, como reconoce años más tarde en *Coto vedado*, recurre a una influencia contemporánea, las relecturas de Góngora por la literatura cubana. En *Coto vedado*, reconoce por primera vez que la inspiración y el desenfreno verbal de *Don Julián* son "lezamianos". Pero tampoco

---

<sup>707</sup> De esta escena Goytisolo comentó: "es un diálogo con don Quijote, recordando cuando a éste el médico de la isla le prohíbe comer" (Garrido, 1970: 9).

podemos pasar por alto la influencia de otro cubano, el lúdico, sensual y muy crítico Severo Sarduy, a quien le une también una relación personal.

*Góngora, "altivo gerifalte poeta". Inspiración barroca por las calles de Tánger*

"Con Góngora", le dice Goytisolo a Julio Ortega hablando de *Don Julián*, existe una relación "lingüística, mediante el empleo de una terminología y sintaxis barroca que eligen siempre el discurso contra el referente y centra la atención en el signo de preferencia a la cosa designada..." (1977a: 314). La terminología barthesiana y la situación del exiliado las acerca Goytisolo al barroco español para reivindicarse parte de una tradición suculenta y sensual (frente al casticismo) y para encontrar el lenguaje, como lo define en este pasaje que cierra el capítulo II y precede a la traición, momento en que se encomienda a Góngora a través de sus propios versos de la *Soledad segunda*<sup>708</sup>:

altivo, gerifalte Poeta, ayúdame : a luz más cierta súbeme : la patria no es la tierra, el hombre no es el árbol : ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces : móvil, móvil : sin otro alimento y sustancia que tu rica palabra : palabra sin historia, orden verbal autónomo, engañoso delirio : poema : alfanje o rayo : imaginación y razón en ti se aúnan a tu propio servicio : palabra liberada de secular servidumbre : ilusión realista del pájaro que entra en el cuadro y picotea las uvas : palabra-transparente, palabra-reflejo, testimonio ruinoso yerto e inexpresivo : cementerio de coche, oxidada hecatombe en las orillas de la gran ciudad : guadalajara verbal que ensucia y no abona, deyección maloliente e inútil : discursos, programas, plataformas, sonoras mentiras : palabras simples para sentimientos simples : amores honestos, convicciones fáciles : las tuyas, Julián, en qué lengua forjarlas? : palabra extrema de pasión extrema, orquídea suntuosa que envuelve e hipnotiza : pasión vedada, sentimiento ilícito, fulgurante traición (1985a: 124-125).

Auténtico pasaje de metadiscurso sobre su propio lenguaje, éste está definido en términos barrocos ("palabra sin historia, orden verbal autónomo, engañoso delirio : poema : alfanje o rayo", "palabra liberada de secular servidumbre") que se oponen al lenguaje que quiere dejar atrás, testimonial, vacío y que no puede expresar lo que fue vedado ("ilusión realista del pájaro que entra en el cuadro y picotea las uvas : palabra-transparente, palabra-reflejo, testimonio ruinoso yerto e inexpresivo"; o, en el otro pasaje ya comentado, cuanto "se pudre en el albañal de la historia"). Pero lo que más nos interesa en este momento es que busca con este lenguaje despegarse de la referencialidad, de la

---

<sup>708</sup> Estrofa 95: a un gerifalte, boreal Arpía / que, despreciando la mentida nube, a luz más cierta sube, / Cenit ya de la turba fugitiva.

realidad: es un lenguaje "móvil, móvil", "sin suelo y sin raíces", como dijo en la carta a Cabrera Infante. Y en estas soledades por el laberinto, se encuentra con Góngora y sus *Soledades*, Tánger es el laberinto / texto-medina, el narrador el peregrino que deambula, "la sintaxis es laberíntica como laberíntico es el espacio de la novela y sinuosa la errancia del personaje" (Pérez Bazo, 1994: 11). Libro que abre y cierra la novela<sup>709</sup>, con su "disposición estratégica, simétrica" (Sánchez Robayna, 1995: 39).

Sabemos que Goytisolo lee a Góngora a finales de los 60, como explica en su correspondencia a Castro, a través de Castro<sup>710</sup> y del estudio de Robert Jammes (1967) del que extrae, sobre todo, como explica a Castro, la posición de Góngora de "ex libris" frente a "la opinión mayoritaria de un Lope o de Quevedo" (7/8/68, AACFXZ/3) y sus "oficios técnicos" (24/7/68, ibid./2). Precisamente en un volumen dedicado al hispanista francés, Pérez Bazo analiza cuáles son realmente las conexiones profundas entre Góngora y *Don Julián*, analizando lo revelador que es que "tres de sus siete secuencias comiencen con versos suyos o aludiéndole" (Pérez Bazo, 1994: 9), referencias estudiadas en profundidad también por Checa (1990) y Sánchez Robayna (1995: 39-40)<sup>711</sup>.

Las conexiones entre Góngora y *Don Julián* son formales (como en el ejemplo que acabamos de ver): cultivar la oscuridad o hermetismo y el manierismo<sup>712</sup> o artificialidad —"poeta y novelista se decantan por un arte que pretende afrentar la claridad, sustentado por el artificio del verbo y del concepto: juegos de palabras, perífrasis, paranomasias, alusiones mitológicas, metáforas..." (Pérez Bazo, 1994: 11), y un ejemplo es que "se apoya en recursos que de manera intencionada dificultan la comprensión y funcionan como instrumentos compositivos desintegradores: así, las digresiones que fragmentan el relato o los pasajes recurrentes, es decir, de *autotexte*" (ibid.: 11-12). Pero también existen

---

<sup>709</sup> El libro aparece en los dos pasajes en su habitación como parte de sus pertenencias "reales": "posesiones del déposé" (Sánchez Robayna, 1995: 39).

<sup>710</sup> Castro, como recordábamos en la introducción, explica la dificultad expresiva de Góngora por la situación política: "Góngora se encastilló en la fortaleza de un estilo inasequible para los más" (1967: 23).

<sup>711</sup> Además, Sánchez Robayna enumera los tipos de referencia a Góngora: citación directa, referencias de homenaje y ecos estilísticos en el léxico y la sintaxis (Sánchez Robayna, 1995: 38).

<sup>712</sup> Sobre esto Pérez Bazo hace una consideración interesante, asegurando que la intertextualidad y crítica a otros textos son aspectos manieristas —"Bajo esta *praxis* artística subyace una concepción manierista que le aproxima de nuevo al poeta de las *Soledades*: ¿acaso la imitación de los clásicos y la creación de una lengua literaria singular no fueron preceptos del Manierismo seguidos por Góngora?, ¿no persigue Goytisolo con propósito renovador idéntico proceder respecto al gongorismo?, ¿puede afirmarse que ambos comparten una intencionada dificultad conceptista?" (Pérez Bazo, 1994: 10-11). No estamos del todo de acuerdo, pues nuestro análisis es contemporáneo, pero es una línea de investigación interesante.

conexiones temáticas (mezcla de discursos, de registros, de contenidos, como en el caso de Polifemo)<sup>713</sup>.

Otro pasaje en *Don Julián* describe el paseo del narrador (capítulo I) "enredado" con la lectura (laberíntica) de un libro (*Las soledades*) cuya dificultad y libertad verbal provocan una exigencia (u "oscuridad") en el lector, clave de lectura de la novela. En este pasaje, además, el propio narrador hace el paralelismo entre los dos textos.

enredados aún en tu memoria, tal implicantes vides, los versos de quien, 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 señas redentoras en medio del caos : rescatándote del engañoso laberinto : de tu cotidiano periplo de dédalos de materia incierta, esponjosa : sin saber dónde está la verdad : en la impresión sensorial o la memoria del verso : oscilando de una a otra mientras caminas dibujando jeroglíficos : inmerso en la multitud, pero sin integrarte a ella : a diferente diapasón : captando sutilmente la presencia (irrupción) de signos que interfieren (violan) 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 : como hundido en un sueño que interminablemente se desploma (1985a: 39-40).

Las expresiones "belleza ingrávida", "rescatándote del engañoso laberinto", "tu cotidiano periplo de dédalos", "caminas dibujando jeroglíficos", "sueño que se desploma", hacen referencia a su artificiosidad, su ornato, su suplantación por exceso. Además, la frase "te dispensa sus señas redentoras en medio del caos", si entendemos que la palabra "señas" en Goytisolo se asocia a la "identidad", tiene un contenido político: en primer lugar, hermanado con la no-obediencia del idioma (Góngora es, como recuerda Sánchez Robayna, "el poeta que se atrevió a violar el canon de la métrica" y alcanzar lo inalcanzable, 1995: 41); y, en segundo lugar, por su relación conflictiva con la Corte y con Quevedo, enemigo (en aspectos mitológicos) de Goytisolo. Como Goytisolo ha leído en Jammes, Góngora también proviene de la misma lucha contra el mito cristiano viejo y, como señala Pérez Bazo, "bajo la alabanza del apartamiento bucólico que sugieren las *Soledades* late el desprecio de su autor por la Corte" (Pérez Bazo, 1994: 14), con lo que Góngora se conecta con las lecturas de Goytisolo de *La Celestina* o *El Quijote*. Su

---

<sup>713</sup> "Como hiciera el poeta en la *Fábula de Piramo y Tisbe*, e incluso en las *Soledades*, Goytisolo elabora una técnica de degradación y contraste –nuevo eco manierista-consistente en enfrentar mundos antagónicos: la veta erudita que representan, por ejemplo, las frecuentes citas mitológicas a la expresión popular; o bien, entre otras posibilidades de similar resultado, se apela a un retoricismo verbal, rebuscado en extremo, que la parodia deforma y descontextualiza, sumergiéndolo en un ámbito del que media gran distancia lo culto" (Pérez Bazo, 1994: 14)..

universo —"de una intensidad mayor que la del mito que combate"— de "habitadas soledades" e "impenitente ardor" proviene del aislamiento que produce el ahogo por la hispanidad, como afirma Jammes citado por Pérez Bazo:

S'enfermer dans un petit domaine; le parcourir pas à pas les jours pour en savourer les délices; faire de cet enclos —ou de cette île— un petit univers séparé de l'autre monde, celui des villes, des Cours, de l'ambition, des tempêtes réelles ou symboliques; goûter le bonheur sans nuages de cette retraite, expression suprême de la sagesse: tel est le rêve «isolationniste» que développe ici Góngora, et qui soutient toutes les *Soledades*. (Apud. Pérez Bazo, 1994: 15) / (Jammes, 1967: 596)<sup>714</sup>.

Además, su lectura de las *Soledades* en Tánger, como ya recordamos, se hace bajo los efectos del maxuum en secuencias delirantes (que provocan, en referencia a Goya, que "imaginación y razón en ti se aúnan a tu propio servicio") donde las dos visiones (real y alucinada) producen lo que explica en *Coto vedado*: una experiencia de sustracción de la realidad similar al barroco:

*Nada al principio sino ondas, corrientes, aceleraciones que, de forma intermitente o sincopada, recorrían la superficie dúctil de tu cerebro [...] Luego, de improviso, una veloz, casi atropellada sucesión de imágenes literarias: símiles, tropos, versos audaces, metáforas deslumbrantes y aéreas, levitación ligera, planeos lentos, vértigo, furiosas caladas. Júbilo conceptual, barroquismo sinuoso, frases implicantes, ovilladas culebras: paroxismo creador de quien, encaramado en las cimas del arte poética, advierte no obstante la avariciosa precariedad de sus dones. Pues las metáforas se imbrican, encabalgan, solapan con rapidez enloquecedora, escurren líquidas entre los dedos, emulan la sabia ingravidez de Góngora (1985a: 45-46).*

Las metáforas se pierden (la droga no las retiene), pero lo que importa es el proceso del chispazo y el delirio del "barroquismo sinuoso" que acumula las imágenes que "se imbrican, encabalgan, solapan". Sin embargo, unas páginas más tarde, en el mismo libro, llama a este proceso de barroco ebrio "tu exaltación lezamiana: ese deseo de soplar y atizar el fuego de las palabras para que su copulación fuera más frenética" (1985a: 82). Es decir, añade un nuevo nombre a su inspiración barroca (Lezama Lima) y un nuevo proceso erótico al barroco sinuoso de Góngora: la "copulación frenética".

---

<sup>714</sup> Traducción: "Encerrarse en un espacio pequeño; recorrerlo paso a paso todos los días para saborear sus delicias; hacer de este recinto —o de esta isla— un pequeño universo separado del otro mundo, el de las ciudades, las Cortes, la ambición, las tormentas reales o simbólicas; saborear la alegría sin nubes de este retiro, expresión suprema de la sabiduría: tal es el sueño "aislacionista" que desarrolla aquí Góngora, y que subyace a todas las *Soledades*. (Jammes, 1967: 596).

La referencia barroca en *Don Julián* va más allá de España: Goytisolo se encomienda a Góngora pero su exaltación es "lezamiana", fruto de una "copulación erótica", o en otras palabras, su lenguaje se acerca al neobarroco.

En 1976, Goytisolo escribe un artículo sobre la metáfora en Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima, que publica en *Espiral* (Goytisolo, 1976d) y un año después incluye en *Disidencias* (1977a: 257-285). En él, Goytisolo establece relaciones de Lezama con Góngora<sup>715</sup> para acercar a ambos autores: "la abundancia de imágenes, símiles, circunloquios, figuras, es esencialmente gongorina" (ibid.: 267). Sin embargo, el análisis se basa esencialmente en Lezama y su novela *Paradiso*<sup>716</sup>. En este apartado nos detendremos, pues, en la descripción de los juicios de Goytisolo sobre Lezama Lima, su lenguaje barroco y erótico y su nueva novela híbrida, para entender cómo forman e influyen también en el lenguaje barroco de *Don Julián* en tanto que "palabra sin historia, orden verbal autónomo" y sensual.

Según Goytisolo, "la expansión del lenguaje de *Paradiso* emula con la realidad y la sustituye con un cuerpo verbal; es decir, se apropia del mundo exterior mediante el mecanismo proliferante de la metáfora" (1977a: 261), mecanismo frenético que provoca que "metonimias y metáforas proliferan con esplendida suntuosidad barroca y adquieren en el curso acelerado una existencia autónoma" (ibid.: 262). Y Goytisolo hace la alabanza de todo el aparato poético y retórico de Lezama: la plusvalía verbal ("utilización del excedente significativo de las palabras"), por la cual las palabras "cobran vida, se agrupan sensualmente" y transmutan en "cuerpo" (1977a: 263); el índice trastocador que crea asociaciones imposibles que subvierten lingüística y literariamente cuando "trastocan" el lenguaje común<sup>717</sup> (1977a: 266); o el poliedro verbal que surge de estas cadenas y

---

<sup>715</sup> También aparecen citados textos de Lezama sobre el cordobés: "tenía de los árabes el secreto deseo... de sensualizar el verbo convirtiéndolo en crepúsculo" (*apud.* Goytisolo, 1977a: 261).

<sup>716</sup> Que el título del ensayo anuncie a Góngora pero el análisis sea casi exclusivo a Lezama explica bien el proceso que también ocurre en *Don Julián*: como necesidad de tradición literaria española debe reconocer a Góngora; pero como necesidad para su propia creación le interesa también un autor contemporáneo de la nueva novela. Fuentes incluye también *Paradiso* en su *Nueva novela hispanoamericana*, pues su "torrente verbal indiscriminado (pero dominado por una inteligencia total) [...] es el ejemplo máximo de esta apertura al discurso. Profanación y contaminación de una retórica sagrada (y los libros sagrados, nos dice Baudelaire, jamás rien)" (1976: 30).

<sup>717</sup> "El índice trastocador de Lezama es realmente prodigioso: mezcla las relaciones temporales con las espaciales; suprime o modifica la distancia que separa a un objeto de otro haciendo que se fundan en deslumbradora metonimia o se descompongan en brillante sinécdoque; trastorna la sucesión temporal y proyecta lo pasado hacia lo futuro y lo futuro hacia lo pasado" (1977a: 263).

sistemas de analogías inesperadas, subversivas, trastocadoras (ibid.: 268). Pero quizás el recurso lezamesco que más interesa a Goytisolo es lo que él mismo llama "saqueo cultural":

En Lezama, todo símil engendra una serie causal en la que el vínculo importa más que los objetos que relaciona, hasta el extremo de borrarlos. *Paradiso* crea un sistema de afinidades electiva que abraza a un tiempo el mundo de la naturaleza y el de la cultura. El registro de sus figuras de lenguaje es amplísimo por cuanto el novelista singulariza casi siempre los objetos al arrancarlos de su propia serie semántica proyectándolos a una serie heterogénea. Tal mecanismo le conduce a apropiarse de elementos de todas las culturas —a saquear, por así decirlo, hechos, datos, realidades de la geografía y pintura, historia y ciencias naturales (1977a: 264).

El uso de fuentes y tradiciones en el caos de Lezama es un "saqueo" (palabra julianesca). Con la proliferación de estas asociaciones barrocas inesperadas (semántica, fonética y verbalmente subversivas), el escritor puede "singularizar", arrancar los objetos y cosas de su campo original y transformarlos.

Además, el cuerpo verbal con el que Lezama sustituye a la realidad es un "cuerpo vivo y por consiguiente sensual" (ibid.: 270). Y la segunda parte del ensayo está dedicada al lenguaje erótico de Lezama, que también acerca a Góngora, pues el erotismo del verbo es el erotismo del barroco (frente al casticismo); la frondosidad de las metáforas (selvática, como los bigotes de Tariq) es sensualidad y promiscuidad en sí, autónoma también, y subversiva:

La boscosa frondosidad del lenguaje de Góngora —su violenta distorsión sintáctica aunada a una fulgurante capacidad metafórica— es el eje vector del proceso de singularización erótica en *Paradiso*. El índice trastocador del poeta cordobés, su verso escurridizo, serpentino, permiten al novelista del siglo XX adueñarse del mundo complejo en que vive mediante la creación de un cuerpo verbal vivo y, por consiguiente, sensual [...]. Erotismo y escritura barroca coinciden así, como ha observado Sarduy, en virtud de una común disposición lúdica: el humor, el cubanísimo "choteo" se infiltran en la metáfora lezamesca y tienden un puente de comicidad entre dos series dispares, organizan insólitas afinidades electivas. Los símiles eróticos de *Paradiso* abrazan en general el mismo radio de acción que sus restantes figuras —el de los manuales ilustrados de historia, geografía, pintura o ciencias naturales que marcaron con su impronta la imaginación omnívora del joven Lezama (1977a: 270-271).

A pesar de la referencia inicial a Góngora, el foco del ensayo está sobre el escandaloso capítulo VIII de *Paradiso* y a Goytisolo le interesa el trato irreverente, lúdico y barroco del erotismo (humor y choteo "se infiltran en la metáfora lezamesca y tienden



un puente de comicidad entre dos series dispares, organizan insólitas afinidades electivas") para tratarlo en su propia creación con la misma voracidad y libertad del cubano. En el resto del ensayo Goytisolo analizará diversas metáforas eróticas en *Paradiso*<sup>718</sup>, donde siempre el "término sustitutivo" trastoca el significado "izándolo a un nivel suprarretórico —retórica al cuadrado" (ibid.: 274).

La influencia de este barroco erotizado se puede intuir en imágenes (como la transmutación de una serpiente de Tánger en la sierpe legendaria y erotizada, 1985a: 215; que recuerda varias descripciones fálicas de *Paradiso* como "la serpiente fálica mostraba en la sucesión de sus collarines las pulgadas de penetración en las vértebras del ulular protoplasmático", 1973: 319<sup>719</sup>) y en momentos en que el cuerpo verbal altera y erotiza las palabras y a los personajes de la trama (descripción del carnaval tropical, con de nuevo "sierpes humeantes", Goytisolo, 1985a: 76-77; striptease de Isabel la Católica repleta de elipsis jocosas, ibid.: 164-165) o el propio discurso que se eriza<sup>720</sup> para la traición ("ciñendo la palabra, quebrando la raíz, forzando la sintaxis, violentándolo todo : a un paso del tentador Estrecho", ibid.: 85; "el verbo encadenado se libera, su arquitectura deviene fluida, la mezquina palabra despierta y ejecuta la implacable traición", ibid.: 126), y donde el verbo cobra vida a través de la metáfora (recordando imágenes de *Paradiso* — "Cemí sentía que se iba sucediendo el tranquilo oleaje de la sílaba", Lezama Lima, 1973: 483). Otro ejemplo es la erotización del paisaje, sustituido por el deseo de un personaje: Julián observando el paisaje como "olas que galopan como sementales en furia hasta la opuesta ribera" (Goytisolo, 1985a: 61), que recuerda a la visión de la luna de Fronesis en la noche en que pierde la virginidad "la luna, completa, tenía una cara del tamaño de un

---

<sup>718</sup>Introducción del término sexual en toda su crudeza ("la introducción del término sexual común ocasiona una quiebra abrupta, semejante a un cortocircuito" 1977a: 271), recurso a un tropo (no elimina del todo el sujeto referencial por cuanto éste mantiene su presencia en forma de adjetivo), movimiento del nombre común a su excepción o analogía: "para trazar una parábola imprevisible que catapulta el sujeto de la frase a un predicado propio" ("la potencia fálica reinaba como una vara de Arón"). Inversión de los términos de la ecuación poética (en vez de trazar el arco comparativo a partir del vocablo sexual se sirve de éste como predicado de la metáfora ("honguillos semejantes a glándes"). Aplicación de la imagen sustitutiva (eufemismo sexual) – con fines cómicos o expansivos.

<sup>719</sup>Metáforas, como recuerda Goytisolo, esencialmente humorísticas y barrocas pero en un sentido irreverente pues utilizan la mitología para burlarse mejor: "su verga [...] breve como un dedal al principio, pero después como impulsada por un viento titánico, cobraba la longura de un antebrazo de trabajador manual" (Lezama Lima, 1973: 213), "un atributo germinativo tan tritonante", "faro alejandrino" (ibid.: 214), "el aguijón del leptosomático macrogenitosoma" (ibid.: 217), etc. Por no olvidar que su estudio sobre Góngora se llama "Sierpe de don Luis de Góngora" (1970).

<sup>720</sup>Como vimos en la introducción, para Sarduy, el erotismo de Lezama está principalmente en el lenguaje: "es el lenguaje en sí, la frase en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de paréntesis que contienen otros paréntesis, de subordinadas que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus *figuras* y su avance por acumulación de estructuras fijas, lo que, en *Paradiso*, soporta la función erótica, placer que se constituye en su propia oralidad" (Sarduy, 1969: 85).

fondo de balde, círculo regado con leche condensada, a su derecha, un ciervo blanqueado se curva en acecho voluptuoso de la fruta, con el sexo acentuado como una enorme tijera de sastre" (Lezama Lima, 1973: 306-307).

No nos corresponde juzgar aquí la gran distancia que media entre ambos escritores, sino que hemos querido destacar esta relación como la influencia de un escritor desbordante, creador de un "universo autónomo" a través de la "arrolladora verba" (Lezama Lima, 1973: 34), de un cuerpo verbal "vivo" y "por consiguiente, sensual", orgánico y libre y, como lo describió Arenas, "tan avasalladoramente homosexual" (Arenas, 1992: 110). Relación sobre la que no nos hemos detenido especialmente, pero que sería de gran interés.

Por último, la suplantación barroca, la elipsis, el índice trastocador, el saqueo cultural, la plusvalía y el contagio verbal son técnicas de creación que el mismo Lezama Lima utilizó para tratar los mitos. Por este motivo, en el siguiente capítulo sobre creación y destrucción de mitos en *Don Julián*, volveremos sobre Lezama Lima.

#### *El neobarroco de Sarduy: artificio, travestismo y choteo*

Severo Sarduy fue el gran responsable de la lectura lúdica, erótica y sencilla de Lezama Lima y el ensayo que hemos analizado en el apartado anterior está repleto de referencias a su texto "Dispersión. Falsas Notas / Homenaje a Lezama" incluido en *Escrito sobre un cuerpo* (1969: 61-89). Para Sarduy, Lezama es el gran suplantador de la realidad, "la voraz captación de la imagen opera por *duplicación*, por *espejeo*" y el "doble virtual irá asediando, sitiando al original, minándolo de su imitación, de su parodia, hasta suplantarlo" (1969: 62), "doble" equivalente del "índice trastocador" de Goytisolo. La palabra, "liberada de todo lastre transitivo", está "devuelta a su erotismo fundador, a su verdad" (ibid.: 85). Pero la contribución más importante de esta lectura y del barroco de Sarduy es el juego erótico-lúdico, auténtica reivindicación de libertad que, recordemos de la introducción, el mismo Barthes llamó "hedonismo revolucionario", asociado, además, a la defensa de la simulación (Sarduy, 1993d) y el espejo como centro de toda estructura barroca<sup>721</sup>.

---

<sup>721</sup> Sobre la función del "espejo" barroco Sarduy apuntó: "Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. Ésta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, una sinrazón que no se expresa más que en sí misma, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento —ser a la vez totalizante y minucioso—, pero que no logra, como el espejo que centra y resume el retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, o como el

Goytisolo, en su ensayo "El lenguaje del cuerpo"<sup>722</sup>, analiza la obra de Sarduy más cercana a *Don Julián* en la forma y en el compromiso contra las formas: *De donde son los cantantes* (1967). El catalán reivindica esa obra (y se reivindica) por su compromiso sensual, literario-cultural ("pastiche de la cultura, cultura al cuadrado", 1977a: 188), pero, sobre todo, lúdico. Imagen de la literatura innecesaria, intransitiva y, de este modo, "revolucionaria" (parafraseando a Barthes): "su hedonismo revolucionario se despliega en un *in crescendo* de sensualidad y humor, parodia y desenfado", "Sarduy no cree — siguiendo en eso las huellas de Valéry— en la escritura que toma en serio su propio discurso narrativo" (1977a: 187).

Su "hedonismo revolucionario" solo opera desde la *ficción*, desde la falsedad que no busca afirmar un contra-discurso sino sencillamente cuestionarlo y reflejarlo paródicamente. Además, como en el caso de Lezama Lima, la reivindicación de este nuevo barroco es reivindicar el cuerpo (verbal, sensual, libre):

Mientras la moral del *homo faber*, del ser-para-el-trabajo condena el derroche, el exceso y el goce sensual, las nociones "de juego, pérdida, desperdicio y placer —dice Sarduy— articulan al barroco con el erotismo, en oposición a la sexualidad— Nuestro cuerpo es una máquina erótica que produce deseo 'inútil', placer sin objetivo, energía sin función. Máquina de placer en constante gasto y en constante reconstitución. Máquina barroca revolucionaria... Ser barroco hoy — añade— significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña [...]".

Una defensa tan clara y tajante del binomio cuerpo-lenguaje y el anticlasicismo y desmesura del barroco está condenada a tropezar con la misma incompreensión y hostilidad que confinaron durante siglos en el panteón de lo anormal, inverosímil y extravagante [...] la poesía de Góngora (1977a: 190).

Lo más interesante de esta cita es que el barroco (entendido aquí en términos literarios y homosexuales, "lo lúdico", "el exceso y el goce sensual") aparece equiparado (por los repesores, se entiende) con lo "anormal, inverosímil y extravagante". Para ambos será una reivindicación. Aquí su punto de encuentro es personal (y literario): es escoger un lugar de periferia o heterodoxia desde donde escribir su disidencia más íntima (su homosexualidad) y su desarraigo (exilio político). Goytisolo describe a Sarduy como un escritor en quien el exilio solo aumentó la cubanidad de su humor y su lenguaje (Goytisolo, 1993) y Sarduy a Goytisolo como un hundido "en el pasado del idioma, en lo

---

espejo gongorino 'aunque cóncavo fiel', captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen" (1999c: 1402-1403).

<sup>722</sup> Ensayo de 1975 (Goytisolo, 1975d) que expande con el ensayo que le dedica a Paz sobre el mismo tema (Goytisolo, 1975e) y que finalmente incluye en *Disidencias* (1977a), que citamos.

arábigo andaluz del español, en la fuente misma del habla, como si quisiera con ese hundimiento, con ese regreso al origen, compensar la lejanía física" (1999a: 42), un "evacuado" (1975: 177), "*periferia, nomadismo*: la obra de Goytisolo, su descomunal fuerza centrífuga, se inscriben en la resonancia de estas dos palabras" (ibid.: 175).

Desde ese margen trabajan ambos y hay muchas resonancias en sus obras, como la célebre incursión de Cobra (protagonista de la novela *Cobra* de Sarduy) en el Tánger de *Don Julián*, con intertexto de Goytisolo ("el Conde Don Julián la condujo [...] aroma de merguez y pinchitos: un moro los precedía atigrado en su chilaba listada, los felinos ojos brillantes sobre las guías de los mostachos en punta", 1972: 97) y una visión paródica y mestiza de Toledo con Auxilio y Socorro descritas textualmente con elementos goytisolianos ("más que textuales apergaminadas y retóricas: de tan toledanas moras, de tan hispánicas, carpetovetónicas", ibid.: 91).

Por su parte, Goytisolo se inspira de Sarduy para *Don Julián* (especialmente de un texto anterior *De donde son los cantantes*) en varios aspectos: defender y representar la homosexualidad en todas sus facetas de transgresión, travestismo, disfraz y diversión para hacer desaparecer la centralidad de los valores oficiales a través de su espejo, su deformación o su subversión, acompañado de una reivindicación de una literatura y un lenguaje abiertamente falso (mentiroso) —"artificio" en lugar de veracidad histórica, como método de parodia ficticia del relato histórico, de subversión formal. Aunque lo analizaremos más detenidamente en el capítulo sobre los mitos, pues el happening y el disfraz serán cruciales para la traición de *Don Julián*, ahora nos detendremos un momento para analizar ciertas similitudes en el lenguaje lúdico, erótico, travestido y artificial.

Como recordamos antes, Sarduy describe el método de Goytisolo desde *Don Julián* como una farsa pues "para que el simulacro de la ficción no 'cuaje', el relator [...] se pone constante y explícitamente en escena, sin pudor: los trucos del oficio se desmontan, se advierte al lector que todo es representación; el maestro debe aparecer, como en *Las meninas*, nos mira desde la tela" (Sarduy, 1975: 177)<sup>723</sup>. En el caso de *Don Julián*, todo es artificial, los disfraces y facetas del protagonista serán siempre abiertamente falsos: el escenario donde camina con Tariq ("el eco de las pisadas, no es, acaso, excesivo? : las viviendas se superponen como maquetas de cartón y el nocturno

---

<sup>723</sup> También Goytisolo a Sarduy: "Como Sterne, nos propone, al contrario, un ejercicio de pasatiempo —la única lectura sería a ojos de Valéry— en el que el escritor, como maese Pedro, mueva abiertamente los hilos de la trama en un espacio sin tablas ni telón, es decir, en un antiescenario". (1977a: 187)

cielo nublado imita un decorado ingenuo de bambalinas : falso, falso", 1985a: 89), los disfraces y *attrezzo* (ibid. 231), el método de destrucción copiado de la película de James Bond (paracaidistas, ibid.: 143; mastines, ibid.: 191, etc.), la caricatura de todos los personajes, las metamorfosis o travestismos. Como cuando se disfraza de la abuelita del cuento, "Ulbán (no cabe la menor duda : eres tú!) dulcifica como puede el bronco timbre de la voz" (ibid.: 209), o se oculta tras el capirote retirándolo después "níveo turbante sobre su risueña faz de traidor : eres tú, Julián" (ibid.: 185). Todos los "eres tú" son metatextuales, quieren apuntar a una simulación. También en *De donde son los cantantes*, los excesos del maquillaje ocultan deliberadamente toda verosimilitud "las lágrimas han hecho un surco en las cinco primeras capas de maquillaje. Evita que lleguen a la piel. Verdad es que para eso haría falta un taladro" (Sarduy, 1999b: 329), e incluso retirarse los disfraces no basta, como cuando Flor de Loto se desviste: "la regina pictrix va a recorrer ahora las doce estaciones del ensimismamiento. Va a desdisfrazarse. Dejará de ser Emperatriz Ming; será puro pellejo pintado" (ibid.: 342), incluso desdisfrazada está "pintada". La voluntad de asegurar la farsa y el simulacro es para desplazar el centro; ofrecer, en el espejo barroco, una disonancia, una desfiguración que refleja "estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad [...] neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto", "arte del destronamiento y la discusión" (Sarduy, 1999c: 1403). Parodiando, copiando, asediando con metáforas intrusivas y asociaciones imposibles, se logra rescatar cualidades del lenguaje y de la representación desconocidos, saquear el lenguaje y sus imposturas ofreciendo una versión claramente falsificada y monstruosa. En este sentido, Sarduy describe las parodias de las novelas de Goytisolo en estos términos:

Pero atención: no se trata de una simple irrisión del modelo, de una burla o de una acometida más, por basta inconsecuente, de la "pluma iconoclasta". No: el modelo y su copia desfigurada, el monumento y su parodia, la oración y su blasfemia, pasan a un mismo registro; lo que importa es el *momento* que sigue, lo que se produce cuando el modelo corroído, deformado por su interior —el azar, en pintura, trama estos sabotajes— o por su exterior —el cafarrinón sobre la tela, la copia obscena del texto—, *se venga*, se hace monstruoso, muestra que contenía en potencia una subversión más fuerte que su imitación contrahecha, intenta edulcorar su reflejo bufón, cambia su carga sacramental, que el Poder había canalizado en el sentido de *su* Cultura, en energía sacrílega (Sarduy, 1975: 179)

Subversión de formas de la cultura que, a través de su simulación desfigurada o copia creativa y corroída, elimina la carga sagrada, la torna sacrílega por su imposición.

Por otro lado, Sarduy y Goytisolo comparten la voluntad lúdica y paródica de la (homo)sexualidad y el travestismo. Esta parodia expresa, primero de todo, un deseo que se realiza en la ficción (de ese "objeto perdido", "el significado ausente se pierde en una trama de significados posibles", 1969: 57) y una subversión de formas. El travestismo sería una forma de intertextualidad, como dijo Sarduy: los "planos de intersexualidad son análogos a los planos de intertextualidad que constituyen el objeto literario. Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que se exaltan y definen uno al otro: esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia de la escritura" (1969: 48). Aquí descubrimos, de nuevo, la erotización de la escritura, pero con un detalle adicional: su "danza", su placer sensual y textual<sup>724</sup>. El travestismo "anormal" se trueca en una fiesta, una polifonía que adquiere una existencia autónoma reivindicadora de libertades sexuales (1999c: 1402). Así, las híbrides, transexualidades e intersexualidades de Julián —Caperucito, Putifar y el propio Eneas— expresan que los géneros pueden estar bailando (y recordamos que la novela de Sarduy se publica en francés bajo el título *Écrit en dansant*, "escrito bailando") sin que sean oprimidos. Como veremos en el caso de la subversión del mito, la sexualidad asociada a la fiesta, al carnaval, a la danza serán los grandes elementos que destruyan la hispanidad.

### 3.3. Mito-poesis y mito-clastia en *Don Julián*

Tras analizar el lenguaje, a continuación, analizaremos los mitos en *Don Julián*, tratados en la novela en la doble dirección de creación (mito-poesis) y destrucción (mito-clastia), es decir, cómo se realiza la re-creación, dilatación, destrucción y traición de una mitología nacional contra la que el escritor emprende la guerra en su nuevo compromiso.

Tenemos que avisar de una precaución y una dificultad a la hora de analizar los mitos en *Don Julián*: el mito aparece siempre confundido con el lenguaje y es creado a

---

<sup>724</sup> Conviene recordar aquí la descripción de Barthes por Sarduy (grandes amigos) en el capítulo "A las ocho en el Flora" de su brillante autobiografía *El Cristo de la rue Jacob* donde juzga que, en su gusto por el sistema y la estructura, está ausente siempre el placer que debería, sin embargo, estar en el centro del sistema: "El significado último y central, el nudo ausente de estas redes de opuestos que proliferan anexando similitudes, situaciones y cosas afines, no es otro que el placer. Ese pequeño teatro de accesorios expuestos violentamente a la luz de la escena o rechazados, de personajes codiciados o indeseables, de pequeñeces que inmediatamente se convierten en objetos de adoración o de un apenas disimulado desprecio, oculta, detrás de la minuciosa representación y su funcionamiento impecable, un *objeto marcado*, el objeto del deseo absoluto o de la repulsión total" (1999d: 90).

partir de la palabra escrita. Una confusión que Goytisolo deja abierta (qué fue primero, el mito o la palabra), en la ambivalencia y el misterio que pesa sobre el mito. Sin embargo, si separamos el análisis de los mitos del capítulo anterior sobre el lenguaje es porque el mito, a pesar de ser lenguaje (discurso), aparece en *Don Julián* como un *tipo* de lenguaje, más compacto y polisémico, confundido con la literatura, pero previo o exterior a ella (pre-texto o fuera-de-texto como decía Brunel), presente a veces en otros lugares (la televisión, la conversación) y, sobre todo, cargado ideológica e históricamente (recordando a Barthes: el mito está determinado por la historia en su origen, por la semiología en su forma). Por lo tanto, veremos procedimientos en el trato del lenguaje repetidos en el trato de los mitos, pero queremos diferenciarlos porque creemos que, en *Don Julián*, Goytisolo defiende un compromiso que busca atacar y destruir (a través del discurso) esos mitos todopoderosos.

El compromiso contra los mitos, como vimos en los escritos teóricos sobre el compromiso, manifiesta tres momentos o técnicas que estudiaremos en este capítulo. En primer lugar, una denuncia y explicación de la persistencia de los mitos, exponiendo cómo se actualizan, cómo sobreviven, dónde reaparecen. Aquí, a diferencia de los ensayos, Goytisolo no los describe, sino que amalgama grandes figuras mitológicas y proteicas que reúnen los aspectos, momentos o textos que componen el mito; hablaremos, por lo tanto, de una construcción, creación y (re)escritura de una mitología abigarrada, sincrética, asfixiante y paródica. En segundo lugar y utilizando un concepto de Lezama Lima, el compromiso consiste en una dilatación del mito a través de la parodia, la ridiculización, el hinchamiento de las imágenes míticas; combate directo al pervertir los mitos para mostrar su ridiculez. En tercer lugar, la novela busca la destrucción y traición de los mitos (en los términos del verso de Cernuda que aparecía como epígrafe en *Señas de identidad*, "Mejor la destrucción, el fuego"), aunque, por supuesto, ese fuego es el del happening neobarroco y solo se consigue con la destrucción de uno mismo (la eutanasia por fin realizada, también llamada traición) o con el silencio.

### **3.3.1. LOS MITOS DE LA ESPAÑA SAGRADA EN *DON JULIÁN*: EMERGENCIA Y FLEXIBILIDAD**

En este apartado describiremos la aparición, construcción (o creación) de los mitos en *Don Julián*. Nos centraremos en la estructura y en las estrategias narrativas que emplea

el autor para construir, amalgamar y representar su propia visión de la mitología española. Hablaremos de las nociones que estudiaba la mitocrítica —emergencia, irradiación y flexibilidad de los mitos—, especialmente el último aspecto porque Goytisolo introducirá en su construcción mitemas, estructuras y metáforas nuevas para representar los componentes y aspectos del mito (estudiados en 2.2. valores, ideales, palabras, esencias) y así denunciar su estructura perniciosa y ambigua. Los mitos son exteriores al texto (pre-textos), pero la construcción narrativa ocurre dentro de él. Por eso, también estudiaremos aquí la adaptación o reactualización del mito en otras épocas.

### *La leyenda del rey Rodrigo y la destrucción de la España sagrada*

El mito central de *Don Julián*, como su título indica, es la leyenda de Rodrigo, que va tomando dimensiones desmesuradas, dilataciones, concentraciones. Aquí plantearé un análisis textual de esta reescritura (fuentes, distintos planos de lectura, etc.) en sus dos dimensiones creativas: primero, en la reescritura de la leyenda por parte de Goytisolo a través de fuentes posteriores y, segundo, en el cambio de punto de vista en la narración de la leyenda, reescrita desde Tánger (como ya dijimos, desde el islam y no desde el centro) y desde la traición. Con esto se busca invertir la leyenda y "la escala de valores acatada" (1989: 40).

#### REESCRITURA DE LA LEYENDA DEL REY RODRIGO Y LA DESTRUCCIÓN DE ESPAÑA CON NUEVAS FUENTES Y POLISEMIAS

El tema de *Don Julián* es la reescritura sacrílega e invertida de la leyenda de Rodrigo. Recordemos que la leyenda narra la pérdida de España cuando el último rey goda Rodrigo viola a la Cava, hija del gobernador de Ceuta y Tánger, don Julián, a orillas del río Tajo. Julián conoce la agresión a su hija y pacta entonces con Tariq la invasión de España por parte del ejército árabe, que entra por el Guadalete y produce lo que las crónicas llaman la "destrucción de la España sagrada" —"toda la tierra vacía del pueblo, lena de sangre, bañada de lágrimas, huésped de estraños, desamparada de los moradores, esmedrida por la llaga, fallida de fortaleza, flaca de fuerza" (Alfonso X, 1955: 312). Recordemos también que para Goytisolo (tomando las ideas de Domingo), la leyenda de Rodrigo se acercaba al mito bíblico del pecado original, pues, según éste, los españoles habrían perdido su inocencia con la falta sexual de Rodrigo, condenados a ser víctimas



del sexo (impuesto como negativo por la maldición divina); así, sería una leyenda la que estructurase la mitología de la España sagrada, desterrando lo extranjero (el sexo, lo árabe y a Julián) y ocultando la historia árabe real tiñéndola de valores culturales y morales, además de afirmar la existencia de una "España sagrada" previa a la invasión y que se continúa tras la reconquista.

Desde el título, la novela es una reescritura de esta leyenda. En un primer momento, el narrador anónimo y contemporáneo se levanta y se identifica con Don Julián: "sin Rodrigo, sin Frandina, ni Cava: nuevo conde don Julián" (1985a: 16) —pero ya hace explícito que es el "nuevo conde" y que los personajes de la leyenda están alterados. Mirando a España desde Tánger en el primer capítulo establece las escenas y objetivos de la traición. Como en las crónicas, a esta leyenda le sucede la destrucción de la España sagrada, que aparece unas páginas después: "catalizando tus fuerzas dispersas y los donjulianescos proyectos de invasión : traición grandiosa, ruina de siglos, ejército cruel de Tariq, destrucción de la España sagrada" (ibid.: 52). La destrucción se iniciará desde el mismo lugar (el norte de Marruecos) y con el mismo compañero (Tariq): el narrador mira a España "examinándola con la alucinada visión del gran Mutannabi : olas que galopan como sementales en furia hasta la opuesta ribera : huestes victoriosas de Tariq : injuriado conde : apuntada, tu tierra, por las herrumbrosas baterías de Bordj-el-Marsa" (ibid.: 61-62). Los objetivos y el método serán los mismos: "tres horas escasas de navegación hasta la mole borrosa de Gebal-Tariq, antes de dirigirse a uña de caballo hacia el Guadalete y abatir allí, para siempre, las preciadas señas de los tuyos" (ibid.: 68). Pero, recordemos, la invasión es textual y simbólica, y el capítulo termina: "con los versos miríficos del Poeta incitándote sutilmente a la traición : ciñendo la palabra, quebrando la raíz, forzando la sintaxis, violentándolo todo : a un paso del tentador Estrecho : a punto de cruzarlo ya : inclinando también la cabeza y cerrando, sí, cerrando los ojos" (ibid.: 85).

La reescritura de Goytisolo incluye a muchos otros personajes y episodios de la leyenda, pero que aparecerán más o menos modificados según el valor o contravalor que quiera indicar y desde la fuente literaria que quiere analizar; pues, como sabemos, no le interesa la anécdota en sí, sino los textos que la perpetúan, la ensanchan, la engrandecen.

En primer lugar, el rey Rodrigo aparece muy poco, pero se entiende que es el niño "espurio" y más o menos anónimo o popular que se confunde en la novela con Caperucito y cuya descripción exaltada y sublimada —"un niño, el más hermoso que la mente humana pueda imaginar : no precisan las agencias qué edad tiene, pero sí dicen que el niño de marras peina cabellos rubios que darían envidia al mismísimo sol"— se parece

(al menos retóricamente) a la descripción idealizada de los godos recogida en las crónicas, opuesta a la de los árabes: "la muy noble yente de los godos, etc." (Alfonso X, 1955: 310). Además, esta identificación de Rodrigo con el chiquillo se verá reforzada en el episodio de la muerte del niño, muy semejante a la muerte de Rodrigo. Como en toda la novela, los significados se solapan y las metáforas se acumulan para generar esa "coordinada" de significados posibles y barrocos.

En segundo lugar, aparece también el episodio de la violación de la Cava, pero en este caso no según la versión del Romancero ni integrado en el relato: se trata de la lectura del soneto de Fray Luis de León<sup>725</sup>. Sin embargo, del episodio de la Cava lo que importa es lo que oculta y repercute durante los siguientes siglos (la defensa o mito de la virginidad femenina), y la violación, por lo tanto, va a ser reescrita vandálicamente y recreada por Julián en otros momentos, y a través de otros significantes mitológicos mayores, a los que nos referiremos después.

La muerte de Rodrigo por la serpiente que ocupa todo el último capítulo también está tomada de la leyenda, como recuerdan los epígrafes. El primero tomado del Romancero: "Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había", y el segundo tomado del *Pelayo* de José de Espronceda:

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 hiela;  
procura desasirse, y más le junta  
pecho a pecho Julián, que ahogarle anhela  
(Apud. Goytisoló, 1985a: 204).

La novela otra vez modifica la leyenda con las nuevas fuentes que han forjado y retrabajado la leyenda, en este caso un ejemplo del romanticismo. Según Espronceda, Julián mismo mata a Rodrigo en una escena casi erótica donde los cuerpos se juntan, con un Julián "enhiesto" apuntando con un "puñal". Goytisoló lo retoma en su lectura homoerótica, y le añade la referencia clásica (del Romancero) de que Rodrigo fue asesinado por una serpiente (que será la "sierpe" polisémica de la que hablaremos después) "por do más pecado había", es decir, el corazón y las partes genitales. Y la escena será de una gran brutalidad cuando toda esa polisemia metafórica y mitológica asesinará al rey Rodrigo (también Caperucito y el protagonista de niño): los árabes, la sierpe, Julián-

---

<sup>725</sup> En la entrevista con Julio Ortega, cuando Goytisoló repasa sus influencias dice que "la relación con Fray Luis es, por ejemplo, temática, a través de la *Profecía del Tajo* y la leyenda de la destrucción de España" (1977a: 314).

árabe, etc. Este crimen actúa en un plano nacional (muerte del godo) y en un plano personal (muerte del narrador).

#### DESDE EL ISLAM: INVERSIÓN DE LA LEYENDA

La reescritura de la leyenda de Rodrigo incluye también la reescritura de la invasión y destrucción de la España sagrada (episodio que sucede al anterior). La gran innovación de Goytisolo en esta parte es que está narrada desde la otra orilla, la de los "traidores y enemigos", invierte la visión del árabe llegando (y destruyendo España) por la del árabe saliendo de Marruecos acuciado por el odio traidor que busca, conscientemente, "abatir las preciadas señas de los tuyos" (1985a: 68). En este apartado analizaremos la inversión del punto de vista mitológico de la leyenda.

Tariq aparece invocado en el capítulo I pero su presencia dudosa aparece desde el inicio del capítulo II ("personajes de una obra no escrita, inexistentes los dos : la duda es tu única certeza y, no obstante, le sigues, le seguirás sin rechistar", 1985a: 89). Acompaña a Julián en toda la novela, le conduce por los vericuetos de su imaginación con sus poderes también mágicos ("el robusto Tariq, asiéndote fuertemente del brazo, te lleva de un vuelo al aventajado mirador de Bab-el-Assa y, levantando lo hojaldrado de los techos de los edificios, descubre de golpe la carne del pastelón de la ciudad", *ibid.*: 148), como un equivalente del Diablo Cojuelo (nombre que le da cuando cierra ese mismo pastel/ciudad, *ibid.*: 151). Recordemos que también sus bigotes son "ásperas selvas" de la frondosa vegetación barroca donde pacen los mitos. Pero es, ante todo, el jefe militar de las huestes de la leyenda ("rauda embarcación de Tariq", *ibid.*: 137).

Los moros de la leyenda también aparecen en el capítulo III de la destrucción, en tanto que miembros fantasmales del imaginario colectivo hispano (o más bien de su neurosis), como apariciones goyescas que simbolizan, por su brutalidad legendaria, el terror al sexo desterrado por los mitos sagrados. Los dos epígrafes del capítulo, de hecho, son dos referencias a la tradición sobre la animalidad fantasmal de los "moros":

Los moros de la hueste todos vestidos de sirgo et de los paños de color que ganaran, las riendas de sus cavallos tales eran como de fuego, las sus caras dellos negras como la pez, el más fremoso dellos era negro como la olla, assí lucien sus ojos como candelas; el su cavallo dellos ligero como leopadoo, e el su cavallero mucho más cruel et más dañoso que es el lobo en la grey de las ovejas en la noche.

ALFONSO X EL SABIO: *Crónica General*

...África, la cual soltó luego por España sus sierpes, inundándola con nuevos diluvios de gente.

SAAVEDRA FAJARDO: *Corona gótica, castellana y austriaca*.  
(Apud. Goytisolo, 1985a: 130)

Con estos epígrafes Goytisolo se excusa de la caricatura de los árabes que va a realizar en este capítulo, pues no parte de una descripción real<sup>726</sup>, sino de la concepción alucinada de la mitología hispana sobre los árabes ("negros", crueles como "lobos", cabalgando "leopardos") y con el detalle interesante de que eran "sierpes" de África, conexión que hace Goytisolo con la serpiente que mata a Rodrigo y con la metáfora lezamesca y gongorina de la serpiente como metáfora del sexo (auténtico terror que esconde la leyenda, y los versos de Góngora "entre flor y flor serpe escondida").

La caracterización de los "moros" seguirá esta escenografía hispana/occidental cuando Julián se dirija a ellos para que destruyan la España sagrada (pues solo se puede afectar el mito desde el mito):

a mí, guerreros del Islam, beduinos del desierto, árabes instintivos y bruscos! : os ofrezco mi país [...] hay que afilar los cuchillos y disponer los dientes : que vuestra serpiente sediciosa se yerga en toda su longitud y, cetro soberbio y real, ejerza el poder con silenciosa, enigmática violencia [...]

rostros crueles, entrevistados o soñados, compondrán en adelante tus huestes : pastores de Tenira y Mulay Busselham, mineros de Laarara Fuara, fellahs de Suket-Tlata y Laguat, jayanes de Uxda y El Golea (1985a: 135-136).

árabes de miembros rudos y piel áspera, manos bastas, boca carnífera (ibid.: 173).

a mí, beduinos de pura sangre : guerreros que afrontáis diariamente la muerte con desdeñosa sonrisa, jinetes de labios ásperos, abultadas yugulares, rostro bárbaramente esculpido (ibid.: 196).

Es decir, son "crueles" (como en la crónica) y "entrevistos o soñados" (en cualquier cuadro orientalista), "bárbaros" y criminales. Es la visión del romancero la que se vuelve en su contra y reescribe la leyenda.

En esta "leyenda al revés", o "desde la otra orilla", el propio Julián empieza a parecerse a un moro (la traición debe funcionar como venganza contra la identidad) y su nombre, como todo lo demás, sufre metamorfosis. Desde Tánger "libre de la presencia de los tuyos" se proclama "árabe, árabe puro : amigo y cómplice del robusto Tariq : Ulyan, Urbano o Julián" (1985a: 41), nombres intercambiables (resaltando su inconsistencia

---

<sup>726</sup> Recordemos lo ya analizado en los capítulos 2.2. y 3.1.: que no se trata de marroquí "de carne y hueso", sino "sombras o máscaras creadas por una tradición occidental embebida de represiones, temores, deseos, animosidad, prejuicios" (Goytisolo, 1989: 31).

mítica) "Ulyan cabalga" (ibid.: 192) —o galopa. Y durante la destrucción se dirige a sus huestes "en alcoránica lengua, darás la orden de marcha" (ibid.). Aparece también (homo)sexualizado, "tus labios rotundos muestran la afilada blancura de unos dientes habituados al mordisco, al beso varón" (ibid.: 185). Su nombre se transforma de nuevo cuando lo oculta al niño/Rodrigo para no desvelarse: "Bulián" (ibid.: 220), "Urbano" (ibid.: 222)<sup>727</sup>.

Todo participa de esta dicotomía (impuesta por la leyenda) entre lo árabe y lo godo/castizo/católico. La naturaleza también ayuda a Julián: el mar con sus olas que galopan "como sementales en furia" (1985a: 61-62) y el sol africano "que brilla y calienta y corrompe y pudre : única certeza, omnipresente hoy : cabrón rijoso, lúbrico chivo" (ibid.: 69).

### *Los mitos proteicos de la España sagrada*

Aunque el mito central de *Don Julián* sea la leyenda de Rodrigo, los mitos que se atacan son los que se forman a raíz de esa leyenda fundacional: la mitología de la España sagrada que ha descrito en los ensayos. Sin embargo, en la novela no aparecen de forma lineal, sino que los mitos se supeditan, se componen, se amalgaman en diversas figuras polisémicas que los agrupan, se mezclan con los valores, esencias, imágenes ideales, hazañas, momentos mitificados, filosofías y modos de vida. Además, como recordamos en la introducción (3.1.3), los mitos (que forman la mitología) se sitúan en un espacio político-histórico y otro cultural, pero en la novela la imbricación de estos dos espacios es mucho más vandálica, radical y agresiva.

Nos centraremos en analizar tres de los mitos más importantes e imbricados (que contienen más significados) en la novela: Santiago, Séneca e Isabel la Católica.

### SANTIAGO, REY DE LOS AGARBANZADOS

El vengador nacional de la muerte del último rey godo, enemigo de Mahoma, Santiago Matamoros aparece en *Don Julián* en su descripción más mitológica, pero con unas modificaciones del escritor para acercarlo a un discurso más pernicioso que la leyenda:

---

<sup>727</sup> Rasgo neobarroco de movilidad e inconsistencia de los personajes ficticios. En *De donde son los cantantes*, Auxilio y Socorro toman cientos de nombres: "las Siamesas, las Divinas (1999b: 340), "las Divinidades Calvas" (ibid.: 344), etc. Sobre el significado árabe de los distintos nombres, remitimos, como en otras ocasiones, a Loupias (1978).

el mito "España". Santiago aparece como en las leyendas (transcritas en su idioma original, e intercaladas con referencias irónicas al turismo) pero, como en el libro de Villanueva, excede su momento histórico y llega a América:

galopa, macho, galopa, y no desmayes, predilecto de Dios e hijo del Trueno, sobre tu albo y dioscúrico caballo, descendiendo por el aer a una grant pressura, Yago Matamoros, con la inefable seña blanca et la grand espada reluzient en la mano, azote y baldón de la muslemía en la vasta piel del toro, tal cual, ecuestre y armado de recia tizona, figuras en el tímpano de la basílica a ti consagrada, cita secular de millares y millares de peregrinos que, a lo largo de la nebulosa Vía Láctea, acuden con sus abarcas y armaduras, veneras y cayados, la plus ancienne route touristique du monde, messieurs-dame [...] galopando 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 cholula, Tezcuco y Tascalá, hacer gran degollina de indígenas, embistiéndoles a bocados y coces para que se funden en México tres audiencias reales [...] volando y volando, alígero y raudo, por el cielo de los innúmeros campos de batalla, trazando vistosas espirales cíclicas entre los coros angélicos que cantan antífonas y los humillados carpetos que mesiánicamente achechan el favor de tus dádivas, los carpetos, ay, los carpetos, la raza comedora de garbanzos, apelmazados y pétreos, somnolientos, amodorrados, los carpetos, ay, hostiles al progreso y la técnica, martillo de herejes vivan las caenas, los eternos cruzados [...] (1985a: 142-143).

Con este planteamiento el relato ya logra establecer la continuidad del mito central en sus múltiples aspectos y representaciones: Santiago (el mito) sostiene al conquistador Cortés, ofrece justificación al "martillo de herejes" (como se definía Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos*; es decir, afecta también a la inquisición crítica literaria) y congela la historia ("vivan las caenas"). Unas líneas más tarde (que incluye varios siglos) —y tras un aparte de Julián sobre su venganza— se ve cómo las gestas de Yago han desaparecido, pero no el mesianismo y los valores retrógrados que encierra el mito. Es decir, Santiago (como tantos otros mitos en la novela) reagrupa los tan mentados "mitos de la España sagrada", los que se desprenden de la leyenda, ante los que "la realidad parece ceder y doblegarse ante su sola presencia" (1979: 7). Los que aun siendo mito siguen actuando, siguen excusando, hasta el franquismo ("asombroso vigor del mito, que sobrevive a la ineluctable decadencia del poder militar español", *ibid.*). El absurdo es que, a pesar del mesianismo y el destino privilegiado que anuncia, gobierna sobre un pueblo "agarbanzado", que abusa de ese flatulento alimento y que está en desacuerdo total con la idea de conquista y arrojo de Santiago.

El mito "Séneca" conjura en *Don Julián* varias cosas: el estoicismo como justificación del inmovilismo, renuncia a lo árabe aferrándose a una supuesta occidentalidad de España previa a la invasión árabe y que perdura en las formas de las esencias —y así simboliza la resistencia a aceptar un contacto (o "contagio") árabe. Tanto Sobejano (1977) como Ugarte (1979) analizan la procedencia de la hostilidad de Goytisolo hacia este personaje que, sin duda, "no puede proceder de la obra misma del pensador hispanorromano" (Sobejano, 1977: 4). Sobejano se centra en la crítica implícita a la generación del 98 (en especial Ángel Ganivet que dijo, como vimos en la introducción, que Séneca era "español por esencial", 1966: 46)<sup>728</sup> y Ugarte en la interpretación histórica y crítica de la "españolidad" de Séneca según Américo Castro en *La realidad histórica de España* (1962: 146-148)<sup>729</sup>. Sobre ambas asociaciones volveremos a lo largo de nuestro análisis pues, consideramos que, aunque las tesis de

---

<sup>728</sup> "La hostilidad no puede proceder, creo, ni de la obra misma del pensador hispanorromano ni de la circunstancia de que algunos escritores del pasado, como Quevedo o Gracián, estudiaran con diligencia aquella obra y partiendo de ese estudio admiraran a Séneca como 'español', apropiación que en época de consolidación cultural de un pueblo nadie debiera considerar ilegítima<sup>5</sup>. Procede, sin duda, de la mitificación casticista de Séneca realizada por los hombres del 98, sobre todo por el autor de *Idearium español* ('Séneca... es español por esencia'), Azorín ('Esta es la grandeza española: la simplicidad, la fortaleza, el sufrimiento largo y silencioso bajo serenas apariencias'. *Los pueblos*) y Menéndez Pidal ('sobriedad', 'austeridad ética y estética'), continuada con más o menos evidencia y curiosas variaciones por Ortega, Pérez de Ayala o Marañón, hijos del 98, por nietos como Bergamín ('La estatua de don Tancredo' y otras glosas al toreador de la virtud) y por los biznietos y tataranietos que abusaron del mito con fines de propaganda política (estoicismo falangista) o llevando el mito al más bajo nivel de trivialización (la estatuaria Roma andaluza cifrada en Manolete). En suma, Goytisolo reacciona no tanto contra el tópico 'Séneca español' como contra el tópico 'todo español, senequista', característico del 98 y sus alrededores" (Sobejano, 1977: 4-5).

<sup>729</sup> "In one of the sub-chapters of *La realidad histórica*, titled 'Séneca no era español, ni los españoles son senequistas', Castro refutes the affinity between the stoic philosophy of Séneca and the allegedly sober and self-denying nature of the Spanish people. This parallel is so pervasive among Spanish intellectuals and literary figures (Quevedo, Menéndez Pelayo, Unamuno, and especially Ángel Ganivet) as to have become an accepted facet of the Spanish national character. Castro argues that the mere fact that Seneca was born in what later became a Spanish city is no reason to draw a parallel between Roman stoicism and Spanish resignation. He further points out that the Spaniards who evoke the spirit of Seneca do not even penetrate the surface of Seneca's philosophy, for if they did they would find little similarity [...]. Castro provides the material for Goytisolo" (Ugarte, 1979: 357-358). Traducción: "En uno de los subcapítulos de *La realidad histórica*, titulado 'Séneca no era español, ni los españoles son senequistas', Castro refuta la afinidad entre la filosofía estoica de Séneca y el carácter supuestamente sobrio y abnegado del pueblo español. Este paralelo está tan extendido entre los intelectuales y figuras literarias españolas (Quevedo, Menéndez Pelayo, Unamuno y especialmente Ángel Ganivet) que se ha convertido en una faceta aceptada del carácter nacional español. Castro sostiene que el mero hecho de que Séneca naciera en lo que después se convirtió en ciudad española no es motivo para trazar un paralelo entre el estoicismo romano y la resignación española, y señala además que los españoles que evocan el espíritu de Séneca ni siquiera penetran la superficie de la filosofía de Séneca, porque si lo hicieran encontrarían poca similitud [...]. Castro proporciona el material para Goytisolo".

Castro sean centrales en esta crítica, la parodia textual está puesta en el lenguaje exagerado y por momentos delirante de Ángel Ganivet.

Séneca aparece en *Don Julián* como un batiburrillo de esencias, valores, símbolos, ideología, ideales, represiones, complejos, etc. Esencialmente, por la construcción narrativa, Séneca el mito (alejado del Séneca real<sup>730</sup>) está asociado, en *Don Julián*, al rey de los "carpetos" —abreviación familiar, como vimos de "carpetovetónicos", compuesto de "carpetanos y vetones", íberos habitantes de la península anteriores a los árabes y a los romanos que, supuestamente, se hermanan con los segundos, pero no con los primeros.

El "compuesto" mitológico de Séneca aparece en el capítulo II conteniendo variaciones, profanaciones y parodias del mito con las que Goytisolo busca, en primer lugar, acercar a Séneca al "senequismo" (definido por Ganivet como "traje sumario [que] queda adherido para siempre y se muestra en cuanto se ahonda un poco en la superficie o corteza ideal de nuestra nación, 1966: 46) y, unas páginas después. "escritor latino sí, pero carpetovetónico por los cuatro costados de su linaje" (ibid.: 112) pues su filosofía (tal como la interpretan algunos autores) se parece a los toros y explica también el inmovilismo y el aislamiento español.

esa [la] filosofía suya [de Manolete] 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, ya soterrada como el Guadiana, ora a flor de tierra, cuando anchurosa y mayestática, no ha dejado jamás de subsistir en España : la aceptación estoica del destino histórico es el primer rasgo saliente de la actitud hispánica ante la vida : el carpeto concibe la Historia como un lento proceso de auto-depuración, como un continuo ejercicio ascético de perfeccionamiento : en el fondo del alma ibera hay un residuo indestructible de estoicismo que, hermanado íntimamente con el cristianismo, ha enseñado a los hombres de la Meseta a sufrir y a aguantar : ha hecho de ellos una casta de complexión seca, dura y sarmentosa, una casta de hombres sobrios, adaptados a la inclemencia del cielo y a la pobreza del clima (1985a: 110-111).

Como este "ideal" (descrito en los mismos términos que en los ensayos) ya ha sustituido (y usado, usurpado) al Séneca real (las esencias hispanas ya "esencias senequistas"), el narrador lo sitúa acto seguido en su "espacio mitológico": el paisaje de Castilla descrito por el 98 donde sale del personaje histórico que fue a lo que la historia/leyenda han contado de él (ibid.: 111-112) y que Goytisolo extrema. A partir de aquí, el relato modifica detalles de la leyenda para enseñar que es un fluido inconsistente,

---

<sup>730</sup> De hecho, a partir de ahora, en ningún momento nos referiremos a él.



ahistórico e ideológico<sup>731</sup>; y una vez fuera de la "historia", el narrador está cómodo juntando espacios, lugares, personajes y textos para su misión de resumir la "mitología" y parodiarla, a través de la "proliferación de la metáfora" o del intertexto chirriante. De este modo, su lugar de nacimiento no es Córdoba pues "los recientes estudios de nuestros historiadores prueban sin ningún género de dudas que éste se produjo en el centro de la Península y no en la periferia [...] en las cumbres de la sierra de Gredos" (ibid.: 113)<sup>732</sup> y su "linaje" es (avanzando a los siglos de la Inquisición) "de familia limpia y de muy buena sangre" (ibid.). Su padre es "don Álvaro Peranzules Senior", un señor franquista muy pío y castizo: los sábados iba a "la iglesia de san Millán" a comulgar pero de diario era "Intendente General de Prisiones y autor de algunos bellísimos libros de poemas" (ibid.). Su madre es, aumentando la anacronía y los paquetes de relaciones, "doña Isabel la Católica", una mujer bellísima "vestía de señora antigua" y senequista, pues "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" (ibid.: 113-114). Séneca/Alvarito va al colegio de los jesuitas de Gredos y también es muy cristiano, pero de los XXV años de paz, es decir, con la mente en el comercio: "reza jaculatorias en latín y oraciones ricas en indulgencias cuyo cómputo aproximado, frais déduits, se eleva a la astronómica cifra de 31273 años : consecuencia : quince almas del purgatorio aliviadas de sus penas de daño y de sentido según la fidelísima y dulce contabilidad IBM" (ibid.: 114).

Paralelamente, en el colegio también aprende el toreo, asociado (desde unas líneas previas) al senequismo o "filosofía hispana": "con una muleta de torero [...] siente insaciables afanes de inmortalidad y quiere abolir toda la distancia entre el ser temporal y el ser eterno" (ibid.). Por su superioridad acude a la escuela de tauromaquia de Alcalá de Henares dirigida por Lagartijo, donde "aprende rápidamente los pases de la filosofía de salón" (ibid.: 115), y después a la universidad taurina de Salamanca donde, Manolete le da clases de "gesto y de mímica", gesto, careta, máscara, en la que debemos detenernos porque es uno de los aspectos fundamentales del mito:

---

<sup>731</sup> Sobre este aspecto, Sobejano opinaba: "cada 'ismo' predicado aquí de cada figura es un anacrónico dislate; pero tal era el desbarajuste ideológico de los representantes del triunfo nacionalista. El reclamo de la forzada unidad demandaba estas concatenaciones míticas a despecho de la historia" (1977: 5).

<sup>732</sup> Parodia y referencia a Ganivet que escribió que: "[Séneca] es español por esencia, y no andaluz, porque cuando nació aún no habían venido a España los vándalos; que a nacer más tarde, en la Edad Media, quizá no naciera en Andalucía, sino en Castilla" (Ganivet, 1966: 46).

allí, Manolete dispensa sus imperecederas lecciones de gesto y de mímica, su carpetovetónica doctrina de la impasibilidad : su lema de genio y figura hasta la sepultura : arrojo, resolución heroica, desprecio de los bienes materiales, terquedad, intransigencia : fe tranquila, sin nubes : serena sumisión a la voluntad de Dios

cuanto más genio, más figura : cuanto más figura, más genio : inspirándose en la compacta ideología de Manolete, Alvarito se fabrica cuidadosamente una figura impermeable y hermética : de estructura dermato-esquelética, articulada como una coraza : simultáneamente su rostro adquiere una dureza granítica que sobresale entre la masa de discípulos menos dotados que él y extiende el prestigio de su juvenil magisterio hasta los rincones más olvidados del país : su máscara se convierte pronto en un punto obligado de referencia, e incluso en un centro popular de peregrinación : personas de distintas edades y de todos los medios sociales acuden a ella y contemplan religiosamente las piezas de su armadura ósea, sus petrificados rasgos de estatua : 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

Figurón, sí, Figurón  
(1985a: 116).

Goytisolo ya ha mencionado el lugar común "gesto y figura" en *España y los españoles* como una de las características del mito del caballero cristiano o español ideal (presente en figuras de la tradición desde el Cid hasta Unamuno pasando por el Caballero de la mano en el pecho) donde "el gesto, el porte y la indumentaria" son esenciales, y esta "retórica del gesto pudiera cifrase, como hemos dicho, en el refrán tan castizo de 'genio y figura hasta la sepultura'" (1979: 40). Goytisolo sitúa ahí el inmovilismo español, en esa falsificación e inmovilización de esencias (y no en el supuesto "senequismo" del alma hispana), que García Morente había tipificado a su vez en el personaje ficticio del caballero cristiano, una figura "típica, sin ser real", "símbolo" o "imagen ideal" del alma hispana (Morente, 1947: 58). En la fabricación de la máscara por la tradición (y de forma explícita por el escritor franquista) se falsifica la realidad (como vimos, "máscara" es sinónimo de "mito" en su fabricación humana y en su ocultación). Es decir, Goytisolo utiliza (y ridiculiza) la caricatura católica de García Morente para la caracterización del mito en *Don Julián* que se hace desde un lenguaje más agresivo y las tres palabras que forman la frase "genio y figura hasta la sepultura" van a sufrir la "trastocación" neobarroca, pues la "sepultura" ("estructura dermato-esquelética", rocosa) y la "figura" anulan todo "genio", "figura" no, "Figurón", genio sepultado bajo el peso del inmovilismo del mito.

De esta descripción de Séneca como "Figurón" y "símbolo" de las "esencias hispánicas del alma carpetovetónica" que acabamos de estudiar, la narración parte en dos

direcciones (pues el interés es demostrar al máximo la presencia del mito en tantos planos de la realidad y la polisemia de las "palabras sagradas"). La primera dirección es literaria, Figurón está en los textos literarios que defienden retóricamente esas esencias y sus propios valores, lo cual perpetúa estas falacias históricas y valores retrógrados: Séneca habla con su hijo desde textos literarios (ibid.: 117) y por momentos se parece a Unamuno, a Ortega y Gasset, a Ganivet o a Morente. La otra dirección del personaje es política, este Séneca símbolo de España se transforma por momentos en otro personaje histórico: Francisco Franco. No un Franco real que pudiera aparecer en novelas y ensayos, sino el Franco mitológico salvador-santiago-senequista-etc.

En los siguientes apartados analizaremos la dirección literaria y la política por separado, pero recordando que Goytisolo las quiere unidas: todas las representaciones (presencias o actualizaciones) del mito tienen la misma figura, la misma máscara (repetida) que enturbia la realidad. Pues todas pertenecen a la misma mitología que Goytisolo acuña en su personaje "Séneca" que reaparece una y otra vez con los nombres de Manolete, Tonelete (ibid.: 26, 41), Figurón, Ubicuo en tantas ocasiones, Al Capone (ibid.: 150, etc.), Álvaro y Alvarito. Cambiando de nombre según la escena, según la época que representa y según la acepción que le quiera dar, ya sea un significado político, uno literario, uno exclusivamente mitológico, o psicológico.

#### ISABEL LA CATÓLICA Y EL ALCÁZAR

Si el personaje proteico "Séneca" aglomera al "español" y sus esencias, el equivalente femenino es "Isabel la Católica", aglomeración de la "española" preocupada mitológicamente por su castidad y limpieza de sangre, reminiscencia de la Cava. Recordemos que Goytisolo, como Américo Castro, sitúa en los Reyes Católicos el inicio del gran mito que cohesionaba el imperio y busca borrar el pasado más inmediato de árabes y judíos a favor de unas esencias hispanas previas y capaces de iniciar una expansión colonial, apoyándose en el órgano de la Inquisición y el ejército. Evidentemente Isabel ocupa el papel principal, pues la reconquista y la colonización se harán en nombre Castilla y Castilla usurpará las demás identidades del país<sup>733</sup>.

Isabel la Católica aparece en *Don Julián*, en primer lugar, como la madre pía de Séneca, que "vestía de señora antigua" con "serenidad y entereza [...] hispanas" (1985a:

---

<sup>733</sup> Ideas desarrolladas especialmente en *España y los españoles*, como vimos en el capítulo 2.2.

114). Sin embargo, su personaje se transformará a lo largo de la novela hasta ser también (textualmente) destruido. Unas líneas después, en el mismo capítulo, ya no es la madre de Alvarito sino la hija de Figurón: ha rejuvenecido y, como Alvarito aunque un poco más imperial e imperativa, es una pía colegiala: "el mirar gracioso y honesto : es generosa, expansiva, justiciera, alegre [...] su padre le ha enseñado el amor a Dios [...] a venerar a san Millán y Santiago, dos santos a caballo, heraldos del imperativo poético de Castilla y de su acrisolada voluntad de imperio" (ibid.: 163). Es decir, mientras a Séneca sucedía la aparición del senequismo, Isabel la Católica precede al imperio, el tiempo no importa en el mito, pues, como señalaban Lévi-Strauss en el sistema del mito conviven dos dimensiones: "a la vez diacrónica y sincrónica" (Lévi-Strauss, 1958: 234), tiempo "histórico" y "ahistórico" (ibid.: 231)<sup>734</sup>.

Sin embargo, con una ironía más barthesiana o sarduyesca, este mito sufre modificaciones "kitsch" en la España de los 60, e Isabel, a pesar de su piedad, por la influencia de la música extranjera alterna las oraciones con la sensualidad: "la muchacha, vestida de monja, reza devotamente sus oraciones" pero "altavoces sigilosos difunden en sordina un hit-parade de los Rolling Stones" (ibid.: 163) que provocan un striptease que roza la masturbación ("las exclamaciones piadosas arrecian y, juntamente, la erección musical de un ritmo negro", ibid.: 165) que se inicia mientras pronuncia versos religiosos de la tradición ("dulce herida de amor, dardo cruel del alma", ibid.).

Y es que el foco sobre Isabel la Católica permite explorar otro mito primordial: el de la castidad femenina, pues, como recuerda Goytisolo en muchas ocasiones, "no hay que olvidar que fue la Iglesia española quien impuso a Roma el dogma de la Inmaculada Concepción" (1975b: 138-139), asociado, en el plano textual, al drama de la honra. En la novela se vinculan los valores / espacios que representa Isabel la Católica —la casta y la guerrera— relacionando la "protección" de la virginidad (y la pureza) con la "protección" del país / alcázar que es la vagina. La primera aparición de la mujer ocurre en el capítulo I (cuando todavía son seres reales) y se ve el acecho por el que pasa (hablando de los carpetos "babeando siempre ante el inaccesible antro", 1985a: 125). Su cuerpo es "la brusca y candorosa insurgencia de los pechos" y "el bien guardado tesoro : teológico

---

<sup>734</sup> Según Lévi-Strauss, la estructura del mito es doble: "à la fois *historique* et *anhistorique*, [ce qui] explique que le mythe puisse simultanément relever du domaine de la *parole* (et être analysé en tant que tel) et de celui de la *langue* (dans laquelle il est formulé) tout en offrant, à un troisième niveau, le même caractère d'objet absolu" (Lévi-Strauss, 1958: 231). Traducción: "[el mito es] al mismo tiempo histórico y anhistórico, [lo que] explica que el mito puede pertenecer simultáneamente al discurso (y ser analizado como tal) y a la lengua (en la que se formula), al tiempo que ofrece, en un tercer nivel, el carácter de objeto absoluto".

bastión, gruta sagrada : tenaz e inexpugnable : pretexto de literarias justas, de pemanianos juegos : rebuscadas hipérboles" (1985a: 27), esto último aludiendo a la castidad de la literatura hispana<sup>735</sup>, incapaz de afrontar la sensualidad sin ocultarla, y unas líneas después "sancta sanctorum : cerrando filas, con la guardia en alto" (ibid.: 27). A la vagina como "sancta sanctorum", "alcázar", "bastión Teológico" o gruta sagrada (ibid.: 166) porque forma parte de la subversión y vandalización de la España sagrada.

### *El 98 que culmina el mito y el paisaje neutralizado*

Esta mitología (y sus personajes proteicos) que ha suplantado a la realidad española transcurre en la novela dentro de un paisaje muy concreto y asimismo cultural y mítico: la Castilla de la generación del 98. De este modo, todos los personajes (Tariq, Séneca, Manolete, el lobo feroz) son arrastrados hacia ese paisaje y el foco vengativo de Julián está puesto sobre una generación del 98 que, como le explica a Américo Castro, "culmina" el mito: "todos los mitos acumulados siglo tras siglo y que culminan en el 98" (Carta IV, archivo AC, París, 1/11/1968). El hecho que el narrador quiere rebatir es que, tras la pérdida del imperio, el 98 mantenga vivo el mito a través de las esencias inmutables, y en un paisaje estancado, aislado, en especial en los textos que resumimos en la introducción. Pues, como recuerda Sobejano, "abatir los ídolos y triturar los lugares comunes inoperantes desarrollados a favor de las fechas 1898 y 1939 es el cometido que parece haberse propuesto Goytisoló" (1977: 7).

Además de lo explicado en la parte II acerca del proceso de "naturalización" del paisaje y de la historia llevada a cabo por el 98 (recordemos, el paisaje adhiere "a una serie de valores culturales estáticos", está "neutralizado por la tradición" y aureolado, embebido de "el glorioso pasado español", Goytisoló, 1979: 138), a continuación analizaremos cómo el 98 y su paisaje aparecen de forma más radical en la novela.

Desde la escena de la biblioteca y los insectos, lo que lee apunta en esta dirección: "entre los lentos paisajes del Noventa y Ocho : graves, monacales, adustos : por la llanura inacabable donde verdea el trigo y amarillea el rastrojo [...] la jugosa descripción de la aldehuela apiñada alrededor de su campanario" (1985a: 38). En el capítulo II sobre Séneca, el paisaje cultural invade hasta el rostro (y la figura) de sus personajes, concuerda con el mito, en un discurso que alterna comentarios irónicos con pasajes de Azorín:

---

<sup>735</sup> En especial al drama de honor tal como lo analiza Castro (1961).

hasta el paisaje entrañable nuestro, parece empapado de efluvios éticos senequistas como observaron agudamente los maestros del 98 y lo plasmaron en inmortales páginas de estilo sedeño, sentencioso, reposado, con una especie de grave ternura que se diría que le sale de los tuétanos

Castilla, Castilla! : minutos de serenidad inefable en que la Historia se conjuga con la radiante Naturaleza : a lo lejos se destacan las torres de la catedral : una campana suena : torna el silencio [...]

pinos estáticos al borde del sendero : alguna procesión monótona y grave de pardas encinas : unos pocos álamos que, en la soledad infinita, adquieren una vida profunda e intensa [...]

campo infinito en que, sin perderse, se achica el hombre, y en que siente en medio de la sequía de los campos sequedades del alma! (1985a: 111-12).

"Efluvios éticos" y esencias en el paisaje, de inmovilismo, soledad, religiosidad; confusión de la historia con la naturaleza (la pseudo-physis barthesiana). Este paisaje (confundido con el estilo de sus escritores) ocupa todos los espacios mitológicos — Séneca nace en Castilla y Figurón en su biblioteca está "otra vez en paisaje enjuto y seco", con las campanas "sencillas de esta Castilla mística y guerrera, Castilla gentil, humilde y brava" (1985a: 162)—, pero en el capítulo III el narrador se detiene a analizarlo, a describirlo en su agresividad mítica e ideológica:

gracias a un puñado de hombres ilustres : maestros universalmente queridos, admirados y respetados : zahorís y espeleólogos de los veneros, vetas y hontanares ocultos de vuestra alma : investigadores de milenarias esencias, espulgadores de remotos linajes : varones preclaros, de ejemplar conducta cívica : teóricos de la razón vital, adelantados y precursores de Heidegger : defensores de la noble civilización en lucha contra la barbarie : españolizadores de Europa, europeizadores de España : coetáneos de Proust e introductores de D'Annunzio y Maeterlinck : peregrinos al sepulcro de don Quijote, exegetas del viejo romancero : adalides del feroz particularismo ibero, del destino hispánico singular y privilegiado [...] patriotas hoscos, severos, adustos, inexorables : guardianes celosos de la verdad, embaulada por ellos en una nueva y patentada Arca de la Alianza : elevados a pedestales y estatuas, ceñidos de rectorales togas, coronados de esbeltos laureles : paladines del Cid, de Séneca, de Platero : del españolísimo vínculo existente entre el estoicismo y la tauromaquia : campeones de la evidente concatenación del gene, prueba de la perduración secular de ciertos caracteres étnicos imborrables : del espíritu atraído por sus raíces a lo eterno de la casta : de vuestra indudable filiación con Túbal, hijo de Jafet y nieto de Noé : de esa línea guadianesca y soterrada que va de Sagunto a Numancia a la epopeya del Alcázar de Toledo : restauradores de la continuidad celtibérica, visigótica y vándula : floresta de esclarecidos andariegos de llanuras, de cumbres y de valles : carpetovetónicamente opuestos al time is money, al sentido común, a la apestosa lógica : enemigos viscerales del Baedeker y el sleeping-car, de la almohada y el baño : del ferrocarril, del waterclóset, del teléfono : enrolados bajo el lema aristócrata de fidelidad a las élites : de alma dermato-esquelética, crustácea, con la

osamenta por de fuera y, dentro, la carne, ósea también : a ese puñado de taumaturgos impregnados de fina sensibilidad artística y hondo absolutismo conceptual : de un entrañable recelo platónico frente a la idea de la democracia : gracias a ellos y a sus frondosos epígonos, monopolistas y banqueros de la recia prosa de hoy, podrás identificar y recorrer el paisaje de la fatal Península, inmortalizado gloriosamente en sus páginas. (1985a: 138-140).

Este pasaje lanza pullas precisas contra todos los escritores del 98 referidos en la introducción: Unamuno (oscilando entre "europeizar" y "españolizar"), Menéndez Pidal buscando al Cid, Ganivet y el último Unamuno empeñados en encontrar las esencias hispanas en cualquier símbolo, las definiciones ambiguas de Ortega (de élite y de raza), la defensa de Castilla y de los *castizo*, etc. Todos tienen en común, en esta caracterización, la misma fabulosa españolidad que denunciara Castro (la misma insistencia sobre el "homo hispanicus", 1985a: 57) y representan una continuidad con lo anterior y con lo posterior. Por su estructura "ósea" o su "senequismo" ("traje sumario") adherido, estos intelectuales son el equivalente literario del mito Séneca<sup>736</sup>, y tienen su continuación en los escritores falangistas ("sus frondosos epígonos"), en una vinculación suficientemente explicada por Sobejano<sup>737</sup>. Los "hombres ilustres" son responsables de la supervivencia de esencias y falacias, del apego a una identidad falsa y macabra. Acabar con el discurso era, para el narrador, acabar con el paisaje estancado que, unas líneas después, describe como "inmóvil pasaje" con "silencio conventual", y que abandona y destruye:

---

<sup>736</sup> Por otro lado, Unamuno como emblema del intelectual, tampoco difiere en su gesto de Séneca, en la más cruel representación de este escritor (que, como hemos visto a lo largo de la tesis, está en el punto de mira de Goytisolo): "tras la mesa de un rectora despacho cubierta de papeles y libros y un austero crucifijo kierkegaardiano que abre los brazos junto a la lámpara de cabecera y proyecta su sombra inmensa en el tapiz : severo y enjuto mientras despliega gravemente la muleta o realiza una serie inigualable de manoleínas y pases de pecho que provocan el sobrecogedor delirio, el arrobamiento seráfico de la hispana multitud : acogiendo las delirantes aclamaciones con un rictus estereotipado y llevándose la mano, esa personalísima mano suya que parece pintada por El Greco, al sitio del corazón / ah, me duele España!" (1985a: 116-117). Sabemos que es un Unamuno porque es rector "kierkegaardiano" (el vasco hasta llegó a aprender el danés para leer buena parte de la obra de Kierkegaard, precursor del existencialismo), se parece al Greco (como afirmó de sí en *España y los españoles*) y por su célebre frase. La crítica no solo se concentra en los textos, sino que, en contadas ocasiones, sobre la figura (o Figurón) del intelectual, descrito tan cruelmente en los ensayos también como vimos en 2.

<sup>737</sup> "De ese 'grupo de taumaturgos y profetas' dependen en último término los hijos (Ortega), nietos (José Antonio), biznietos (Blas de Otero) y tataranietos (¿Torcuato Luca de Tena?), por mencionar sólo un ejemplo orientador para cada oleada. La religiosidad místico-ascética de Ganivet o Unamuno, la ética estoica de esos y de otros, pasan a los militantes azules; la Castilla de Machado retoña en Blas de Otero; con parecido amor a Castilla (¿chopo? ¿Galgo?) había meditado Ortega al modo visigótico y diagnosticado la humillante invertebración de España. En fin, no hay que dar muchas vueltas mentales para comprender que, descontados unos pocos, la visión de la historia española y el lenguaje con que esa Visión se ha venido exponiendo presentan una fatigosa homogeneidad en todos los noventiochistas y sus descendientes o secuaces: acentuación de los elementos ibero, romano y godo, marginación del elemento semita, contemplación entre orgullosa y dolorida de la España áurea forjada por Castilla y de la empresa ecuménica de la Hispanidad, preocupación chorreante por el 'problema España', debates y oscilaciones acerca de lo que deba hacerse: si europeizar a España, si españolizar a Europa" (Sobejano, 1977: 6).

“demasiado chopo : demasiado álamo! [...] vete : abandona de una vez los caminos trillados : el sitio apesta” (1985a: 141-142)<sup>738</sup>.

*La actualización franquista: el caballero cristiano y el imperativo*

Como declaró Goytisolo en una entrevista, "con un gobierno opuesto al actual podrían presentarse los mismos fenómenos y actuar los mismos mitos con lo que España seguiría igual" (Loubet, 1970: 1). El mito (y su gesto) es el mismo, lo encarnan por igual los Reyes Católicos, el 98 o el franquismo. Lo que interesa a Goytisolo es mostrar de qué manera se retoman los mismos gestos, las mismas figuras, la misma continuidad en el régimen excesivamente mítico (e ideológicamente inmóvil) de Franco. Ahora solo queremos destacar la actualización del personaje de Séneca en la figura de Franco (que a veces se confunde con el discurso de la historiografía), con sus muchos nombres aunque nunca con el suyo propio —se trata de mantener la polisemia hasta el final. La continuación del mito de "Séneca" como símbolo y adalid de España llega a su estado actual en una pequeña explicación mitológica del régimen franquista, lo que significa, como dijimos en la introducción, su crítica más directa a la dictadura y al dictador de cualquiera de sus novelas:

y su fama se extiende y extiende, oscurece y eclipsa a la de sus maestros, adquiere proporciones jamás vistas, deviene el emblema nacional : con su inseparable asesor, el ilustre doctor Sagredo, somete el país a una prudente terapéutica de sangrías y purgas que restablece lentamente, al cabo de varios lustros, su comprometida salud : los carpetos lo comprenden así por aquello de quien bien te quiere te hará llorar y le manifiestan, desde entonces, un cariño y devoción verdaderamente excepcionales [...] la precavida eliminación de glóbulos rojos y un régimen dietético severo y radical

y he aquí que el secular enfermo se repone poco a poco y da sus primeros pasos por la habitación y expresa su eterno reconocimiento al celo de Séneca y a los remedios empíricos de su asesor : y el carpeto se subordina con alegría y énfasis a este yo real, en quien percibe fuerza, energía, poder de mando, dureza, superioridad de carácter : la fotografía en colores del filósofo luce en todos los establecimientos públicos y despachos oficiales y se da su nombre a copia de ciudades, aldeas, barrios, plazas, paseos, avenidas : los niños lo reciben asimismo en la pila bautismal y las monedas reproducen su efigie : su ascensión es literalmente irresistible y, pese a las maniobras de obstrucción de sus enemigos, obtiene el espaldarazo de un reconocimiento casi unánime : Séneca inaugura conceptos y pases, escuelas de tauromaquia y cátedras de filosofía : torea y dialectiza en la Feria de Sevilla, recibe

---

<sup>738</sup> Hay que recordar que Goytisolo opera aquí dentro del marco que ha convertido Castilla en un tópico noventayochista que debe ser revisado. Véase, por ejemplo, la lectura de Rodríguez sobre Camino de perfección de Baroja (2023: 141-151).



preladados y dignatarios, sube a respirar los éticos efluvios de Gredos, departe largamente con su vieja amiga la capra allí, en el espinazo de Castilla, a dos mil metros de altura sobre la Meseta, trepan al montón de piedras que sustenta el risco Almanzor y contemplan el imponente espectáculo del anfiteatro que ciñe la laguna grande de Gredos : entrañas ibéricas, cimas de silencio, de olvido, de paz! : juntos, recitan el "Infante Arnaldos" y el "Romance de Blanca Niña", sonetos de Lope de Vega y autos sacramentales de Calderón : declamando con voz estentórea, que el eco repite dos veces entre las soledades : luego, evocan recuerdos comunes y acontecimientos históricos que les retraen, nostálgicamente, a la risueña, luminosa época de su bizarra y aguerrida juventud : con la fraternidad viril de las armas y de las letras, de su entrañable, visceral adherencia a la empresa Universal de salvación : tras las parcas colaciones, brindando con una copa de vino español y forzando la emoción hasta las lágrimas 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!  
 henchida el alma de aliento de eternidad, de jugo permanente de la Historia, vuestro Séneca regresa a la ciudad y sus cuidados, al tráfago humano, al mundanal ruido transfigurado como los Beatles, después de su retiro espiritual en la India (1985a: 117-120).

Séneca, en esta caracterización política fácilmente reconocible como Franco (en la ratificación, las sangrías y las represalias), aparece como el "yo real" en quien el español ("secular enfermo" porque atado en el infantilismo de la mentira y la censura) "percibe fuerza, energía, poder de mando, dureza, superioridad de carácter"; símbolo ficticio de España (el caballero cristiano de Morente pero en su dimensión imperativa). Estamos en el mito fascista tal como lo hemos descrito en la introducción y en la parte II, fundado sobre un "imperativo"<sup>739</sup>. Imperativo que además se conecta (como vimos en los libros analizados en la introducción de Ortega o de Maeztu) con el pasado ideal e imperial de la España de los Reyes Católicos y con una regeneración de la que hablaba Ortega (y no creemos que sea casual la utilización de la palabra "filósofo"). Regeneración de la que

---

<sup>739</sup> Por ejemplo en las advertencias de Roger Caillois: "en el mito es donde mejor captamos, de primera mano, la connivencia de las postulaciones más secretas y virulentas de la psique individual y las presiones más imperativas y perturbadoras de la existencia social"(1987: 13).

luego se apropió la Falange y que Franco/Séneca llevó a cabo con la "eliminación de glóbulos rojos" (parodia de la enérgica y racista retórica fascista). Además, como en las otras versiones de Séneca, en este pasaje, el apoyo popular es aplastante (a través de la afectividad del mito político, de la que hablaba Voegelin, 1986: 63), y cuando en la época actual (los 60) se pide su ratificación (Ley orgánica del Estado de 1966), el pueblo lo aclama en el final del pasaje con Séneca convertido en el "Ubicuo", apoteosis de Franco y de la farsa de asimilarse a Isabel la Católica en los 60 —cuando el capitalismo y la apertura aparente (los Beatles) conviven con los efluvios y las esencias de la España eterna, es decir, con sus eternos mitos y sus efectos políticos concretos.

En la novela aparecen muchos otros episodios sobre cómo se superponen (cómo se confunden o continúan) los mitos de la Edad Media a los mitos de los Reyes Católicos y cómo estos se superponen y actualizan con el franquismo, usando para ello la multiplicidad de fuentes que ya analizamos en la introducción (3.1.3.).

### **3.3.2. DILATACIÓN DEL MITO**

Tras la construcción flexible del mito, descrito en términos irónicos y paródicos, este sufre muchas dilataciones que conllevan la destrucción. A continuación, analizaremos cómo se produce dicha dilatación del mito, qué lenguaje está detrás, cómo opera, y nos detendremos en la relevancia de las influencias neobarrocas de nuevo. Tres procedimientos principales operan estas transformaciones: el rol del narrador como mitopoeta, el hinchamiento o dilatación de los mitos propiamente y la alteración histórica a través del artificio

#### *Narrador mitopoeta: exhortaciones y decisiones*

Ya hemos visto cómo el narrador se refiere a su propio proceso de escritura y comenta los tipos de lenguaje que debe utilizar. Ahora destacaremos aquellos pasajes en que comenta su propio proceso de creación y destrucción de mitos. Se trata de crear ese universo de una intensidad mayor que la del mito, usando todas las armas de la retórica o de la suprarretórica. Existen dos tipos de discurso del narrador: en tiempo futuro (profético) y en imperativo para arengar a la traición. La importancia de las arengas reside en la voluntad de encontrar una performatividad autorreferencial dentro del lenguaje y los

mitos, performatividad que en el realismo (sobre los hechos positivos de la realidad) no funcionaba.

El narrador se encomienda a los árabes antes de empezar la traición hablando (metalingüísticamente) sobre cuál es su objetivo.

oídme bien : Meseta ancestral, espada invicta del Cid, caballo blanco de Santiago : nada os resistirá : la máscara nos pesa : el papel que representamos es falso : una imperiosa necesidad de aire agita nuestros pulmones : la sangre circula rápida, el corazón aletea, el cuerpo aguarda con ansia vuestra virilidad retenida : dudáis aún? : escuchadme : la baza es segura : mi felonía se prolongará ocho siglos : escrito está en el cielo y vuestros profetas y morabitos lo saben : un desorden sin fin, una corrupción general, una epidemia fulmínea, devastadora : los signos premonitorios se acumulan y el fiero mar del Estrecho deviene liso como una balsa (ibid.: 137).

El narrador establece una conversación directa con los mitos para destruir la "máscara que pesa", "el papel que representamos" "falso de toda falsedad", reuniendo y modificando todos los personajes, detalles y componentes de la leyenda. Sus planes y sus métodos (nada diferentes a los aplicados en el caso del lenguaje), participan de la misma retórica o suprarretórica de acumulación de otros mitos y otros lenguajes para alterar el mito, se trata de utilizar un lenguaje persuasivo, contra el lenguaje persuasivo del mito. (en este pasaje del inicio del capítulo III describe la traición como opuesta a la adhesión):

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 el simple, y suficiente, placer de la tracción : de liberarse de aquello que nos identifica, que nos define : que nos convierte, sin quererlo, en portavoces de algo : que nos da una etiqueta y nos fabrica una máscara [...]

abandonarse al excitante juego de las combinaciones y extraer de cada operación un beneficio cualquiera : económico, físico o espiritual : o, en último término, por pura gratuidad, por la fulgurante satisfacción del acto en sí : traición grave, traición alegre : traición meditada, traición súbita : traición oculta, traición abierta : traición macha, traición marica : hacer almoneda de todo : historia, creencias, lenguaje : infancia, paisajes, familia: rehusar la identidad, comenzar a cero : Sísifo, y juntamente, Fénix que renace de sus propias cenizas : una dosis de hierba más fuerte que la ordinaria basta : y una cálida, densa, propicia animalidad : Tariq está junto a ti y en sus ojos parece albergar la mirada implacable de un tigre (1985a: 134-135).

La acumulación de imágenes y mitologías, se proclama mito, pero mito universal (Sísifo, Fénix, Genet) para saturar o saquear, multiplicar los significados que reflejen la totalidad de la traición y su dimensión de "juego" verbal.

Antes de la traición, el narrador empieza hablándose a sí mismo y anulando el soporte del mito: "cierra los ojos, fulmina el tenebroso artefacto : su ciclópea pupila aspira a inmovilizarte, estatua ciega como la mujer de Lot" (1985a: 125). Después, con discursos llenos de saña, se estimula a la traición: "huye de ellos, Julián, refúgiate en el café moro [...] aquí, la nefanda traición dulcemente florece" (ibid.: 126), "la traición se realizará : tu sierpe tenaz aguarda el secular desquite : hálito de la austera Castilla, tierra de hombres adustos, graves y sosegados! : amores sencillos y castos, parejas vinculadas en procreación tediosa e insulsa" (ibid.), "la poda castratriz ha sido completa y tu furor desdeña los límites" (ibid.: 127). El narrador profetiza y nombra porque se plantea como el "trujumán de la escena, con todos los hilos de la trama en las manos" (1985a: 185).

Sin duda, un buen ejemplo de este "polígolo" con los mitos es la escena de la destrucción del paisaje (1985a: 145-148). Hablándose en segunda persona dicta el futuro del pasaje textual anquilosado "procederás a la eliminación del funesto paisaje" (1985a: 145), con todo tipo de armas también "saqueadas" de la película *James Bond* ("gracias a tu rayo magnético la espadaña de la iglesia se derrumbará", ibid.: 146), y poderes épicos ("amontonarás masas de nubes que convulsionarán bruscamente el clima", ibid.), que le definen como el creador (*mito-poeta*), como se nombra a sí mismo al final de la escena: "recreador del mundo, dios fatigado" (ibid.: 148), "el séptimo día descansarás" (ibid.), le señalan a él como el único responsable.

Lo que hemos querido señalar en este breve apartado es que la reescritura y vandalismo de los mitos es mero discurso donde el narrador se define como un mitoclasta y mitopoeta, que por acumulación, arenga y subvierte los significados.

#### *Hinchamiento y dilatación del mito: teoría del mito de Lezama Lima en Don Julián*

Para hablar de la dilatación de los mitos, volvemos a Lezama Lima. Como hemos recordado, en el uso de las analogías y metáforas Lezama logra el "hinchamiento" o de la imagen. Los objetos son unidos por análogos absurdos o asociaciones posibles que engendran tangencias y nuevos significados. El significado de las palabras pierde su "causalidad" y la encuentra en la "sucesión" o "progresión" de imágenes que provoca un nuevo causalismo (Lezama Lima, 1969: 25). La imagen final (poliedro, según Goytisolo) es "progresión" de imágenes móviles que encienden y transforman el sentido, formando "espumosas metamorfosis ininterrumpidas" cuando cada objeto "arde y entrega sucesión" (ibid.). El poeta decide sobre estas asociaciones súbitas y crea un universo poético que

parodia y suplanta el mundo; aísla o singulariza los objetos. Además, para Lezama, el mito es una "imagen participada" y, como imagen, puede irradiar de nuevo a través de la "coordenada de irradiaciones" (metáfora gongorina de Lezama) y conseguir nuevas caras (Lezama Lima, 1979: 17), pues a través de la *promiscuidad* verbal y la libertad asociativa del escritor, el mito puede ganar una nueva naturaleza o un nuevo espacio<sup>740</sup>.

En *Don Julián* se producen varios "hinchamientos" de las caras del mito — participado y mantenido en imágenes por el autor— que buscan parodiar y suplantar el viejo mito. Pero el caso más significativo es el de la deformación y destrucción de una de las imágenes de Séneca (Álvaro Peranzules), en este caso descrito como "el caballero cristiano" tal como lo define García Morente (apud. Goytisolo, 1985a: 158). Al darse en el capítulo III, el personaje cede por completo a un intertexto manifestado a través de citas del Siglo de oro y de García Morente, pues se quiere resaltar en este pasaje su papel de defensor de la honra y la castidad femenina, de conquistador, guerrero medieval (con armadura), cruzado, etc. Estas descripciones textuales alternan, además, con la crueldad de la parodia juliana, decidida a resaltar, tal como vimos, su inmovilidad y su naturaleza de "Figurón", aspectos que analizaremos a continuación.

Para denunciar la inmovilidad del caballero, el narrador va a mezclarlo (o, en términos lezamescos, aislando, singularizando) a través de la comparación con una piedra y con una armadura. Para significar que está paralizado en sus esencias y valores, su imagen se hincha con otras palabras: "cangrejo", "robot", "maniquí":

don Álvaro se mueve trabajosamente, haciendo crujir las distintas piezas de su armadura ósea, mezcla híbrida de mamífero y guerrero medieval : su cabeza, casco : su frente, visera : su pecho, coraza : sus antebrazos, manoplas : su cintura, escarcela : sus pies, escarpes : fundido con su máscara, incrustado en su armadura y en estrecha simbiosis con ella, sus gestos y ademanes tienen la rigidez de un robot : por momentos la dureza de su costra evoca el caparazón de los cangrejos : a veces, la pose hierática y la elegancia del vestido lo asocian a un maniquí de madera, modelo de confección : don Álvaro luce para ti, con empaque, el genio de su propio figura y la figura de su propio genio y, bruscamente, endurece aún los rasgos petrificados de su mascarón y 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 (1985a: 160-161).

Encontramos, pues, una dilatación paródica del mito mediante una imagen final nueva en la que participan varias metáforas que añaden cada una un significado que fijan

---

<sup>740</sup> Como este pasaje de *Paradiso*: "En el cruzamiento, emparejados, pero irreconciliables, de los tubos de plomo, en la cara tronada de la ducha, el ave de Angra Mainyu, que despierta como la muerte" (1973: 216), el espíritu maligno del zoroastrismo se esconde en una ducha.

el sentido general en un lugar muy alejado del primer significado. Pero la imagen sigue participando y creciendo y Figurón alcanza unas dimensiones enormes a través de la recitación de los clásicos que (de nuevo, polisémico) le hinchan, le agrandan y le fijan, ya que al pronunciar el ensalmo de los mitos, de los paisajes castellanos, de las esencias, robustece su cuerpo-armadura:

don Álvaro declama todavía [...] y las dimensiones de su máscara de perfecto caballero cristiano parecen haber aumentado aún : el volumen de sus rasgos es netamente superior al normal y el rigor de la coraza acentúa su apariencia crustácea, de hombre de principios firmes y sólida fe de carbonero, consciente de mantener sobre los hombros el peso de una tradición milenaria [...]

y he aquí que la máscara crece y se transforma en un desmesurado mascarón que articula talismánicos nombres sin perder un ápice de su rigidez : Herrera del Duque, dice, Mota del Cuervo, Motilla del Palancar : y crece y crece, adquiere proporciones monstruosas, se extiende y acartona, rivaliza en inmovilidad con las estatuas : genio y figura, figura y genio : Manolete, Séneca, el Cid [...] y crece y crece y se hincha, flota como un globo, planea, desciende, se inmoviliza, convertido en pedestal de su propia estatua (1985a: 174-176)

El hinchamiento de la imagen (víctima de su propio mito) llegará mucho más lejos: debido a sus metamorfosis, el personaje seguirá hinchándose, ocupándolo todo. Pero la parodia no basta, puesto que el objetivo de la novela es la destrucción verbal de estos mitos, final que en el caso de Figurón se produce más adelante: cuando las moscas de Tánger llegan a su biblioteca (después de un intercambio con walkie-talkies), desgarrándolo, deshinchándolo, erosionando y muriendo. Los insectos que el narrador real había dejado en la biblioteca aparecen en esta versión alucinógena y mítica en carne viva, destrozando la máscara monstruosa y lezamesca de Figurón: "su coraza se agrieta y algunas escamas caen : el tamaño se reduce también" (1985a: 178), y añade (irónicamente) unas líneas después: "espejismo tuyo? metamorfosis real" (ibid.), "don Álvaro se deshinchó y arruga" (ibid.: 179). La metamorfosis continúa, "la costra granítica se desprende, la violenta erosión se acelera : la masa rocosa se disgrega, se desmenuza, se desconcha" (ibid.: 179). Todas las metáforas se ponen al servicio de parodiar a Figurón y se vuelven contra él: las escamas, la coraza, la armadura, el senequismo. Para tratar de no sucumbir a esa corrupción, atraviesa las metamorfosis del mito, trata de "actualizarlo": "su figura se encoje aún y pierde consistencia", "de modo lastimoso intenta componer con la época, ensaya juveniles sonrisas, tararea un aire de los Rolling Stones" (ibid.). Sin embargo, las moscas están tragándose (a él que está hecho de textos) todos los componentes del mito (si no copulan sobre ellos profanando y ensuciándolos), "ideas

elevadas, aforismos célebres, versos perfectos desaparecen vorazmente y se disuelven en los recovecos de su masa abdominal" (ibid.), "el serrín escurre por la coraza destripada de don Álvaro y su máscara se disminuye y se achica del tamaño de un puño de bastón" (ibid.: 181). El ataque acaba provocando su empequeñecimiento, deshinchamiento y, finalmente, la muerte ("el caballero ha muerto", ibid.: 181), bajo su sepultura.

El mito de Santiago (del que ya analizamos la descripción proteica) se destruye a través del hinchamiento y la acumulación barroca, y del "saqueo" de elementos variopintos y de varias culturas que sirve para añadir nuevas caras al mito.

El narrador reescribe (y destruye) el mito de Santiago al confundirlo con San Jorge y su dragón, pero esta vez no es un dragón, es una sierpe, serpiente de Julián, la que mató a Rodrigo, lo que logra su desaparición. Todos estos elementos se fusionan en un discurso que une la crítica del mito, la parodia de la actualización fuera del tiempo del mito (presente en la introducción constante del "garbanzo") y su destrucción:

galopa, sí, galopa al frente de la grey gesticulante y palabrera, guerrero invicto, apóstol del garbanzo : tu patrocinio esbelto no conjura nada : los carpetos se sobreviven vacuos e inútiles : esgrimidores sin espada, agitan sus brazos y sus palabras con la misma vehemencia de quien cruza su acero con el de un adversario ya inexistente : el garbanzo ha inmovilizado sus mentes y su sustancia flatulenta su antigua y natural sinrazón : galopa, sí, galopa, por el fúnebre y estólido páramo : un enemigo más fuerte que tú cela prudentemente sus pasos : cauteloso, saga, escurre y serpentea por la piedra, culebra astuta, arma poderosa de Julián [...] galopa, sí, galopa, coreado por las voces de la multitud agarbanzada : abajo la inteligencia, que inventen ellos, lejos de nosotros la peligrosa novedad de discurrir! : en tanto que la sierpe hambrienta se apercibe al ataque [...] recia, imperiosa, tenaz : dragón vencido, no : maligna vencedora reptante : condensada virtud de ruda vitalidad arábica : galopa, sí, galopa, por el precario, abolido paisaje, hijo de Júpiter, heraldo celestial : tu nívea y fulgurante aparición no obra prodigio alguno : tu suerte está echada : galopa, sí, hacia el brumoso mito de donde inoportunamente surgiste : galopa, galopa y déjanos en paz (1985a: 144-145).

De nuevo el contra-mito (la serpiente árabe) expulsa y asesina al mito y, de paso, subvierte la leyenda de San Jorge. Pero, además, sin dedicirse por una versión de su destrucción, Santiago también se va "galopando" (como dice el romancero) fuera del "brumoso mito".

Sarduy buscaba convertir "el mito en sátira: la historia en farsa" (1969: 76), o como describió Ponce, la mezcla entre el artificio y la crítica histórica: "El artificio suscita asimismo el interés crítico. La mentira, la errancia, el error iluminan el escenario textual, cargándolo con el humor, la ironía, el erotismo, el absurdo, el juego o cualquier otro recurso para oponerse a toda forma de modelo de construcción" (Ponce, 1997: 9). En su crítica a la historia y a la política, Goytisolo utiliza desde *Don Julián* la misma técnica.

Para comparar ambas propuestas, mentaremos un pasaje que ya se ha analizado antes en su relación con Juan Ruiz y su famosa reescritura del motivo medieval de Don Carnal contra doña Cuaresma (Jordana Darder, 2020). Se trata de la escena de Semana Santa, descrita en el apartado correspondiente por su crítica al lenguaje franquista, en lo que era una crítica del rito. Sin embargo, este "rito" (o escena del mito religioso) es quizás el ejemplo más fehaciente del mestizaje con lo árabe, de hecho, las saetas llevan consigo "reminiscencias arábicas" (1985a: 184). En 1979, esta confusión ya había traído a la mente de Goytisolo el recuerdo del carnaval<sup>741</sup>, celebración que, además, precede a la cuaresma en una escena medieval, hecho que también pone de manifiesto la artificialidad del rito repetido y artificial (más artificial aún en los años 60 del siglo XX). Julián, al pasar por la "calleja del moro" disfrazado, lo subvierte de nuevo: triunfa el carnaval sobre cuaresma y se ridiculiza la artificialidad de la Semana santa.

[...] al doblar la esquina, por la tortuosa calleja del Moro, cofradías y hermandades experimentan una insólita transformación : los adustos caballeros cruzados del Cristo de la Buena Muerte ondulan el cuerpo al son de las flautas, desarticulan caderas y hombros al ritmo de los bongós: poseídos del demonio tropical de la música, entre carrozas-cisne, carrozas-madreperla, esculturales Venus negras con penachos de pluma y colas flabeladas: arrojando puñados de confetti, lúbricas, implicantes serpentinas [...] ocultarás la afligida masa de penitentes tras una radiante sucesión de telones y bambalinas : los timbaleros actúan como si proclamaran el Terminal Juicio por las calles de la pagana ciudad en fiesta, en la carnalesca alegría desbordante. (1985a: 185)

La escena recuerda la reescritura de la hispanidad de Severo Sarduy en *De donde son los cantantes*. Como explicamos en la introducción, en esta novela las transformaciones ocurren de manera rápida y dislocada (cumbre del barroco similar a

---

<sup>741</sup> "El conjunto escenográfico produce en el espectador una curiosa impresión de sincretismo religioso: mezcla híbrida de cristiana Cuaresma y folklórico carnaval" (Goytisolo, 1979, 180).



*Don Julián*). El capítulo sobre la "ficción" de España se inicia con las célebres devotas Auxilio y Socorro que en el siglo XVI o XVII, viajan a Cuba buscando el sentido del ser en las colonias, citando textos de San Juan de la Cruz a modo de diálogo (mismo intertexto), representantes de la hispanidad (austeridad, religiosidad, fervor, evangelización de las colonias). Cuando llegan a Cuba y se cubanizan, siguen teniendo, heredado de la hispanidad, el mesianismo con que critica Goytisoló, y no pierden sus aspiraciones y ansias de encontrar un ídolo. Lo encuentran en la catedral de Santiago, un cristo "despatillado" (Sarduy, 1999b: 401) al que empiezan a idolatrar a través de los elementos cubanos que lo componen<sup>742</sup>. Lo llevan a La Habana como en una procesión de la Semana santa, pero mientras avanza, se convierte (se dilata, poco a poco) en el camino de Fidel Castro de Sierra Maestra a La Habana —misma solemnidad, mismo furor casi religioso. Sin embargo, como en *Don Julián*, no se trata de denunciar, sino de subvertir o pervertir estos valores (el mito es un "valor"). Sarduy también lo invierte del todo: en la peregrinación (religiosa y militar) empieza a introducirse el carnaval, apareciendo elementos dispersos de otras culturas que componen la cubanía y que estaban desapareciendo como, sin ir más lejos, el carnaval. El sexo, la música, la sensualidad y la diversión integran el entierro / imposición y contaminan o alteran sus valores:

¡Qué seseo de rezos! ¡Qué traqueteo en los bancos! Golpes de pecho. Jaculatorias. Sonaban las lloronas sus maracas, porque llevaba maracas este entierro, y sus claves de caoba los capirotos. Diablitos con faldas de guano y castillos de plumas amarillas sobre la cabeza se agolpaban en el bautisterio (...) Enanos gruñones pataleaban detrás de los altares, envueltos en cintajos de fieltro rojo. (Sarduy, 1999b: 402)

Le soplaban en la cara los alientos tibios, el vaho espeso del Carta Oro; en los oídos las trompetas de Luyanó. (Los flautistas eran dos enanos amarillentos y ojerosos – pómulos inflados bajo una boina negra.) Sentía manos viscosas acariciarlo, y sobre los muslos labios húmedos, moluscos. Le cubrían el cielo los banderines, las astas [...]. (ibid.: 416)

Las referencias a la música, la danza y el sexo enseñan aquello que los mitos esconden y que la escritura barroca restituye. El decorado y los personajes artificiales recuperan y llaman al carnaval con su capacidad de subversión, de metamorfosis, de travestismo, de movilidad y de goce. La ficción de la hispanidad dentro de *De donde son los cantantes* se termina con la muerte de todos los personajes en una gran nevada (algo

---

<sup>742</sup> "En un santiamén lo armaron. [...] Auxilio lo perfumó con su "Atractivo y vencedor". Sacó su ensarta de imperdibles. Le pusieron un refajo de vuelos, crujiente de almidón y sobre él un poncho de rubíes y piedras de Cobre<sup>17</sup> y caracoles ensartados<sup>18</sup>. Se mantuvo en equilibrio, con su traje de luces<sup>19</sup>, sobre sus pies planos, en medio de la sacristía" (1999b: 401).

inverosímil en Cuba). Esta muerte súbita de los personajes y de la ciudad a través de un gesto imaginario, textual, de confusión de significados significa el final del mito de la hispanidad, su mesianismo, sus discursos llenos de mito enterrados bajo la nieve falsa. Es decir, como recordamos en el capítulo anterior, el neobarroco en estos dos casos es un "neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto", también por una lejanía física del país pero que, dentro de la ficción, se convierte en el "arte del destronamiento" (Sarduy, 1999c: 1403).

### 3.3.3. DESTRUCCIÓN DE LA ESPAÑA SAGRADA

En este capítulo entramos en la destrucción, traición y profanación textual de los mitos de la España sagrada. Si recordamos, uno de los objetivos de *Don Julián* era "impugnar la historia" pero también "erotizar" o "resexualizar" España con un compromiso del cuerpo que fuera a la vez un cuerpo verbal (que las palabras cobraran cuerpo) y psicológico: que el erotismo reprimido despertara. En este apartado analizaremos en concreto tres escenas de destrucción que están asociadas con esa voluntad de resignificar el "signo cuerpo" en tres aspectos: las palabras, los cuerpos en sí y la propia psicología herida del narrador. Son tres transgresiones: de la palabra escrita, del cuerpo y las metáforas que lo encubren y de uno mismo.

Más allá de las destrucciones paródicas—el paisaje del 98 inundado por el agua que elimina las esencias; Séneca convertido en una mosca que es aplastada; la cabra de la legión atacada por los secuaces de James Bond, el idioma robado o Santiago sustraído de la esfera del mito—, nos centraremos en las destrucciones que suponen una transgresión de los valores, una superación contagiosa, pues es allí donde pensamos que se sitúa más inmediatamente el compromiso urgente contra estos mitos que, según Goytisolo, participaban de la vida privada y pública de los españoles hasta los años 70.

*El gran contagio en la biblioteca: conjunciones, mestizajes, borrones y dinamita*

Erotizar España pasa por erotizar su literatura, y *Don Julián* utiliza las moscas de Tánger para lograrlo. Mientras Figurón recita obras de la tradición como respuesta al ataque de Julián, su discurso queda "ahogado por el zumbido de los insectos que copulan y se reproducen, se reproducen y copulan" (1985a: 180). Este contagio de la literatura

ocurre en dos momentos: el contagio metaliterario de las moscas y los borrones y tachaduras sobre la castidad castiza; y a través de la propia escritura neobarrocamente erótica de Goytisolo.

En primer lugar, en los episodios de la biblioteca los textos serán corrompidos por los insectos de Tángier. En el pasaje del capítulo uno, "una hormiga y seis moscas" espachurradas sobre un drama de honor causan "indelebles manchones que salpican la peripecia dramática y la contaminan con su difluente viscosidad" (1985a: 37); mientras un tábano sobre un soneto de Enrique López de Alarcón provoca que acabe "roto el impecable endecasílabo, emborronado el rotundo terceto" (ibid.: 38). En el capítulo III, los mismos textos serán abiertamente destruidos por la corrosividad de Julián y su erotismo, elemento que, como ya se había tratado, es el gran ausente de esa tradición, pues en el relato alucinado las moscas (vivas) copulan sobre los textos provocando algo más dramático sobre ellos y sobre el caballero cristiano que lo observa y se desinfla: "moscas, abejas, hormigas, tábanos, arañas que entran y salen de los libros, devoran el papel, corrompen el estilo, infectan las ideas", ibid.: 180).

Pero, en segundo lugar, este erotismo cobra *cuerpo* en pasajes concretos de gran lubricidad, como sucede en la escena de la orgía en la iglesia al final de la novela (1985a: 231-233), sin duda el pasaje más artificial y más sarduyesco. Julián, escondido en el confesionario, disfrazado de cura, mezcla hachís con la harina de la hostia sagrada provocando una "fiebre sexual" sadiana (anticipada desde el principio por el epígrafe): "súbito ramalazo de fiebre sexual : las beatas rasgan sus vestidos, se revuelcan por el suelo", los árabes "embisten y clavan los venenosos agujijones" (1985a: 232).

En medio de la escena desbordante, aunque artificial, pues es descrita como "espectáculo" (1985a: 232) y "demente, fabuloso happening" (ibid.: 233), los "españoles" cobran cuerpo gracias a Julián, quien despoja las encarnaciones escultóricas de unos mitos que solo aparecen en este episodio: la Virgen María y el niño Jesús. Descritos por su falsedad (la virgen como "Muñeca : maniquí de madera articulado, vestido de manto azul", el niño como "el Nene, con pelo rubio natural peinado en tirabuzones conforme a la moda de Shirley Temple", ibid.: 232), por su maquillaje ("espesos grumos de almagre fingen regueros de sangre en las mejillas : en los ojos opacos, con los párpados *pintados* de bermellón", ibid.), Julián se encarama hacia la estatua y "comienzas a despojarla de sus joyas y adornos" (ibid.), "desposesión" del cuerpo falso con la que se derrumba la iglesia y termina el happening:

bruscamente el techo de la casa del miedo se derrumba con su exuberante armazón de doradas volutas y decoraciones florales : columnas y capiteles, retablos y rejas, aladas cabezas de ángeles y convulsas figurillas de demonios, toda la fastuosa, delirante escenografía de efectos pánicos y grandiosos se viene abajo [...] la caída simultánea de los dos muñecos pone punto final, con sus aullidos, al demente, fabuloso happening (1985a: 233).

Sarduy describió el "viraje" de la Historia desde la periferia que escoge Goytisolo como un "museo de cera que se derrite: sus figuras muestran la relojería aceitada que las hacía respirantes, se amontonan en el trastero de la utilería" (1975: 181). Es la exacta descripción de cuanto ocurre en este episodio, la última destrucción que muestra la verdad detrás de la máscara, un nivel al que se accede por la sensualidad de la escritura que lo arrastra. Por ese motivo, se tiene que notar la artificialidad de esta reescritura, de esta ficción para así mostrar la idéntica artificialidad del mito, remplazado por el universo móvil, inseguro y sin centro de la escritura que, no obstante, es preferible a la firmeza de los discursos del poder.

#### *El crimen contagioso de la sexualidad: James Bond, la Celestina y Sade*

En esta parte de la tesis es importante hablar de la escena del "Coño de Isabel la Católica" (1985a: 171-174) porque no es la profanación de una vagina (o una violación), sino que se trata de la toma del alcázar lingüístico, sexual y político de España.

Recordemos que el sexo femenino es descrito como "el bien guardado tesoro : teológico bastión, gruta sagrada : tenaz e inexpugnable : pretexto de literarias justas, de pemanianos juegos : rebuscadas hipérboles" (1985a: 27), "sancta sanctorum", "alcázar", "bastión Teológico" o gruta sagrada (ibid.: 166). Es decir, al mismo tiempo se identifica con un lugar sin nombre (que necesita de una retórica mojigata, "pemanianos juegos", porque no puede pronunciarse por la censura interior y exterior de España) y con un lugar inexpugnable (el mito de la virginidad femenina defendido por el Imperio, el nacionalcatolicismo o los dramas de honor). Por esta sinonimia de "gruta sagrada" que Goytisolo extrema (como con tantas cosas en la novela), llegará a convertirse en el Infierno de *La Eneida*, en un "virgiliano antro" (ibid.: 100) que todavía no tiene nombre propio (el personaje le pregunta al niño, todos anónimos, "sabes cómo se llama? / no / pues ve y pregúntaselo a tu madre", ibid.: 101). Durante el striptease de Isabel la Católica, sigue sin tener nombre ("triángulo de raso", "entrevisto tesoro", ibid.: 164-165) y sigue siendo impenetrable. Hasta que se adentran dos elementos: los árabes de la leyenda (que

destruyen el alcázar) y los turistas americanos (la nueva "invasión" presente desde *Señas de identidad* —"la voz amena y convincente del locutor te invitará a ti y al público ahí reunido a una inolvidable, instructiva excursión", *ibid.*: 165). Entonces se produce una visita que supone una descripción larga<sup>743</sup> del sexo femenino como alcázar militar ("baluarte estratégico y militar ha sabido resistir con tenacidad", "toledano alcázar", *ibid.*: 166), caverna (o "Hercules' Caves", *ibid.*: 167), infierno latino (*ibid.*: 168-170) que se transforma milagrosamente en el paraíso de Eneas, "prometido a la minoría escogida de los continentes y de los castos" (*ibid.*: 171). En medio de esa visión, y solo entonces, Julián se da cuenta de dónde está y por fin lo nombra (tras todas las sublimaciones del cuerpo):

y descubres con frondoso asombro e incredulidad abrupta que se trata, sí, se ve ya,  
es él, no cabe la menor duda, dios mío, quién lo hubiera dicho, del Coño  
del Coño, sí, del Coño  
no lo creen ustedes?  
mírenlo bien  
del Coño  
emblema nacional del país de la coña  
de todos los coñones que se encoñan con el coñesco país de la coñifera coña de  
donde todo se escoña y descoña y se va para siempre al sacroñísimo Coño  
del Coño  
símbolo de vuestra encoñante y encoñecedora coñadura coñisecular  
de la coñihonda y coñisabidilla coñería de la archicoñica y coñijunta coñición  
coñipresente  
del Coño, coño! (1985a: 171-172).

En este caso, más que de un contagio erótico o sadiano hay un contagio de la palabra, que empieza a desatarse y a "copular" verbalmente para denunciar, desde la palabra escondida, la ridiculez de las palabras sagradas, traídas y arrastradas a conjugarse con el Coño ("sacroñísimo, coñición, coñisecular") tan difícil de nombrar. Después de esta coñificación de la denuncia política (tan solemne en sus obras anteriores), Julián, como un nuevo James Bond, exhorta a sus huéspedes a entrar en el inmenso alcázar para que lo profanen, acción que Castro definió como "su descripción del coito como acto fisio-mitológico, si damos a aquellas cavidades dimensiones rabelaisianas, permitiría subtítularla 'Caverna-palacio del pecado original'. De una de aquellas cavernas, la de la Cava, brotó el pecado español que algunos tratamos de redimir" (Castro, 1997: 106-107). La explicación (rabelaisiana) de Castro es exacta, ya que esas "cavidades" descomunales

---

<sup>743</sup> Al estilo de las otras "construcciones" de los mitos.

son el espacio del mito de la virginidad femenina que debe ser profanado (como el mito descomunal y granítico que es) por un acto "fisio-mitológico".

Por otra parte, para sumirlo todo aún más en el universo cultural, durante este pasaje Goytisolo se encomienda a otra figura de la tradición muy reivindicada en sus ensayos: *La Celestina*, pues como le dice a Julián Ríos: "con Rojas, [la relación] moral [de la novela es] por el mismo ánimo subversivo con que don Julián arremete contra los valores de su tiempo" (1977a: 314). *La Celestina* es, según vimos en los ensayos, el último personaje de la tradición hispana que había defendido la sexualidad desaforada y desmedida antes de que la Inquisición se cerniera sobre el país. Por ese motivo, *La Celestina* participa también de la traición juliana:

vírgenes fecundadas por lentos siglos de pudor y recato esperan impacientes vuestra  
cornada  
sus muslos suaves, sus pechos mórbidos, reclaman a gritos la embestida, el  
mordisco  
saltad sobre la ocasión  
violad el bastión y el alcázar, la ciudadela y el antro  
y tú, laboriosa y prudente celadora de virgos, Celestina, madre y maestra mía  
ayúdame a tender la red donde se enmalle y pierda tan diferida presa  
en mi ejército hallarás  
    un fuego escondido  
    un sabroso veneno  
    una dulce amargura  
    una deleitable dolencia  
    un alegre tormento  
    una dulce y fiera herida  
    una blanda muerte  
para cuantas Melibeas engendre, produzca, consuma y exporte el celestinesco y  
celestinal país (1985a: 173).

*Celestina* es una nueva "madre", que también contagia (el país es ahora "celestinesco y celestinal")<sup>744</sup>. Violar "el bastión, el alcázar, la ciudadela" es violar la cerrazón e inmovilismo español que había desterrado lo que *Celestina* reivindicaba en su "grito de asolada violencia" (1977a: 182), "clamor angustiado del signo cuerpo" (ibid.), "impulsión erótica y su también ciega, inexorable furia" (ibid.: 28)

---

<sup>744</sup> Recordemos que, según Castro, *Celestina* "irrumpe con violencia brutal, repugnante" (1965a: 98), y con "el rencor de los de abajo" (ibid.: 147).

### *Violación de la leyenda de Rodrigo. Destrucción del narrador*

La patria es, en *Don Julián*, "la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar : herida más bien, infectada y abierta : borrosa, distante" (1985a: 61). Deshacerse de ella y de la imagen que impone es el objetivo de la novela en un plano histórico y literario pero también personal: resolver la crisis de identidad que desolaba el universo del narrador en *Señas de identidad*, como recordamos en la introducción a esta parte (3.1.1.). El niño proteico español "godo" (mezcla de Caperucito, Rodrigo, Alvarito, Franco y Séneca de niños) muere en el último capítulo de *Don Julián* como muere Rodrigo, a manos de una serpiente. Pero sabemos que el método de la traición y la resexualización son las sierpes voladoras gongorinas y lezamescas. En este capítulo, respondiendo a sus distintas identidades, el niño morirá varias veces : como "Alvarito" sucesor de Séneca sufrirá la muerte a manos del lobo (moro) en una reescritura de Caperucita<sup>745</sup>, y según las torturas infernales descritas por Monseñor Tihámer Tóth. Pero como visión desdoblada de Goytisolo, morirá suicidándose, aunque para renacer.

Tras la primera muerte, el narrador se dice que "la muerte no basta" (1985a: 210); "tu odio irreductible hacia el pasado y el niño espurio que lo representa / exige los fastos de la muerte ritual y el ceremonial mágico" (ibid.: 213). "La mise-en-scène" fastuosa (ibid.) vuelve a señalar la ficcionalidad y polisemia de la escena. A continuación, afirma también "bucea tus entrañas" (ibid.), una referencia directa al psicoanálisis en la novela. El niño (que es el narrador, Julián, "tú mismo un cuarto de siglo antes: insólito encuentro!", ibid.: 219) sufrirá el ataque –violación, maltrato y asesinato– del árabe rudo de la leyenda (Julián enajenado, también él mismo). Para más hincapié en la idea del desdoblamiento del personaje, en esta esquizofrenia entre el traidor legendario que quiere ser y la incapacidad del niño "espurio", el asesinato se presenta como la obligación de suicidio:

como un sonámbulo cogerá la cuerda que tú le tiendes y la sujetará al techo : tus ojos feroces espían sus movimientos de autómatas y tu fuerte compañera, la culebra, sale de su vellosa guarida y le observa también : radicalmente enhiesta y con la capucha tendida hacia adelante : oscilando al burlado son de la música que le insinúas tú : mientras, encaramado en una silla, el niño se anuda cuidadosamente la

---

<sup>745</sup> Según Llored, "travestir los arquetipos del cuento infantil *Caperucita roja* para erigir mejor los esquemas mentales tradicionales y dogmáticos en una suerte de exutorio de lo reprimido, concentra el liberador desgarramiento en una negatividad crítica omnimoda. Esa negatividad radical sigue atrayendo el anhelo de alteridad hacia los orígenes, las raíces y los símbolos destruidos y, a la vez, siempre latentes y absorbentes incluso en los efectos de su deseada aniquilación en realidad jamás definitiva en la obra de Juan Goytisolo" (Llored, 2021b: 293).

soga en torno del cuello. : desmedida y voraz : y se deja caer : contenido fervor que estalla como un fastuoso cohete : balanceándose : y así como en la mente del que agoniza desfila entera la vida en unos cortos instantes, así su primitivo candor fugitivamente aparece : delgado y frágil : vastos ojos, piel blanco : el bozo no asombra aún, ni profana, la mórbida calidad de las mejillas : y, tal halcón al acecho, apuras la brevedad del milagro : abrazándote a él : serpiente troglodita, flagelador hircino : en simbiosis fulmínea : impugnando la muerte que os cierne : monstruo no, ni bifronte, ni Jano : tú mismo al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida (1985a: 230).

Las referencias mitológicas (rechazando a Jano), así como la confusión de a quién se dirige la segunda persona que se resuelve en el plural "os cierne", dan las claves (barrocas de nuevo) de la reconciliación entre "cuerpo" y "no-cuerpo" ("simbiosis fulmínea"), las dos caras de una identidad por fin fundida en la "animalidad herida".

No obstante, no termina así la novela, pues el niño ("cadáver", "muñeco") reaparece en un arroyo en Tánger, por lo que nos hallamos de nuevo donde había empezado la novela, es de noche y "he aquí que el muñeco resucita [...] vestido con blanca chilaba, ceñido de níveo turbante invoca en árabe puro el nombre de Alá" (ibid.: 238). Se entiende que el personaje ha resucitado, reconciliado con su "animalidad" y su nueva identidad, listo para empezar *Juan sin tierra*. Sin embargo, resuelto el conflicto identitario del personaje, el fantasma de "Don Julián" vuelve a su apartamento, lee las *Soledades* que le han permitido el lenguaje de la traición y evita mirar por la ventana donde "la venenosa cicatriz, se extiende al otro lado del mar : el sueño agobia tus párpados y cierras los ojos : lo sabes, lo sabes : mañana será otro día, la invasión recomenzará" (ibid.: 240).

La invasión no ha ocurrido todavía, aunque la proliferación de significados la anticipa, la asedia, la lectura diaria de las *Soledades* la perfecciona. La novela termina como empieza: con el silencio y el sueño de los mitos. Quizá, como decía Barthes, la única manera de luchar contra el mito: "el silencio, real o transpuesto, se manifiesta como la única arma posible contra el gran poder del mito: su recurrencia" (Barthes, 1957: 208)<sup>746</sup>.

---

<sup>746</sup> Original en francés: "le silence, réel ou transposé, se manifestant comme la seule arme possible contre le pouvoir majeur du mythe : sa récurrence" (Barthes, 1957: 208).





## Conclusiones

Nos preguntábamos al inicio de esta tesis por la coherencia de la definición (o definiciones) del mito que Juan Goytisolo desarrolla en los años 60 y 70 y por cuál era el papel que jugaba esta presencia del mito en el desplazamiento del compromiso literario del autor, un desplazamiento del foco en la realidad política a una crítica de esa realidad a través de los signos, mitos, textos, ideologías y lenguajes que la dominaban estructuralmente. Lo que equivalía a preguntarnos por la coherencia del pensamiento político y literario de Goytisolo, y de su relevancia o pertenencia en el triple contexto de España, Francia y América Latina, en su nueva situación personal desde 1964, que, si no nos atrevemos a calificarla de exiliado, al menos sí es la de un escritor "evacuado".

La tesis se ha centrado en el estudio de la aparición, presencia y significados de los mitos en la obra crítica y novelística del autor desde su ruptura con España e inicio de la redacción de *Señas de identidad* (1966) y *El furgón de cola* (1967), hasta la culminación del enfrentamiento con los mitos en *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y las obras críticas que lo acompañan o explican. Queríamos estudiar esta definición como la búsqueda de un acomodo entre las teorías contemporáneas del lenguaje y la literatura, las tesis históricas y literarias de Américo Castro y la propia experimentación formal en *Don Julián*.

La elección del periodo de tiempo —entre 1964 y 1970— se ha situado principalmente en relación con España, espacio principal del compromiso de Goytisolo en ese momento. Esos años marcan la ratificación del desapego, de la ruptura y del "autoexilio" —"un exilio moral, social, ideológico, sexual" (Goytisolo, 1977a: 291)—, pero son también los años de una gran preocupación por el país. Como dijo Sobejano: "sus 'señas de identidad' no son borrosas o nulas, como él imagina. Por el contrario, le 'identifican' como un pensador y sentidor responsable, 'señalando' inequívocamente (al menos para nosotros) su pertenencia a España" (Sobejano, 1975: 50-51).

La elección del tema, de situar la noción de "mito" en el centro del análisis de la evolución de su compromiso literario, radica tanto en el interés por la noción en sí como en la importancia que le da Goytisolo a lo largo de estos años. Como pudimos ver en la introducción, el "mito", "llamado tarde o temprano a una carrera literaria propia" (como afirmaba Dumézil), es uno de los ejes principales o principio estructural de la literatura, que puede cobrar significados nuevos en cada época a través de la recepción. Sin embargo, en el siglo XX, incorporó significados sociales, políticos o antropológicos

cuando fue utilizado de forma insistente por el poder y considerado como una verdad legendaria ("esencialmente verdadero", decía Eliade) de donde extraer significados universales. Sin embargo, en los debates sobre el mito a lo largo del siglo encontramos siempre la tensión entre los fascinados por lo *mítico* y los críticos *mitológicos* o *mitoclastas*. En la política fue ese el motor del fascismo (Rosenberg, Primo de Rivera) y el inicio de una crítica contra las mistificaciones y manipulaciones del poder efectivo y afectivo (Voegelin, Adorno). En la etnología y antropología conviven Mircea Eliade, deslumbrado por los significados primitivos y originarios, y Claude Lévi-Strauss, buscador de la forma lógica de abordar los mitos como fenómenos sincrónicos y antropológicos donde cada versión del mito es igualmente verdadera. En la psicología, igualmente, Jung apostó por la creencia en un subconsciente universal al cual los mitos podrían dar acceso, y se opuso a un Freud interesado en las psicologías concretas. Roland Barthes ofreció una de las críticas más punzantes a esas "ideas-en-forma" que, según él, eran los mitos y que escondían ideologías bajo la apariencia engañosa de lo natural y lo esencial. En el contexto español, Américo Castro hablaba de los "mitos" de España ("creencias", "fábulas vigentes", "alucinaciones") como "inmolaciones históricas" y falsificaciones sistemáticas de la historia y de la literatura.

En medio de estos vocabularios y estas metodologías de exaltación o desactivación de los mitos, Juan Goytisolo elaboró su propia definición crítica. Definición que contiene los aspectos principales del mito y que reúne (conjuga, articula o desarticula) una dimensión social y otra literaria, y ofrece, por lo tanto, un acceso exclusivo tanto a la historia de los contenidos como a la historia de las formas. El desarrollo de sus definiciones plurales servirá a Goytisolo para redefinir el compromiso de su propia militancia contra el franquismo (y la mitología de la España sagrada) y de su práctica literaria, en unos años de máximo debate en España como en América Latina del papel del escritor en los cambios políticos.

Para definir y estudiar la evolución de la definición y del compromiso hacia la crítica de los mitos, esencias y valores estancados y presentes todavía en el franquismo, pero a través de un lenguaje polisémico, barroco y mitológico, la elección de la metodología ha consistido tanto en el estudio de la trayectoria política y literaria de Goytisolo como el análisis textual de las fuentes que participan en esta evolución. El objetivo de lo primero (estudiar la trayectoria) era situar políticamente a Juan Goytisolo en su contexto de fricción con España, acción necesaria, creemos, en cualquier tesis sobre compromiso, y para la que particularmente en este caso, pues no era nuestra prioridad

entrar en consideración políticas, hemos privilegiado el uso de los archivos (cartas, entrevistas, artículos militantes o de rectificación). El objetivo de lo segundo (el análisis textual de las fuentes) era situar culturalmente al autor en la lejanía de España y en las importantes tomas de contacto con la cultura francesa y con el boom latinoamericano, así como con el exilio republicano como espacio de continuidad cultural contrario al franquismo, exilio representado en la importante relación con Américo Castro y con otros exiliados republicanos como Vicente Llorens o Jorge Semprún, pero también con otros exilios o persecuciones anteriores, de los que toma conciencia en esta época a través de la obra de Castro (y su estudio de los judeoconversos), e incluso, contemporáneos, con el ideario de varios autores latinoamericanos, como las exaltaciones de la España de las tres culturas de Paz, la literatura imaginativa de la Edad Media reivindicada por García Márquez y Vargas Llosa o el conocimiento de la periferia gongorina del neobarroco cubano. Pero el estudio profundo de las obras que Goytisolo cita no se limita al plano admirativo (recursos, homenajes, influencias), sino también a las fuentes detestadas y míticas contra las que centra su compromiso (los textos de la tradición o del poder que quiso desmontar) y que también hemos revisado a lo largo de la tesis.

Para estudiar la trayectoria de Goytisolo de estos años, la elección de la estructura de esta tesis ha consistido, como usualmente corresponde a una monografía, en una ordenación cronológica. Por ello hemos empezado en nuestro recorrido en el año 1955, inicio de la carrera de Juan Goytisolo, centrando la primera parte de esta tesis en el origen y expresión de la crisis del compromiso inicial de Goytisolo. Con un primer capítulo dedicado al recorrido personal, político y literario desde sus primeros años de "*chef de file*" de la "generación del medio siglo" hasta el año 1966, hemos querido resaltar que Goytisolo ocupó un papel principal en los debates sobre la función política de la literatura en el franquismo, y que es el examen de conciencia de las inconsistencias de esta función y su crisis personal con la política ortodoxa (tanto en la vivencia de la represión franquista como de la revolución cubana, el viaje a la URSS o la expulsión de Semprún del PCE) los que originan el cambio de rumbo. Por lo tanto, para nuestro estudio, era inevitable empezar hablando de una ruptura con España. Los dos siguientes capítulos se han ocupado, respectivamente, de los dos libros que mejor explican esta crisis y las contradicciones que atraviesa Goytisolo: *El furgón de cola* (1976a [1967]), que reúne ensayos escritos entre 1960 y 1967 en los que transita entre las distintas definiciones del compromiso y sus crisis, errores, alternativas o disidencias; y *Señas de identidad* (1988 [1966]), la novela más realista y sartriana de Goytisolo a la vez que la más crítica con la

figura del intelectual y con lo que considera los errores de la izquierda, y en la que plantea un nuevo paradigma en la crítica de las formas, los lenguajes y los mitos de España.

En segundo lugar, hemos dedicado una parte completa a las definiciones teóricas de "mito" y de "compromiso" de los mitos de Goytisolo. Definiciones que hemos extraído de su correspondencia y sus ensayos escritos entre 1967 y 1977, obras a menudo desatendidas por la crítica, pero que proponen una teoría coherente sobre la realidad de las *ideas-en-forma* o mitos que el autor quiere atacar. En el primer capítulo analizábamos las heterogéneas fuentes del mito, haciendo un recorrido por las influencias intelectuales del escritor: desde el reaprendizaje de la historia y literatura de España gracias a la lectura y amistad con Américo Castro y Vicente Llorens, quien le da acceso a la influencia crucial que fue Blanco White, hasta la visión periférica y descolonizada de la misma por sus intensas relaciones con los escritores de América Latina. En este espacio vital, también hablamos de una influencia política, pues el contexto latinoamericano en esos años se enfrenta a las crisis del papel y compromiso del escritor en la revolución (con el ejemplo problemático de Cuba y la experiencia traumática de *Libre*), donde Goytisolo acabó por desvincular su literatura del debate político, accediendo a otros espacios de investigación cultural y literaria. En la misma dirección, en esta "genealogía" del mito actúa el contexto francés que conoce: las puestas en duda de la noción dogmática de compromiso defendido por Sartre y del realismo por el estructuralismo y el formalismo ruso, por Barthes y por algunas figuras periféricas que Goytisolo incorpora a su análisis como alternativas (Genet, Michaux y Bataille).

En el segundo capítulo de la segunda parte nos hemos ocupado de la definición del "mito" por Juan Goytisolo, que se construye desde las influencias que destacamos pero también desde la crítica a los textos canónicos, católicos o franquistas donde Goytisolo sitúa el mito. La definición contiene cuatro aspectos o valores principales: histórico (el mito es una mistificación o inmolación histórica), literario-lingüístico (el mito es un tipo de lenguaje y un tipo de texto), político (el mito es también un discurso colectivo afectivo, efectivo e imperativo) y psicológico (el mito es una neurosis o una represión colectiva). Entonces, más que de un "mito" hablábamos de una "mitología" (o mito estructural en el sentido que le da Lévi-Strauss) de España que Goytisolo analizó en sus distintas representaciones y continuidades: en el lenguaje robado y mutilado por la dictadura, en la ortodoxia delirante de Menéndez Pelayo, en las leyendas del Romancero que construían un "discurso multicentenario" presente en la literatura posterior, en los textos fascistas de los años treinta, en la crítica literaria que rendía "idolátrica adoración"

a los escritores castizos y repudiaba como extranjeros a los escritores periféricos, en la propia literatura que reproducía esquemas, alucinaciones, ideales imperiales, clichés y mentiras, en las neurosis colectivas hispanas y el miedo al sexo, etc. Pero el mito también estaba en las apariciones fantasmales de Goya, en las ficciones deslumbrantes de la Edad Media, en el barroco o en la nueva novela hispanoamericana. Esto, para Goytisoló, era una pista del error de su compromiso anterior —no incorporar los imaginarios, pesadillas, ficciones e incluso los "adversarios" o anti-mitos (que se opusieron a la pervivencia de la "sacralidad cósmica" primitiva, retomando a Dubuisson) en el combate contra el mito, en la creación de un universo de una verdad e intensidad mayor. Y Goytisoló los utilizará como fabulaciones, imaginarios o formas literarias. Entra así en la ambivalencia del mito: se debe deconstruir en su contenido político, pero se debe reacuñar en su valor poético, imaginativo.

El tercer capítulo enumeraba las distintas acciones literarias que Goytisoló emprende contra o a través de los mitos, pues la incorporación del mito redefine su pensamiento, y este desarrollo de la pluralidad de definiciones servirá a Goytisoló para redefinir el compromiso de su militancia contra el franquismo, contra la mitología de la España sagrada y los esquemas y formas del poder. El compromiso, como vimos, tomaba distintas formas pero esencialmente promulgaba una alianza de crítica y creación (homenaje y referencia clara a Cervantes y a Goya). Por eso convivían la crítica histórica (compromiso histórico mitoclasta de Castro) y la creación artística de un "universo superior al mito que se combate" inspirado por Goya, o a través de la escritura totalizante (tomada de los modelos de la tradición judeoconversa marginada como *La Celestina* y de los novelistas contemporáneos del boom). La creación o exploración de las ficciones y mitos estaba acompañada (exigía y al mismo tiempo era su resultado) de una pérdida de referencialidad, de realismo, de realidad; un tipo de compromiso que se jugaba exclusivamente en el espacio literario, contra y con los mitos, a través de la única arma literaria: la escritura (todo ello validado por la terminología barthesiana). Además, la reivindicación de la imaginación y de la escritura contagiosa y totalizante era una reivindicación política: recuperar el "cuerpo" verbal y sensual desterrado en la España católica, porque la dimensión imaginativa del mito también servía para reivindicar la imaginación y la sensualidad del pasado árabe.

En tercer lugar, dedicábamos la tercera parte de la tesis a la novela *Don Julián* por tratarse de la mayor obra de creación en la lucha contra los mitos, los signos y los textos literarios canónicos. Es la culminación de la crítica totalizante a España y sus mitos y

tradiciones. Además, es la única novela completamente mitológica, que sitúa en el centro de la crítica la leyenda del rey Rodrigo que contiene el germen de la "fabulosa españolidad": las esencias castizas previas a la conquista, la destrucción de la España sagrada que debía recuperarse, el valor de la castidad de la Cava como motivo de la invasión, las figuras valerosas de los campeones ortodoxos que lucharán contra los moros (Santiago, el Cid), precedentes de todo lo posterior (como vimos, compartían el mismo "genio y figura"). Este es el punto de partida para un universo textual en donde el "mito" que Goytisolo estudia en los ensayos invade toda la novela, suplanta la realidad y en el que, a su vez, la narración barroca busca subvertir, modificar, ridiculizar, dilatar, derretir o destruir. Tras un primer capítulo introductorio (necesario para analizar la novela así como la presencia de los dos temas que nos interesan: mitos y compromiso), dedicábamos un capítulo al lenguaje de la novela y otro a la aparición, irradiación, (re)creación y destrucción de los mitos en *Don Julián*. Nos enfrentábamos a una dificultad: el mito aparece siempre confundido con el lenguaje y es creado a partir de la palabra escrita, pero buscamos resolverla tratando de forma separada el lenguaje y el mito. En el primero, estudiamos el lenguaje necesario para atacar el mito desde las audacias formales a las que recurre Goytisolo bajo las figuras tutelares de Cervantes (en la convivencia de niveles de discurso y de creación y crítica), Góngora y su universo verbal autónomo, así como la relectura del poeta cordobés y las exploraciones del erotismo del lenguaje por el neobarroco cubano (centrándonos solo en Sarduy y Lezama Lima). De lo que también resulta un erotismo homosexual que en los años 60 se vuelve una auténtica reivindicación, disidencia o "hedonismo revolucionario", y que resuelve algunas de las preocupaciones personales que Goytisolo empieza a representar en sus novelas desde *Señas de identidad* y que se volverá un rasgo característico de su obra posterior.

Después, dedicábamos un capítulo específico a los mitos porque presentaban la suficiente complejidad para ser tratados en profundidad y aislados, tanto en su aparición (o emergencia) como en los ataques que sufren: desde la recreación, dilatación o deformación (lo que llamamos *mitopoesis*) hasta la destrucción (*mitoclastia*). Los principales mitos, como vimos, son los mitos de la España sagrada que Goytisolo había definido en los ensayos, pero que aparecen representados con toda su persistencia, flexibilidad y ambivalencia en la novela, ya que varían su "función" dentro de la obra de ficción que se convierte en una nueva versión del mito. La emergencia de los mitos está adulterada para marcar su persistencia: los mitos del romancero se confunden con la reescritura paródica de Goytisolo o a través de textos católicos (de fuentes tan variadas

como Morente, Alfonso X o Ramiro de Maeztu) y otras referencias intertextuales. El mito aparece, pues, como un elemento flexible que resiste al texto y es anterior a él, pero se enfrenta a las dilataciones, ridiculizaciones y profanaciones de la reescritura, así como a la exposición de las reactualizaciones franquistas. En *Don Julián* el mito tendrá, a la vez, un significado exacto extraído de la tradición y un significado polisémico, autorreferencial, ficcional, creativo. Su trato es "alienado", "onírico" y agresivo, lo cual recoge la ambivalencia del mito como ficción, materia literaria y estructura social, y explica el tipo de compromiso. El compromiso literario en la novela se centra en "impugnar" la historia hostil a través de esa reescritura destructiva y paródica de los mitos, es decir, liberando el discurso mitológico y falsificado que la sustenta. Esa impugnación conllevaba una "resexualización" o "erotización" de los mitos castos y castizos.

El compromiso desplegado es igual de ambivalente que los mitos: el novelista debe reescribir y revivir el pasado (las leyendas, los mitos) como parte de la "investigación" histórica que opera esta vez dentro de los marcos deformados, fantasiosos y mitológicos que presta la literatura, busca retratar el relato histórico dentro de la ficción, como método para deformar o alterar la realidad. Se produce así la confrontación entre el dato histórico y su representación o su subversión. El 98 está en el punto de mira porque el foco está en la herencia que su generación había recibido, en cómo llega (en los textos) y el significado profundo y retrógrado que tiene (y tan antiguo como Castro había demostrado). Por último, el compromiso actúa desde la más estricta soledad, lejanía, exilio y pérdida de lectores (no solo por la lejanía real, sino por la resistencia de la escritura), con lo que entronca con una tradición cultural del *sin tierra*, del lejano que se refugia en la ficción y en el arte. Como Goya, que "descubre su genio cuando deja de querer gustar" (Malraux, 1970: 60), Cervantes, que "refugia su ser total en el retablo de sus invenciones" (Castro, 1967: 263), o Góngora, que "se erguía como solitario obelisco sobre la voluntad de magnificarse en un medio literario que le obstruía toda salida" (ibid.: 23). Goytisolo acepta el desafío y como decía Fuentes, al "hacerse extranjero a su lengua, recobra un desamparo que, de nuevo, convierte a la lengua en un desafío y una exploración, como lo fue para Cervantes, Rojas o Góngora" (1976: 82).

La estructura de la tesis, así como situar al "mito" en el centro del análisis del compromiso literario de Juan Goytisolo en el triple contexto ya descrito, a través del contraste de sus obras con otros textos que le rodean y durante este periodo de tiempo breve pero muy sustancial, nos ha permitido llegar a algunas conclusiones.



Una de las primeras conclusiones es que las características de su primer compromiso, sus errores, sus inconsistencias, participan del contexto político (de la presión de la dictadura franquista pero también de las problemáticas propias del compromiso y de las relaciones de la literatura con la política en el contexto preciso de la guerra fría cultural) y se justifican por este. En segundo lugar, los capítulos 1.2. y 1.3. han demostrado que la revisión, crítica y ampliación del compromiso en los años 60 es aguda y eficaz, donde nuevas fuentes (Leiris, Cernuda) y nuevas *situaciones* (los XXV años de paz franquista o el fracaso de las acciones del PCE a principios de los 60) llevan a Goytisolo a elaborar su propia definición contradictoria de compromiso, pero que, no obstante, no se contradice en dos puntos concretos: que "el compromiso que no compromete, no es compromiso" (1976a: 88) y que representar la realidad (el realismo defendido por su generación) exige representarla entera, con sus fracasos y desilusiones, a través de un método crítico y arduo (de ahí las metáforas de la lidia y la eutanasia). Tomando como punto de partida las definiciones y evoluciones planteadas en *El furgón de cola*, hemos analizado *Señas de identidad* bajo una luz nueva: como el ejemplo literario de esta misma contradicción de compromisos, de formas de comprometerse y de realidades político-sociales. *Señas de identidad* no es ni una novela "indecisa" hacia el formalismo ni la mayor obra realista de su generación: es un recorrido de estirpe realista (pero de Joyce) entre las realidades contradictorias y las maneras de atacarlas: no renuncia al compromiso generacional ni realista, pues quedan mentiras por enseñar, voces por representar, muertos por desenterrar; pero, sin embargo, inicia una crítica al gesto y al contenido de los mitos, a las palabras sagradas y veneradas, y en eso también se compromete con la verdad, pues ataca por igual a la izquierda y a la derecha, a todo lo que se inmovilice en una esencia perenne o "fatalismo mítico" de lo español. Sus ideas (en cierta manera) se mantuvieron vigentes desde entonces y representan probablemente —junto a *Tiempo de silencio*— una de las mejores críticas de la situación intelectual provocada por la dictadura. Sin embargo, ambos libros anuncian un nuevo camino: sustituir la crítica de la realidad por la crítica al lenguaje. *El furgón de cola* contiene las primeras intuiciones de dónde se jugará la más urgente lucha del escritor: contra la "realidad irreal" del lenguaje, y las primeras críticas a la Academia de la lengua, al lenguaje "ideal" y algunos mitos y sus persistencias. Contiene también las primeras menciones a Roland Barthes, quien ha sido nuestra espina dorsal crítica por sus importantes definiciones de los términos "lenguaje", "escritura", "mito" y "escritor"

(frente a los "escribientes" o "*écrivants*"); y a Américo Castro, a quien corresponde, más que a Menéndez Pidal (en palabras de Goytisolo), la explicación de la historia de España.

En la crítica al realismo desde el realismo descubrimos que, en la obra y el pensamiento de Goytisolo, no solo el "mito" es polisémico, sino que también lo es la "realidad". La palabra aparece y reaparece, y solo ahora advertimos que casi la usamos con la misma frecuencia y ambigüedad que "mito" porque se opone a la "irrealidad" mítica que se quiere desmitificar (concretar, dar realidad). Lo vimos en las primeras críticas literarias de los años 50, en las denuncias contra la censura franquista; pero también en la misma crítica de los mitos y los lenguajes en los años 70. Poner el foco en la "realidad irreal" del lenguaje, en la "realidad" y sensualidad del cuerpo concreto contra las sublimaciones del poder, es decir, siempre en la realidad. Sin embargo, Sarduy demuestra que solo se puede enseñar el espejo, Blanco White que sin la imaginación seríamos "seres de cal y canto" y Malraux, hablando sobre Goya, que "su búsqueda de formas que sólo existen en la imaginación de los hombres, le había mostrado hasta qué punto la realidad es vulnerable"(1970: 91). La realidad y el arte, la imaginación, los mitos, el barroco; se reflejan y se oponen en una relación casi imposible. Esta problemática está en el centro de la definición de mito de Goytisolo, pero está, del mismo modo, en la definición de mito desde la antigüedad, y puede que la única solución sea la de aceptar la ambivalencia de los mitos o, como concluye Veyne, que "el mito y el logos no se oponen como el error a la verdad" (1987: 13). Como dijo Barthes, "deambulamos incesantemente entre el objeto y su desmitificación, incapaces de restituirle su totalidad: porque si penetramos el objeto, lo liberamos pero lo destruimos; y si mantenemos su peso, lo respetamos, pero lo devolvemos aún mistificado" (1957: 233). Lo interesante, en nuestro caso, es reconocer que, en Goytisolo, y no solo en el periodo estudiado, el compromiso siempre actúa como una misma denuncia a una mentira histórica y a una violencia política; pero el foco se desplaza y se adapta al ejercicio de la literatura como producto de la imaginación.

Pero sigamos con nuestras conclusiones. En nuestro análisis de los ensayos desde 1967 a 1977 de la parte II hemos podido comprobar varias cosas: que la redefinición de tipos de compromiso artísticamente válidos surge de una íntima relación entre la valorización de momentos cumbre del arte atormentado español (papel especial de Goya, de *Celestina* y del *Quijote*) con la terminología y crítica literaria contemporánea. Que esta redefinición es indisociable de la lectura y amistad con Américo Castro. Relación desatendida o poco valorada por la crítica, creemos haber demostrado que es decisiva, no

solo en la influencia de las ideas de Castro sobre España o los españoles, sino en sus críticas literarias, leídas y citadas continuamente por Goytisolo. Su definición de la "edad conflictiva" sitúa a una serie de autores en unas coordenadas políticas, históricas y literarias de disidencia y periferia, donde Goytisolo encuentra también una línea cultural en la que quiere integrarse. Además, por otro lado, el alejamiento de España y el acercamiento a los escritores latinoamericanos y su visión contraria de la hispanidad nutre estas ideas como también la forma periférica, irreverente o plural adoptada para reanalizar la tradición española de algunos autores. De este aprendizaje, surge una puesta en valor de la tradición que a su vez aúna crítica y creación (*El Quijote*), que "arremete" contra los valores culturales y literarios (*La Celestina*), que asume los antivalores (la picaresca), o que proviene de la tradición de la imaginación anterior a 1492 —de la Edad Media, de la influencia del islam, con un puesto especial para Juan Ruiz. En este sentido, la obra analizada de Goytisolo (y buena parte de la posterior) busca continuar con las ideas de Castro, recopilarlas, darles cuerpo y forma, simplificando su teoría a los puntos principales, escribiendo lo que le pidió el madrileño en una carta: algún "manualito" o "libro breve, contundente de razones y documentos, llegaría al pueblo, sobre todo a los jóvenes" (Castro, 1997: 118), y los estudios de las obras posteriores deberán también situarlo en el centro de su visión de España.

Por otro lado, la exaltación de esa tradición "conflictiva" viene acompañada de una dura crítica a la tradición oficial y a la herencia literaria católica. Como dijimos, muchas de las fuentes que Goytisolo utiliza para construir su definición del mito eran negativas, y hemos podido reconocer una excelente crítica textual en la lista de obras que el autor quiere demoler por ser continuación de la España sagrada. Tanto en la introducción a estas fuentes (mito en España) como en sus análisis (partes II y III), hemos reconocido la existencia de un discurso recurrente como el río de la "fabulosa españolidad" que denunciaba Castro. Discurso beligerante contra lo impuro o heterodoxo, persistía en la historiografía católica e incluso en autores sólidos como Unamuno u Ortega. Partiendo de ahí, Goytisolo elabora una crítica profunda (aunque en ocasiones parezca paródica) de un tipo de discurso sobre España que exaltaba *una* tradición castiza (del que escribe *claro* y "concibe e imagina claro", como decía Unamuno) y excluía o marginaba a quien no se amoldaba al mito "aborigen", algo que Goytisolo identifica en el racismo implícito en textos como *En torno al casticismo* de Unamuno o *España invertebrada* de Ortega, en la caricatura de los españoles que ofrece Ganivet con el "traje sumario" del senequismo adherido *para siempre* o en Morente, con el fantasmal y

alucinado "caballero cristiano" en el que se refleja el auténtico (el único) tipo de español, hasta la brutalidad de valores, formas y expresiones desplegada en *Historia de los heterodoxos*, del "martillo de herejes" Menéndez Pelayo. En esto Goytisolo participa en la denuncia de un tipo de discurso sistemático e insidioso que, anterior a él, no hacía sino prolongarse en el franquismo. Queremos explicar que hemos aplicado a todo el estudio de estos textos la crítica textual que hacen Goytisolo y Américo Castro, solo a través de la palabra "mito" y de las definiciones de ambos. Que estuviera en el centro nos ha permitido un análisis histórico, pero tratado en términos de análisis textual y literario. No hemos buscado definir ni enunciar la historia verdadera de España, sino tan solo criticar a través de las críticas de ambos autores los textos donde inconscientemente residen los clichés y esquemas que se trasvasarán en el franquismo. Retenemos por lo tanto la frase de Castellet sobre que vivía "como todos nosotros, inmerso en [la intertextualidad]" (Castellet, 1975: 193). Este análisis de los vocabularios, imágenes, mitos y juicios de la tradición que se traspasaban de generación a generación podría aplicarse a muchos más textos, pero nos hemos limitado a las referencias que usa Goytisolo.

De este análisis llegamos a otra conclusión de esta tesis: el estudio de la dialéctica ortodoxia (Menéndez Pelayo) y heterodoxia (Blanco White) iniciado por Goytisolo es uno de los pilares del "mito", pues la existencia de lo extranjero crea lo nacional: se avanzan (tanto Goytisolo como Blanco White) a una teoría postcolonial sobre el "Otro". *Don Julián* debe ser leído exclusivamente en esos términos: el Otro fantasmagórico e irreal, el heterodoxo por excelencia es una grieta en el nacionalismo porque, por inversión, lo define. Además, sobre la ortodoxia, hallamos una continuidad en el encuentro con la ortodoxia política en los 60 hasta la lectura de Blanco White. El encuentro con la ortodoxia iniciado en esa época y aclarado por la lectura del sevillano es uno de los motivos que le llevarán a defender una literatura difícil, no instrumentalizada por ningún poder, que se vuelve extranjera y extraña para renunciar a cualquier dogmatismo o pertenencia y para que el lenguaje vuelva de nuevo a "ser reacuñado y bruñido antes de que pueda circular como moneda genuina (*apud* Goytisolo, 1982: 24)", como traducía Goytisolo unas frases de Blanco White. Además, sobre esta relación, queremos creer que hemos demostrado que no se limita a una defensa superficial de un escritor disidente, sino que la lectura de Blanco White supone para Goytisolo un auténtico reaprendizaje de España, toma de conciencia de la historia como un "bolero de Ravel" que se repite obsesivamente, encuentro con la posibilidad de ampararse en la cultura de

otros países pero también de otra España, aceptación de la apostasía como único modelo político libre y un largo etcétera.

Sin embargo, hemos demostrado que no solo la tradición o contra-tradición española explica el recorrido de Goytisolo. La influencia de Francia es inevitable, y no solo por vivir en París desde 1956. En su adolescencia Goytisolo lee a Gide, a Malraux, a Anatole France; después se fascina por Sartre y desde su instalación en Francia conoce a Genet, a Guy Debord, lee a Violette Leduc, a Michaux, a Bataille, a Breton, a Artaud. Todo aquello que, en su fase inicial desde Barcelona y bajo el dogmatismo de Castellet, será recibido en una amalgama de fuentes propia de la dictadura, empezará a ejercer, precisamente en los años que estudiamos, una auténtica influencia que contribuye a las oscilaciones y variaciones de su pensamiento literario y político. A partir del contraste continuo entre las palabras de Goytisolo y sus fuentes, hemos reparado en la importancia de figuras francesas "disidentes" de una causa política, defensa que Goytisolo asociaba a Sartre y de la que se quiere desprender. Debemos precisar que en muchas de estas exaltaciones el propio autor caricaturiza las ideas de Sartre y sus oposiciones no tienen un valor crítico importante; pero sí le sirven para desarrollar creativamente algunas ideas: como la patria que traga y excita con sus mitos de Michaux; la traición de la patria o de la renuncia a una coherencia política de Genet, ambos "du côté de chez Rimabaud"; la ruptura de las formas del surrealismo; la reivindicación del mal y de Sade por Bataille, etc. Estas críticas y estas formas de una literatura al margen, Goytisolo las asociará a otros intereses españoles: Estebanillo González como un personaje de Genet, Rojas escribiendo *La Celestina* con el mismo vértigo totalizante de Sade y llenando el español de trampas y de subversiones, etc. Lecturas que nutren el análisis o al menos generan imágenes nuevas. Como parte de su experiencia intelectual indudablemente francesa, su interés quedará atrapado por el estructuralismo en los mismos años que estudiamos, especialmente por la figura seductora de Roland Barthes, como hemos podido demostrar, y lo mismo ocurre con la crítica del lenguaje, con la definición lógica y estructural de mito de Lévi-Strauss, o con la inserción de definiciones de la teoría de la literatura y el formalismo.

Por otro lado, en la tesis hemos apuntado la "lengua común" compartida por Goytisolo y los autores latinoamericanos que también se replantearon el lenguaje, la literatura y el compromiso desde una crítica a las estructuras, como la de la hispanidad de las que se querían desvincular y una propuesta de nueva tradición cultura. El análisis requeriría un trato más extenso y merecería la pena abordar en profundidad las relaciones literarias con autores concretos como Octavio Paz, José Donoso, Cabrera Infante o Carlos

Fuentes en este aspecto. Además, a lo largo de la tesis hemos podido comprobar que, como Blanco White en el siglo anterior, Juan Goytisolo es uno de los autores españoles más preocupados por la descolonización cultural de América y por el anti-colonialismo (uno de los más sensibles al concepto), actitud que le hace integrar de lleno las problemáticas latinoamericanas del siglo XX y, en las décadas siguientes, el debate sobre el orientalismo y los efectos de la colonización en Oriente Medio.

En la única relación en la que nos hemos detenido más es en la existente con el neobarroco, por su espacio central en *Don Julián*. Hemos comprobado una problemática común entre Goytisolo y Sarduy, con la figura tutelar de Lezama Lima, el Góngora del siglo XX. Esto le afecta a la hora de encontrar un lenguaje que suponga una celebración de la sexualidad, de la intertextualidad como una forma de intersexualidad, de un disfrute que pueda acceder al trastrueque y subversión de las formas viejas, de los signos que se quieren derrocar. Además, la metáfora barroca nos ofrece una apertura a un problema mayor de la literatura: poetizar es separar al máximo la falla (introducida por el mito) entre el significante y el significado. Para Barthes, la poesía resistía al mito porque "se esfuerza por transformar el signo nuevamente en significado" y por eso "turba el lenguaje, aumenta la abstracción del concepto y la arbitrariedad del signo y extiende hasta el límite de lo posible la conexión entre el significante y el significado" (Barthes, 1957: 206-7). Sarduy, en términos no muy alejados, hablaba de la metáfora de Lezama como "la voraz captación de la imagen [que] opera por *duplicación*, por *espejeo*" y el "doble virtual irá asediando, sitiando al original, minándolo de su imitación, de su parodia, hasta suplantarlo" (1969: 62). La escritura de estos autores que hemos reagrupado es la de un ejercicio de subversión, deformación o voracidad del lenguaje para alterar las asociaciones engañosas del lenguaje común, castrado u oprimido por las formas del poder. Sarduy dijo que "cuando Lezama quiere algo, lo pronuncia" (1969: 65), y su caso será aún más radical: sexualizar, vengarse, virar, derretir, subvertir las formas de la cultura que, a través de su simulación desfigurada o copia creativa y corroída, elimina la carga sagrada. Entre esos modelos transita Goytisolo, lo hemos demostrado en los cuatro apartados de *Don Julián* que se ocupan de esta filiación sobre el trato sacrílego y lúdico de los mitos con un lenguaje polisémico, suplantador, sensual que supone un desafío en sí mismo que se "trenza y se multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza" (Lezama Lima, 1969: 48). Sin embargo, consideramos que sería necesario un estudio sobre las relaciones entre Sarduy, Barthes y Goytisolo para poder entender estas

conjunciones, incluida también una influencia del cubano sobre Barthes, y conectarlo con el erotismo y la reivindicación de una liberación de los géneros sexuales y literarios.

Por último, tenemos la obligación de justificar ahora la exclusión de otras novelas que comparten la misma problemática que *Don Julián* y que pertenecen al tipo de compromiso que está anunciando en el periodo estudiado. Para nuestro estudio, el análisis extenso y total de *Don Julián* significaba demostrar la aplicación de la teoría y la crítica que habíamos analizado en el resto de la tesis, pues queríamos investigar cómo se realizan las ambiciones sobre la crítica al lenguaje y la guerra abierta a los mitos que anuncia en los ensayos. Queríamos estudiar la novela como la máxima representación de esta reflexión, aparición, dilatación y destrucción de los mitos. El hecho de que esta novela sitúe la leyenda de Rodrigo en el centro temático significa que es la obra de mayor ambición contra los mitos, pero también la más mitológica y con la carga barroca y cultural como única opción de escritura ficcional, no realista, y no referenciada capaz de enfrentarse a un mito tan consistente y con una historia tan larga de recepción y arraigo. Las reivindicaciones del conde don Julián son las reivindicaciones de los escritores, valores, géneros literarios, palabras que habían sido desterradas en ese Tánger mitológico por el gran mito impuesto por los Reyes católicos y reacuñado y reivindicado por la España más castiza, consciente o inconscientemente; y que había servido ideológicamente al franquismo. Goytisolo, por lo tanto, no reivindica solo: reivindica con sus figuras tutelares —Cervantes, Góngora, Estebanillo, la Celestina, la Lozana andaluza, Goya, Blanco White, Américo Castro— la destrucción de una mitología perniciosa, castradora, mutiladora y agresiva. Creemos que lo logra y, de hecho, nunca más volverá sobre Rodrigo, ni la Cava, ni don Julián, ni los Sénecas campeones de la ortodoxia, ni los Figurones cuyo pedestal es la meseta castellana. La resurrección al final de esta novela anuncia que el narrador ya está preparado para ser *Juan sin tierra* (1975) y desapegarse del todo de su patria, abandonarse al nomadismo. Recordemos que *Don Julián* terminaba con el silencio porque: "el silencio, real o transpuesto, se manifiesta como la única arma posible contra el gran poder del mito: su recurrencia" (Barthes, 1957: 208). Así concluye la destrucción de la España sagrada, cuerpo a cuerpo personal y privado contra la identidad. Desde entonces, Goytisolo seguirá insistiendo en la desactivación de esos mitos en sus ensayos y apariciones públicas, pero no figurarán en las novelas sino confundidos con la mitología occidental, con el orientalismo, el erotismo neobarroco o los homenajes a la literatura que "se enfrentó al mito".

Porque el fin de la destrucción no significa el fin de la reivindicación. La exploración y reivindicación de la edad conflictiva, en los grandes géneros y obras españolas nacidos también en situaciones extremas (marginales o periféricas) que solo dispusieron del universo de las formas, continúan presentes en el trabajo de Goytisolo hasta el final. *Don Julián* anticipa otras obras que vendrán y que hemos dejado fuera de nuestro análisis por los límites que el formato de este trabajo suponían para desarrollarlas plenamente en sus nuevas formas y experimentaciones y en contextos intelectuales distintos influidos por el poscolonialismo. Contextos en que la problemática intelectual excedía a la de la época que estudiamos, pero que, sin duda, son esenciales para entender la obra posterior. Dejamos fuera, y con tristeza, la maravillosa *Makbara* (1980) iniciada en Marrakech durante la lectura de *El libro del buen amor* de Juan Ruiz en medio de la polifonía y la oralidad de la plaza Jemaa el Fna, uno de los más bellos homenajes a la otra tradición de España, donde Goytisolo logra restituir al Arcipreste toda su libertad sensual y verbal en el contexto del círculo medieval y del nomadismo, el brujuleo y la heterogeneidad cultural. También nos apena no haber podido analizar la reivindicación de San Juan de la Cruz en *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), bello homenaje al poeta situado entre la poesía sufí y la sintaxis hebrea, como demostró formidablemente Luce López-Baralt, también bajo la interpretación histórica de Castro. Esta novela es el encuentro, de nuevo, con los "pájaros" sarduyescos, la intersexualidad, el deseo de la literatura como el espacio de las libertades y de los encuentros, entroques y reconciliaciones con el Otro. Por el contrario, hemos considerado que *Juan sin tierra*, la siguiente novela después de *Don Julián*, tiene una forma híbrida, una indecisión. Ha abandonado los mitos de España, si bien sigue rondando la hispanidad en la inclusión de los dioses yoruba o de las expresiones tipificadas, pero no tiene la solidez de la crítica hermética y totalizante de *Don Julián*. Además, incluye personajes, referencias y textos que aparecerán en las siguientes novelas y que abren la problemática y la contextualización a nuevos espacios geográficos (sobre todo el mundo árabe) y a nuevas problemáticas intelectuales (como el orientalismo o los tabús), cambios que hubiesen requerido ampliar o reducir la noción central del "mito" con la que se ha construido esta tesis doctoral.

En conclusión, hemos tratado de comprender el cambio brusco del compromiso de Juan Goytisolo desde una obediencia a los valores del compromiso más dogmático con la realidad hasta la empresa formidable de destrucción y denuncia de los mitos, valores, esquemas, palabras y automatismo literarios en *Don Julián* y la sólida y consistente crítica



a los mitos de la España sagrada que desarrolla en los ensayos de crítica histórica y literaria. Goytisolo entiende, como Caillois, que el mito permite captar "la connivencia de las postulaciones más secretas y virulentas de la psique individual y las presiones más imperativas y perturbadoras de la existencia social" (1987: 13) y realiza un estudio de todos esos planos superpuestos o caras del mito. Para explicar estas definiciones y estos cambios, hemos situado a Goytisolo en su auténtico contexto cultural, político y literario dividido entre su conocimiento de la cultura francesa, sus vínculos sólidos con América Latina y sus escritores más vanguardistas y peregrinos, y sus posiciones personales, políticas y dramáticas con España, sin todo lo cual resultaría incomprendible. El esfuerzo necesitado en esta contextualización ha impedido dedicarse a otros momentos de la narrativa de Goytisolo, o a otros temas interesantes como son el efecto que tiene la muerte de Franco en su compromiso y el encuentro real con el mundo árabe.

## Résumé détaillé en français

Juan Goytisolo (Barcelone, 1931 - Marrakech, 2017), auteur majeur du XXe siècle, a commencé sa carrière littéraire à Barcelone dans les années 1950. Les préoccupations sociales et le style réaliste de ses premières œuvres font qu'il soit considéré comme appartenant à la génération des années 50 ("generación del medio siglo"). Il défend par ailleurs les mêmes idées sur l'engagement littéraire de José María Castellet, que celui-ci empruntait principalement à Jean-Paul Sartre. En 1956, Goytisolo s'installe à Paris où il occupe la position de "chef de file" de sa génération : il est éditeur de la collection d'auteurs espagnols chez Gallimard, il écrit des reportages sur l'Espagne dans la presse française et des romans réalistes. La rupture avec l'Espagne officielle, vers 1961, lui permet également de renforcer son engagement et son impact intellectuel en France et en Amérique Latine. À partir de 1964 son œuvre littéraire, sa pensée politique et sa position publique à l'égard de l'Espagne connaissent d'importants changements. Son engagement littéraire entre en crise pour des raisons politiques, littéraires et personnelles : l'inefficacité politique de son engagement face au triomphe franquiste des "XXV Años de paz", la médiocrité de sa littérature et l'inauthenticité de son personnage public le font remettre en question ce qui a été jusque là son projet littéraire. À partir de cette date, à laquelle nous commençons notre étude, Goytisolo entreprend un examen rigoureux de sa propre littérature en même temps qu'une recherche d'autres modèles d'engagement contre la dictature et contre la répression et l'orthodoxie espagnoles. Au cours de ces années (1964-1970), Goytisolo, éloigné de l'Espagne, habitant entre la France, les États-Unis et le Maroc, entre en contact avec des théories et des écrivains qui contribuent à modifier ses modes d'engagement. Son écriture passe alors de la représentation et de la dénonciation de la réalité politique à l'exploration des mythes de l'Espagne sacrée par une expérimentation littéraire de style baroque et mythologique. Cette réflexion aboutit à l'œuvre de rupture et de critique radicale qu'est *Reivindicación del conde don Julián*, point final de notre étude.

L'objectif de cette thèse est d'étudier les définitions multiples et ambivalentes du mythe que Goytisolo développe au cours de ces années. Il les place en effet au centre de son projet littéraire par lequel désormais "mythe" et "engagement" se rejoignent dans un engagement "contre ou à travers les mythes". En outre le poids du mythe sur le XXe siècle fait des théories du mythe une perspective pertinente et fondamentale dans laquelle s'inscrit, en toute conscience, l'écrivain barcelonais. Afin de démontrer la cohérence de

sa critique des mythes de l'Espagne, nous situons, en premier lieu, l'écrivain à la croisée de diverses forces : l'intérêt pour le passé arabe et la vision périphérique de l'Espagne, l'influence du roman latinoaméricain et l'influence culturelle dérivée de son expatriation en France. Son œuvre ne peut donc être comprise uniquement dans le contexte espagnol. En deuxième lieu, nous nous demandons ce que l'écrivain tire de ces trois contextes. Plusieurs influences s'exercent sur cette redéfinition du mythe et engagement que nous étudions dans cette thèse : la lecture de Barthes (et son interprétation des signes, des formes et des mythes comme "idées-en-forme") et le nouveau paradigme structuraliste en général ; le contact avec des écrivains latino-américains et leurs nouvelles propositions littéraires pour intégrer dans le roman "mythes, langages et structures" (Fuentes, 1976 : 20). La lecture de l'exilé espagnol Américo Castro et de son interprétation de l'histoire espagnole comme un ensemble de "mythes et de croyances" (1982 : 45), d'"hallucinations" (1961 : 247), de "crédulités collectives" (1997 : 103) et de "fables en vigueur" (1965a : 12) est elle aussi particulièrement cruciale. Pour cela nous étudions la définition de mythe comme une recherche de compromis entre les théories contemporaines du langage et de la littérature, les nouvelles thèses historiques sur l'Espagne et sa propre expérimentation littéraire. Tout cela mène Goytisolo à comprendre l'urgence de déplacer l'engagement vers les structures, les schémas et les mythes qui ont affecté l'histoire de l'Espagne jusqu'au régime franquiste. Sans comprendre la définition complexe du mythe, il serait difficile de comprendre les transformations de son engagement, et de mesurer l'urgence qu'il y eut à le faire passer de l'histoire politique à l'histoire des formes ou des idées-en-forme que sont les mythes politiques, les "fables en vigueur" historiques et les genres littéraires. De la complexité des définitions, nous étudions la coexistence et l'ambiguïté entre un engagement mythologique (avec les mythes comme matière littéraire), mythique (embrassant l'irrationalité, le bestialité, l'inconscient-psychologique-enfoui) et mythoclaste (contre le mythe, et surtout contre, l'idéologie qui se naturalise sous la forme du mythe).

Cette thèse aborde une courte période de l'œuvre de Juan Goytisolo, nous commençons avec ce que nous appellerons sa "rupture" totale avec l'Espagne vers 1964, qui culmine avec sa nouvelle proposition littéraire et mythologique exprimée dans *Don Julian* (1970). Nous faisons pourtant allusion à la période antérieure de sa carrière (à partir de 1955) ainsi qu'à celle immédiatement ultérieure afin de nourrir et de préciser les lectures et les influences, les réflexions sur son œuvre ou sur la politique qui sont essentielles pour comprendre les métamorphoses qui se produisent dans son écriture.

Malgré la courte durée temporelle de cette période, il s'agit d'une rupture et de changement de direction qui annonce également son travail postérieur. Les œuvres étudiées qui constituent le corpus de cette thèse vont de 1955 à 1977 et comprennent des articles, des interviews, des essais et des romans. Les livres d'essais sont : *Problemas de la novela* (1959b), *El furgón de cola* (1976a [1967]), *España y los españoles* (1979 [1969]), la "Presentación crítica" à *Obra inglesa de José María Blanco White* (1982 [1972]) et *Disidencias* (1977a). Les deux romans qui font l'objet de notre analyse sont : *Señas de identidad* (1988 [1966]) et *Reivindicación del conde don Julián* (1985a [1970]).

Cette thèse se structure à la manière d'une monographie selon un ordre chronologique. Nous proposons un parcours alternant l'étude des essais et celle des romans. Nous chercherons à analyser les deux romans étudiés dans leurs contextes politiques et critiques précis. Tous deux sont l'œuvre d'un écrivain qui ne se situe plus dans l'affirmation d'une appartenance à l'Espagne ou d'une militance qui en relèverait : ils sont ancrés dans l'interrogation périphérique du pays, de ses signes et de ses significations, afin de les renverser, les subvertir et les détruire. Ce processus est pris dans les déceptions et les situations politiques concrètes que l'auteur connaît pendant les années 60 et 70, dans le contexte précis du franquisme et dans le contexte général de la guerre froide. Nous alternons la triple analyse (littéraire, théorique et politico-historique) tout au long de ce travail. Pour ce faire, nous chercherons à situer Goytisolo dans son époque, dans les luttes ou dissidences auxquelles il participe. Nous nous appuyons sur sa bibliographie (ses lectures, ses connexions), sa biographie et de nombreux documents d'archives (revues, lettres, sources)<sup>747</sup>.

Avant de passer à l'analyse spécifique de Juan Goytisolo, nous proposons une introduction centrée sur les deux notions qui organisent l'itinéraire de l'écrivain : la notion de "mythe" et celle d'"engagement". Tout d'abord, nous définissons le mot "mythe", qu'il s'agisse du mythe en Europe sous tous ses aspects (politique, ethnologique, historique, psychanalytique, poétique...) ou des mythes espagnols auxquels la thèse accorde une place importante. Comme l'affirmait Dumézil, le mythe est "appelé tôt ou tard à une carrière littéraire propre" : il est l'un des principes structuraux de la littérature, chaque

---

<sup>747</sup> Dans ce sens, nous voudrions souligner qu'une partie importante de cette thèse provient de la consultation de différentes archives : Juan Goytisolo Collection au Howard Gotlieb Archival Research Center (Boston University Libraries), Américo Castro Archive à la Fondation Xavier Zubiri (Madrid), Arxiu Vicente Llorens à la Bibliothèque Valencienne Nicolau Primitiu (Valence), Juan Goytisolo Documentary Fund à la Diputación de Almería (Almería), et les Carlos Fuentes Papers, Mario Vargas Llosa Papers, Guillermo Cabrera Infante Papers et François Wahl Collection on Severo Sarduy à la Firestone Library (Princeton University). Voir la liste des abréviations au début de cette thèse.

époque lui donnant des sens neufs par la réception qu'elle en fait. Cependant, au XXe siècle, le mythe a incorporé des significations sociales, politiques ou anthropologiques lorsqu'il a été utilisé avec insistance par le pouvoir et considéré comme une vérité légendaire ("essentiellement vraie", d'après Eliade) dont on pourrait extraire des vérités universelles. Les débats sur le mythe qui eurent lieu tout au long du siècle montrent pourtant constamment une tension entre ceux qui sont fascinés par la matière *mythique* et ceux qui en sont critiques (*mythologiques* ou *mythoclastes*). Pour la politique, le mythe a été la force motrice du fascisme (Rosenberg, Primo de Rivera) mais aussi le début d'une critique contre les mystifications et les manipulations du pouvoir effectif et affectif (Voegelin, Adorno). Dans les domaines de l'ethnologie et de l'anthropologie, Mircea Eliade était ébloui par les significations primitives et originelles des mythes, alors que Claude Lévi-Strauss faisait appel à la logique pour aborder les mythes comme des phénomènes synchroniques et anthropologiques où chaque version du mythe est équivalente en termes de vérité. De même, en psychologie, Jung prônait la croyance en un inconscient universel auquel les mythes pourraient donner accès, et s'opposait ainsi à un Freud intéressé par les psychologies concrètes. Roland Barthes a offert l'une des critiques les plus acerbes de ces "idées-dans-la forme" qui étaient pour lui les mythes et qui cachaient les idéologies sous l'apparence trompeuse de la nature ("*anti-physis*"). Dans le contexte espagnol, Américo Castro a parlé des "mythes" de l'Espagne ("croyances", "fables en vigueur", "hallucinations") comme des "immolations historiques" et des falsifications systématiques de l'histoire, organisées autour du mythe de la "fabulosa españolidad", appelée parfois "hispanidad", présente de façon réitérée dans les textes littéraires (notamment autour du concept de "casticismo") et historiques jusqu'au franquisme.

Dans un deuxième temps, nous expliquons la notion d'engagement littéraire. Notion complexe et controversée, il a été jugé nécessaire de différencier le cadre théorique et politique dans lequel nous travaillons. Nous avons limité notre étude aux définitions théoriques qui entourent Juan Goytisolo. Elles sont principalement caractérisées par les lectures de Jean-Paul Sartre et de Roland Barthes, contextuellement coïncidents avec Goytisolo, bien que nous aurons aussi recours à d'autres modèles français pertinents pour cette thèse. Nous étudierons également le développement et la réception de la notion d'engagement dans le contexte espagnol et latinoaméricain dans lequel l'écrivain s'inscrit.

Cette introduction théorique se justifie car c'est dans ce contexte et dans ces débats autour de l'engagement, du rôle de la politique dans la littérature, des mythes comme discours collectif, affectif ou littéraire, que Juan Goytisolo a joué un rôle important. L'écrivain incarne en effet les différentes étapes que traversent l'engagement et l'analyse des mythes. Partant de la fascination pour les idées de Sartre, la "réalité" et la Révolution, il en vient à un renoncement complet à ce type de littérature, en passant par la revendication de la position d'ambiguïté ou de questionnement du positionnement de l'écrivain par rapport au monde, à ses conventions, à ses langages et à ses mythes. Il mènera aussi une expérimentation formelle qui cherchera précisément un "torrent verbal aveugle" (Fuentes, 1976: 30) propre aux avant-gardes latinoaméricains, spécialement dans le cas du néobaroque cubain. Avec cela nous avons cherché à situer la redéfinition de l'engagement et de la littérature à travers la définition du "mythe" de Goytisolo, dans les problématiques du XXe siècle, dans le triple contexte espagnol, français et latino-américain – ce qui nous permet de démontrer la pertinence de cette définition. Nous analysons par la suite les interactions entre les notions théoriques étudiées dans cette introduction et l'usage qu'en fait Goytisolo.

Nous aurons continuellement recours à ces notions, d'où l'important travail définitoire initial. À la suite de celui-ci la première partie de cette thèse – intitulée "Crisis del compromiso y alternativas"— porte sur la période comprise entre 1955 et 1967. Elle est présentée comme une explication préliminaire de l'origine et de l'expression des fluctuations, des crises et de la rupture de Goytisolo avec son pays, qui le conduiront à une reformulation de l'engagement. Il s'agit d'un parcours personnel, politique et littéraire qui va de ses premières années au sein de ce que l'on appelle la "generación del medio siglo" jusqu'en 1966, date de publication de *Señas de identidad*.

Le premier chapitre de cette partie ("1.1. Compromisos de Juan Goytisolo. 1955-1964") se concentre sur les positions politiques, intellectuelles et littéraires-éditoriales de l'auteur. Elle analyse l'"engagement" dans sa première phase de plus grand dogmatisme, notamment dans son premier livre d'essais *Problemas de la novela* (1959b) et dans sa position d'éditeur et de chef de file générationnel chez Gallimard. Ces pages seront également l'occasion d'étudier ses "ruptures" avec l'Espagne, aussi bien avec l'Espagne officielle qu'avec le Parti Communiste Espagnol (rupture marquée par son amitié avec Jorge Semprún et Fernando Claudín)—, début d'un isolement qui explique cette crise. Nous étudierons également la relation de Goytisolo avec Cuba et, en particulier, avec l'écrivain Guillermo Cabrera Infante : elle explique le début d'une prise de conscience

critique et d'une participation au contexte plus large de la guerre froide culturelle. Nous étudierons donc à la fois son livre de voyage *Pueblo en marcha* (1963) et sa correspondance privée avec l'écrivain cubain (GCIFLPU et JGCHGARC). L'objectif de ce chapitre est de comprendre le contexte personnel et politique qui a conduit Goytisolo à la rupture globale avec son pays : elle marque le point de départ d'une recherche d'une autre tradition culturelle et d'un autre engagement.

Les deux chapitres suivants étudient deux livres : *El furgón de cola* (1976a [1967]), le plus grand livre d'essais de Goytisolo sur la crise de l'engagement politique, et *Señas de identidad* (1988 [1966]), le plus grand roman de cette crise. Il s'agit de deux livres contradictoires ; leurs contrastes s'avèrent particulièrement illustratifs pour comprendre les crises et les changements qui ont eu lieu. Ils furent en outre écrits au cours d'années marquées par une complexe conflictualité personnelle, politique et littéraire pour l'auteur.

Dans le premier cas, nous proposons dans le chapitre "1.2. *El furgón de cola* (1960-1967). Un examen de conciencia: opciones y contradicciones del compromiso" une analyse des modèles d'engagement déployés. Nous étudions d'abord l'engagement réaliste entre 1960 et 1962, puis le nouvel engagement provoqué par l'examen de conscience réalisé entre 1964 et 1965 ; enfin, nous faisons référence au début d'une critique du langage, de la littérature et de la "mythologie" qui, entre 1964 et 1967, s'annonce dans la première apparition des mythes et de l'histoire. Quant au roman, nous consacrons le chapitre "1.3. *Señas de identidad* (1966). Convivencia de compromisos", à analyser ce roman comme étant l'illustration littéraire de cette même contradiction entre diverses formes de l'engagement, à la croisée de réalités politico-sociales contradictoires. Nous y lisons d'abord la manifestation de l'engagement collectif, visible dans la réception de l'œuvre et l'attribution à l'auteur rôle de porte-parole de sa génération jusqu'aux techniques narratives employées. Ensuite, apparaît une première critique du langage à travers la critique des mythes, illustrée notamment par la présence de deux mythes : les XXV ans de paix franquiste et le mythe du 36. Enfin, nous nous concentrons sur la concrétisation d'un engagement individuel dont les axes principaux sont les relations de Goytisolo avec Michel Leiris, le concept d'euthanasie et la concrétisation de l'expérience de l'exil.

Cette première partie cherche à démontrer que la révision, la critique et l'élargissement de l'engagement dans les années 1960 par Juan Goytisolo sont pertinents et efficaces : tout en restant fidèles au paradigme de Sartre que la situation politique

semblait exiger de l'écrivain, ils se nourrissent de nouvelles sources (Leiris, Cernuda, le roman picaresque) et de nouvelles *situations* (les 25e ans de paix franquiste ou l'échec des actions du PCE au début des années 1960). Ces apports et circonstances permettent à Goytisolo d'élaborer sa propre définition contradictoire de l'engagement comme expression de la réalité contradictoire de l'Espagne. L'écrivain ne se contredit pourtant pas sur deux points précis: d'une part, que "l'engagement qui n'engage pas n'est pas un engagement" (1976a : 88) ; de l'autre, que représenter la réalité (le réalisme défendu par sa génération) exige une représentation totale, qui inclut ses échecs et ses déceptions, par une méthode critique et ardue – d'où les métaphores de la tauromachie leirisienne et de l'euthanasie. Les deux œuvres sont importantes également car elles témoignent du début d'une critique du geste et du contenu des mythes, des paroles sacrées et vénérées. En cela ils marquent pour Goytisolo un engagement au nom de la vérité : il s'attaque également à la gauche et à la droite, à tout ce qui est immobilisé dans une essence pérenne, à tout "fatalisme mythique" des Espagnols. Les deux livres annoncent la nécessité de remplacer la critique de la réalité par la critique du langage, de déplacer l'urgence de l'engagement contre la "réalité irréaliste" du langage, ainsi que les premières critiques de l'Académie du langage, de la langue "idéale", de certains mythes et de leurs persistance. Le livre d'essais comprend particulièrement les premières mentions à Roland Barthes : là est notre point d'appui critique par ses définitions importantes des termes "parole", "langage", "écriture", "mythe" et "écrivain" (opposé à l'"écrivain"). Y figurent également les premières citations et allusions à Américo Castro.

La deuxième partie de la thèse, "Mito y compromiso : definiciones teóricas (1968-1975)" s'intéresse à la définition du mythe élaborée par Juan Goytisolo et les différentes façons dont l'engagement interagit avec cette notion. Nous l'analyserons dans plusieurs essais essentiels à la compréhension de la vision du monde et des prétentions littéraires de l'écrivain. Plus précisément, les essais que nous analyserons sont *España y los españoles* (1979 [1969]), "Presentación crítica" de *Obra inglesa de José María Blanco White* (1982 [1972]) et *Disidencias* (1977a) : ils ont en commun l'utilisation des idées d'Américo Castro, la critique littéraire sous deux directions principales (l'exaltation du canon "hétérodoxe" ou "conflictuel" et la critique du canon accepté des vainqueurs) et l'ouverture sur l'Amérique latine et sur le passé arabe. Ils expriment ainsi la pensée politique, historique et littéraire de Goytisolo, formée au cours de ces années, qui restera active dans son œuvre ultérieure. Nous incluons également des interviews, comme les célèbres déclarations parues dans *Mundo Nuevo* sous le titre "Destrucción de la España



Sagrada" (Rodríguez Monegal, 1967) et les correspondances avec Américo Castro (Castro, 1997 et AACFXZ), Vicente Llorens (JGCHGARC et AVLLBV) et les écrivains latino-américains (JGCHGARC et FLPU).

Dans le premier chapitre de cette deuxième partie ("2.1. Fuentes y contexto del mito"), nous avons jugé nécessaire de recenser les sources hétérogènes et problématiques qui construisent la définition de mythe de Goytisolo, ainsi que le contexte dans lequel celle-ci se développe. Les sources méthodologiques, historiques et littéraires sont réparties en trois zones géographiques (la France, l'Espagne et l'Amérique latine). La diversité de ces sources comporte des approches variées, puisque certains affectent la forme (le roman, le langage, la littéralité, etc.), d'autres le contexte (la situation politique), et d'autres le contenu (les idées profondes derrière les mythes). Goytisolo s'appuie d'abord sur des références critiques, des bases méthodologiques et des vocabulaires issus du structuralisme, en particulier de Lévi-Strauss et de Roland Barthes. Il échafaude sa pensée en prenant également en considération des théories de la littérature des formalistes russes que Goytisolo lit dans les traductions de Tzvetan Todorov ou d'Émile Benveniste. Nous abordons aussi l'influence décisive d'autres auteurs français que Goytisolo identifie comme des périphéries ou des dissidences à l'hégémonie sartrienne : la "trahison" de Jean Genet, la vision de la patrie d'Henri Michaux ("comme un énorme ventre et des mythes") et l'érotisme de Georges Bataille. Ces critiques et ces formes d'une littérature marginale, sont associées par Goytisolo à d'autres centres d'intérêt espagnols : Estebanillo González en personnage de Genet, Rojas écrivant *La Celestina* avec le même vertige totalisant que Sade, remplissant l'espagnol de pièges et de subversions. Une autre de ses sources lui vient de la (re)lecture de l'histoire et de la littérature espagnoles à travers la fréquentation lectrice et amicale d'Américo Castro d'où il tire l'essentiel du mythe de la "fabulosa españolidad" et de l'histoire littéraire comme une histoire conflictuelle. Nous retraçons aussi le rôle qu'eut pour lui la lecture de l'exilé du XIXe siècle José María Blanco White —notamment dans sa vision de l'Espagne inquisitoriale et du langage mutilé. Nous donnons également une importance particulière à Goya et à son engagement artistique conçu comme une "alliance intégrale de raison et imagination", particulièrement selon le portrait qu'en dresse André Malraux. Enfin nous étudions comme "source et contexte" du mythe les liens littéraires et politiques de l'auteur avec l'Amérique latine, en particulier dans la redéfinition de la situation de l'intellectuel dans la révolution et les alternatives littéraires qui ont émergé à cette époque avec une place spéciale aux reformulations du réalisme classique vers un réalisme magique ou total.

À partir de ces influences, Goytisolo élabore sa propre définition du mythe, que nous étudions de manière théorique dans le deuxième chapitre de cette partie ("2.2. Definiciones de mito de Juan Goytisolo"). Goytisolo analyse les différents aspects du mythe (qu'ils proviennent d'une mythologie structurelle ou d'un système mythique en Espagne) selon trois niveaux: le mythe en tant que mystification ou falsification historique ; le mythe en tant que discours, texte ou langage ; le mythe en tant que discours collectif efficace et affectif – c'est-à-dire en tant qu'il a un impact politique, répressif, psychologique et littéraire sur la réalité immédiate. Outre une définition théorique, Goytisolo dresse une liste des mythes ou de la "mythologie" de l'Espagne sacrée, qui comprend des figures légendaires comme Don Julián, des valeurs ou des dogmes comme la chasteté et le "casticismo", des personnages réels immobilisés, altérés et mythifiés comme Sénèque, etc. Dans de nombreux cas, cette mythologie est élaborée en établissant des associations entre les textes de la tradition catholique de différentes époques ; dans l'introduction à la notion de "mythe", nous énumérons certains de ces textes pour en faciliter la compréhension. Ce chapitre consacré à la définition du mythe de Goytisolo nous permet d'aborder la complexité du développement de sa théorie sur une mythologie de l'Espagne, par laquelle il retrace l'implication de celle-ci dans un langage manipulé, occupé et volé. Nous explorons la façon dont il la situe dans les textes de la tradition et de la critique littéraire catholique et répressive, par une falsification systématique de la réalité historique et une perversion de la tradition culturelle qui a enterré les "hétérodoxes" dans l'histoire littéraire de l'époque conflictuelle.

Dans la partie 2.2.1. nous étudions aussi comment la dialectique entre l'orthodoxie (Menéndez Pelayo) et l'hétérodoxie (Blanco White) est l'un des piliers du "mythe". L'existence de l'étranger créant le national, Goytisolo et Blanco White avancent d'une façon analogue dans une théorie postcoloniale de "l'Autre". Nous trouvons de fait une continuité entre le début des années 1960 et la rencontre avec l'orthodoxie politique qui se poursuit jusqu'à la lecture approfondie de Blanco White. La rencontre avec l'orthodoxie qui a commencé à cette époque et qui s'est éclaircie grâce à la lecture du sévillan est l'une des raisons qui ont conduit Goytisolo à défendre une littérature difficile, qui ne peut être instrumentalisée par aucune forme de pouvoir, et qui devient étrangère et étrange afin de renoncer à tout dogmatisme faisant en sorte que le langage regagne son pouvoir subversif. En ce qui concerne la relation avec Blanco White, nous voulons montrer qu'elle ne se limite pas à une défense superficielle d'un écrivain dissident : la lecture de Blanco White signifie pour Goytisolo un véritable réapprentissage de l'Espagne, une prise de

conscience du fonctionnement de l'histoire en "boléro de Ravel" obsessivement répété, une rencontre avec la possibilité de se réfugier dans la culture d'autres pays et d'une autre Espagne, et une acceptation de l'apostasie en tant que seul modèle politique libre, etc.

Dans la sous-partie 2.2.3., nous étudions avec une attention particulière la critique de la tradition officielle et de la critique littéraire catholique que Goytisoló entreprend à ce moment. Dans l'analyse textuelle des sources négatives que Goytisoló utilise pour énumérer les mythes de l'Espagne sacrée nous reconnaissons l'existence d'un discours récurrent comme le fleuve de la "fabulosa españolidad" que Castro dénonçait. Il s'agit d'un discours belliqueux contre l'impur ou l'hétérodoxe qui persistait dans l'historiographie catholique y compris chez des auteurs solides comme Unamuno ou Ortega. À partir de là, sous des airs apparemment parodiques, Goytisoló élabore une critique profonde d'un type de discours sur l'Espagne qui exalte *une* tradition "castiza" et qui exclut ou marginalise ceux qui ne s'adaptent pas au mythe "aborigène". Goytisoló identifie ce discours (ou mythe) dans le racisme implicite des textes comme *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno ou *La España invertebrada* de José Ortega y Gasset, dans la caricature de Ganivet pour qui les Espagnols auront *pour toujours* attachés à eux un "traje sumario" du sénéquisme, ou dans le fantomatique et halluciné "caballero cristiano" inventé par García Morente dans lequel se reflète l'authentique et unique type d'Espagnol, – spécialement dans la brutalité des valeurs, des formes et des expressions affichées dans *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo qui se proclame "marteau des hérétiques". Par là Goytisoló participe à la dénonciation d'un type de discours systématique et insidieux qui s'est prolongé sous le régime franquiste. Nous n'avons appliqué à l'ensemble de l'étude de ces textes que la critique textuelle faite par Goytisoló et par Américo Castro à partir de leurs explications sur le mot "mythe". Ce traitement nous a permis de réaliser une analyse historique, bien qu'elle soit traitée en des termes propres à l'analyse textuelle et littéraire. Nous n'avons pas cherché à définir ou à énoncer la véritable histoire de l'Espagne, mais seulement à critiquer, à travers les critiques des deux auteurs, les textes où demeurent latents les clichés et schémas maintenus par le régime franquiste. Cette analyse des vocabulaires, des images, des mythes et des jugements de la tradition qui se sont transmis de génération en génération pourrait s'appliquer à beaucoup d'autres textes, mais nous nous sommes limités aux références utilisées par Goytisoló.

Suivant ces analyses, ce qui inquiète Goytisoló, est l'incidence collective politique, littéraire, psychologique, ou sociale de cette mythologie. Il la perçoit comme

étant persistante sous le régime franquiste, notamment en raison de sa réactualisation fasciste, mais aussi dans les formes littéraires héritées. De là vient l'urgence de les aborder comme un problème à la fois politique et littéraire, chose que nous faisons ensuite. L'ambivalence et la polysémie du mythe que Goytisolo analyse transforment pourtant aussi les mythes en matière littéraire : comme la littérature imaginative de la tradition médiévale ou celle des romanciers latino-américains, ils peuvent également générer des fictions éblouissantes et accéder à l'universalité de l'imagination mythique.

Après avoir compris le sens (ou les sens) du mythe et leurs représentations, dans le troisième chapitre de cette partie ("2.3. Compromiso contra los mitos"), nous abordons l'engagement contre les mythes, l'attaque contre l'Espagne catholique déplacée de la réalité politique à l'histoire mythique. L'engagement adopte ici trois formes qui correspondent aux trois plans de la définition: l'engagement mythoclaste (détruire les mythes ou les immolations historiques), l'engagement mythique (embrasser l'imagination pour créer un nouveau mythe, voir psychanalyser les névroses collectives derrière les mythes), et l'engagement mythologique (travailler sur les mythes à partir de l'écriture ou de la révision critique de la tradition). De plus, à travers des sources, Goytisolo revendique des modèles d'engagement artistique issus de la tradition espagnole qui se sont opposés également au mythe du "casticismo" ou de l'orthodoxie : *La Celestina*, Goya, Cervantes, Blanco White, Góngora ou Juan Ruiz. Nous considérons que la redéfinition des types d'engagement artistiquement valables découle d'une relation intime entre la valorisation de ces moments importants de l'art tourmenté espagnol et la terminologie et la critique littéraires contemporaines. Cette redéfinition est indissociable de la lecture et de l'amitié avec Américo Castro. Cette relation est d'après nous trop négligée ou sous-estimée par la critique ; nous en montrons l'importance décisive, par l'influence qu'ont sur Goytisolo les idées de Castro sur l'Espagne ou les Espagnols, mais aussi ses critiques littéraires, que Goytisolo lit et cite continuellement. Sa définition de "La edad conflictiva" situe une série d'auteurs dans des coordonnées politiques, historiques et littéraires de dissidence et de périphérie. Goytisolo y trouve également une lignage culturel dont il se sent l'héritier. En outre, l'éloignement de l'Espagne et le rapprochement avec les écrivains latino-américains et leur vision contradictoire de la "hispanidad" nourrissent ses idées, tout comme la forme périphérique, irrévérente ou plurielle que certains auteurs adoptent pour réanalyser la tradition espagnole. De cet apprentissage émerge une valorisation de la tradition qui à son tour combine critique et création (*Don Quijote*), qui "attaque" les valeurs culturelles et littéraires (*La Celestina*), qui assume des antivaleurs (le picaresque),

ou qui vient de la tradition de l'imaginaire d'avant 1492 – du Moyen Âge, de l'influence de l'Islam, ou de la position centrale que Goytisolo confère à Juan Ruiz. En ce sens, l'œuvre critique de Goytisolo cherche à poursuivre les idées de Castro, à les compiler, à leur donner corps et forme, en simplifiant sa théorie aux points essentiels, en écrivant ce que le Madrilène lui demandait de faire dans une lettre : un "petit manuel" ou un "livre bref et énergique, plein de raisons et de documents, pour faire parvenir ces réalités au peuple, en particulier aux jeunes" (Castro, 1997 : 118).

Enfin, le roman *Don Julian* (1985a [1970]) occupe toute la troisième partie de cette thèse : "Culminación del nuevo compromiso. *Reivindicación del conde don Julián* (1970): novela mitológica, mitopoética y mitoclasta". Après avoir achevé *Señas de identidad*, Goytisolo commence en 1966 l'écriture de son grand ouvrage de rupture *Reivindicación del conde don Julián* (Mexique, 1970) : nous le lisons comme une rupture à la fois avec l'Espagne et avec sa littérature antérieure. Écrit entre 1966 et 1970 à Tanger, Istanbul, Le Caire, Paris et San Diego, le roman est une "agression aliénée, onirique, schizophrénique" (Goytisolo, 1975b : 140) contre les mythes de l'Espagne sacrée à travers la réécriture et la subversion de la légende de Rodrigo. Cette légende raconte l'invasion arabe de l'Espagne en 711 comme la "destruction de l'Espagne sacrée", où toutes les valeurs de la "fabulosa españolidad" auraient été exterminées par cet "Autre" infernal qu'est l'Arabe dans les récits à partir du Romancero. Don Julián, gouverneur espagnol du nord de l'Afrique, serait le responsable de cette invasion, poussé par son désir de vengeance envers le roi Rodrigo qui aurait violé sa fille, la Cava. L'objectif principal du roman est de réfuter ce récit et les valeurs qu'il comporte, psychanalysant ou érotisant ainsi l'Espagne afin d'en purger les terreurs cachées dans des mythes aux racines bien plus profondes et ancestrales que la dictature. Le roman, furieux mélange de styles et de textes, est à la fois un roman historique, une critique littéraire, une réécriture mythologique et une création poétique d'un "univers d'une nature supérieure à celle du mythe qu'il combat" (Goytisolo, 1970b : 3).

L'attention portée à ce roman dans cette thèse est due au fait qu'il s'agit de la plus grande œuvre de création qui, d'une manière politiquement déplacée, s'engage dans une lutte contre les mythes, les signes et les textes littéraires canoniques. C'est l'aboutissement d'une critique totalisante de l'Espagne, de ses mythes et de ses traditions commencée en 1964. Il illustre par ailleurs le nouvel engagement pris après la crise du réalisme social et du modèle de l'intellectuel engagé. Il s'agit en outre du seul roman entièrement mythologique de Goytisolo, qui place au centre de la critique la légende du

roi Rodrigo, germe de la "fabulosa españolidad". De ce mythe prennent essor une série de figures récurrentes : les essences authentiques d'avant la conquête, la destruction d'une Espagne sacrée restaurée par les Rois Catholiques, la chasteté de la Cava occasionnant l'invasion, les figures courageuses des champions orthodoxes contre les Arabes (Sant Iago Matamoros, El Cid ou Hernán Cortés quand la lutte se prolonge en Amérique). Ces figures sont des précurseurs de tout ce qui revient pendant le franquisme, car elles en partagent le même geste, le même "genio y figura". Cette réécriture annoncée depuis le titre est le point de départ d'un univers textuel dans lequel le "mythe" que Goytisolo étudie dans les essais envahit tout le roman, jusqu'à y supplanter la réalité. Tour à tour le récit baroque cherche à le subvertir, le modifier, le ridiculiser, le dilater, le fondre ou le détruire.

Le premier chapitre de cette partie ("3.1. Introducción a *Reivindicación del conde don Julián: nuevas literaturas, nuevos compromisos*") s'occupe d'introduire le roman afin d'étudier l'application de cette théorie du mythe et de l'engagement des mythes dans ce roman difficile. Il s'agit d'un chapitre introductif de contextualisation, de résumé, de réceptions, de situations d'écritures. Nous étudions l'enracinement contextuel qui fait cet engagement déplacé, avec une attention particulière au premier contact problématique avec le Maroc. Dans les deux chapitres suivants nous traitons du développement de la double critique littéraire-linguistique et historico-mythologique : contrairement aux essais, entièrement mythologiques, la vérité historique y est bien trop cachée derrière les textes jusqu'à sembler irrécupérable par la fiction. Étant donné que le mythe est toujours confondu avec le langage et qu'il est créé à partir de l'écrit, nous consacrerons le deuxième chapitre au langage dans *Don Julian* ("3.2. El lenguaje en *Don Julián*") : nous analyserons l'expérimentation et la violence d'un langage totalisant, déroutant et polysémique – en tout cela très proche du nouveau roman latino-américain. Il cherche à subvertir et à critiquer les sens et les valeurs culturelles enfermées dans les mythes par la coexistence de niveaux de discours, de lectures et de textes (sous la figure tutélaire de Cervantès) et d'une écriture autonome qui se veut baroque ou néo-baroque. Nous consacrerons ainsi une section à l'analyse des affiliations avec Góngora, Severo Sarduy et Lezama Lima conçues comme trois phases d'un baroque à la fois destructeur, créatif et érotique. D'autre part, nous consacrerons le troisième chapitre aux mythes présents dans le roman ("3.3. Mitopoesis y mitoclastia en *Don Julián*"). Nous y étudierons les mythes spécifiques de l'Espagne sacrée tels qu'ils apparaissent dans le roman : dans la réécriture, l'émergence et la flexibilité de la légende du roi Rodrigo et celles de tous les mythes que cette légende

provoque. Goytisolo l'amalgame et la structure à travers d'autres textes canoniques ou populaires au sein desquels il veut dénoncer la continuation du mythe fondateur. Ensuite, nous analyserons les attaques contre les mythes, c'est-à-dire les formes de l'engagement qui vont de la dilatation ou la déformation (ce que nous appelons la *mitopoesis*) jusqu'à la destruction (*mitoclastia*). Les mythes qui émergent dans le roman sont les mythes de l'Espagne sacrée que Goytisolo avait définis dans les essais. Dans le roman ils sont représentés selon toute leur persistance, leur flexibilité et leur ambivalence, car ils varient leur "fonction" au sein de l'œuvre de fiction qui devient à son tour une nouvelle version du mythe. L'émergence des mythes cherche à démontrer leur persistance : les mythes du Romancero sont confondus avec la réécriture parodique de Goytisolo ou à travers des textes catholiques (les sources variées incluent Morente, Alfonso X, Espronceda ou Ramiro de Maeztu) et d'autres références intertextuelles. Le mythe apparaît ainsi comme un élément flexible qui résiste au texte et qui lui est antérieur. Il y subit des dilatations, des moqueries et des profanations de la réécriture, tout comme une mise à nu des réactualisations franquistes. Dans *Don Julian*, le mythe aura à la fois un sens exact tiré de la tradition et un sens polysémique, autoréférentiel, fictionnel, créatif. Leur traitement est "aliéné", "onirique" et agressif, ce qui rend compte de l'ambivalence du mythe en tant que fiction, matière littéraire et structure sociale. Il explique le type d'engagement. Par ailleurs, la représentation des Arabes dans *Don Julián* doit être lue exclusivement en termes d'opposition, à l'aune de la place précises qu'ils occupent dans les mythes espagnols. Goytisolo, en s'anticipant à Saïd, comprend que l'Autre fantasmagorique et irréel, l'hétérodoxe par excellence, est une fissure dans le nationalisme qu'il définit par inversion.

De fait, nous étudions comment l'engagement littéraire dans le roman se concentre sur la "réfutation" ("impugnación") de l'histoire hostile par cette réécriture destructrice, inversée et parodique des mythes. Elle implique, d'une part, la libération du discours mythologique et falsifié qui la soutient ; de l'autre, elle opère une "resexualisation" ou une "érotisation" des mythes chastes et traditionnels. L'engagement déployé est pourtant aussi ambivalent que les mythes : le romancier doit réécrire et faire revivre le passé (les légendes, les mythes) dans le cadre d'une recherche historique qui opère cette fois dans les cadres déformés, fantaisistes et mythologiques de la littérature. Il cherche à dépeindre le récit historique dans la fiction, comme une méthode pour déformer ou altérer la réalité. De cette façon, il y a une confrontation entre les données historiques et leur représentation, leur subversion.

Nous étudierons également les attaques précises et textuelles contre les textes qui ont défendu et maintenu le mythe, bien plus acerbes dans le roman que dans les essais. La "generación del 98", celle qui regrettait la fin de l'Empire espagnol tout en vénérant "l'Espagne éternelle", est celle qui attire le plus particulièrement ses foudres. En effet, l'accent est mis sur l'héritage que Goytisolo et sa génération avaient reçu, en particulier sur la façon dont cet héritage est transmis par les textes mais aussi sur le sens profondément rétrograde que cet héritage comporte – dont le caractère vétuste avait déjà été démontré par Castro. Enfin, l'engagement agit à partir de la solitude, de la distance, de l'exil et de la perte du public, non seulement à cause de la distance réelle mais aussi à cause de la résistance de l'écriture. Cela se rattache à une tradition culturelle des *sans-terre* : ces éloignés lointains qui se réfugient dans la fiction et dans l'art. La généalogie inclut Goya, qui "découvre son génie le jour où il ose cesser de plaire" (Malraux, 1970 : 60), Cervantès qui "réfugie son être dans le tableau de ses inventions" (Castro, 1967 : 263) ou Góngora qui "se dressait comme un obélisque solitaire au-dessus de la volonté de se magnifier dans un milieu littéraire qui obstruait toute issue" (ibid. : 23). Goytisolo relève le défi : comme le dit Carlos Fuentes, "devenant étranger à sa langue, il retrouve une impuissance qui, une fois de plus, transforme la langue en défi et en exploration, comme ce fut le cas pour Cervantes, Rojas ou Góngora" (1976 : 82).

Par le placement du mythe au centre de l'analyse de l'engagement littéraire de Juan Goytisolo, par la structure de notre travail, par la description de ce triple contexte déjà décrit, et par la mise en contraste de ses œuvres avec d'autres textes qui l'entourent pendant cette période de temps brève mais très substantielle, nous parvenons à retracer les fluctuations de l'engagement de Goytisolo.

D'autre part, dans la thèse, nous mettons en évidence le "langage commun" entre Goytisolo et les auteurs latino-américains qui ont également repensé la langue, la littérature et l'engagement, à partir d'une critique des structures de l'"hispanidad" dont ils voulaient se dissocier. L'analyse mérite un traitement plus approfondi et il serait intéressant d'aborder en profondeur les relations littéraires avec des auteurs spécifiques tels qu'Octavio Paz, José Donoso, Cabrera Infante ou Carlos Fuentes sous ce jour. De plus, tout au long de la thèse, nous avons pu vérifier que, comme Blanco White au siècle précédent, Juan Goytisolo est l'un des auteurs espagnols les plus préoccupés par la décolonisation culturelle de l'Amérique. Il est en outre particulièrement sensible au concept d'anticolonialisme, ce qui lui permet d'intégrer pleinement les problèmes latino-



américains du XXe siècle et, dans les décennies suivantes, le débat sur l'orientalisme et les effets de la colonisation au Moyen-Orient.

La seule relation dans laquelle nous nous attardons davantage est celle avec le néo-baroque, en raison de son espace central dans *Don Julián*. Nous avons vérifié un problème commun entre Goytisolo et Sarduy, avec la figure tutélaire de Lezama Lima, la Góngora du XXe siècle. Ce rapport est particulièrement opérant lorsqu'il s'agit de trouver un langage qui puisse être une célébration de la sexualité, de l'intertextualité comme forme intersexuelle, de jouissance capable d'accéder au bouleversement et à la subversion des formes anciennes, des signes qu'il veut renverser. La métaphore baroque nous offre une ouverture à un problème plus large de la théorie littéraire : poétiser, c'est séparer autant que possible la faille introduite par le mythe entre le signifiant et le signifié. Pour Barthes, la poésie résiste au mythe parce qu'elle "s'efforce de retransformer le signe en sens" et ainsi "trouble la langue, accroît autant qu'elle peut l'abstraction du concept et l'arbitraire du signe et distend à la limite du possible la liaison du signifiant et du signifié" (Barthes, 1957 : 206-7). Sarduy, en des termes proches, décrit la métaphore de Lezama comme "la capture vorace de l'image [qui] fonctionne par duplication, par miroir [espejejo]" ou comme instance permettant que le "double virtuel assiège l'original, le sapant de son imitation, de sa parodie, jusqu'à ce qu'il le supplante" (1969 : 62). L'écriture de ces auteurs que nous avons regroupés est celle d'un exercice de subversion, de déformation ou de voracité du langage afin d'altérer les associations trompeuses du langage commun, émasculé ou opprimé par les formes du pouvoir. Sarduy disait que "quand Lezama veut quelque chose, il le prononce" (1969 : 65). Son cas sera peut-être encore plus radical : il s'affaira à sexualiser, à venger, à tordre, à fondre, à subvertir les formes de la culture. Celle-ci, par sa simulation défigurée ou sa copie créative et corrodée, élimine la charge sacrée, la rend sacrilège. Nous l'étudions dans les quatre sections de *Don Julián* qui traitent de cette filiation du traitement sacrilège et ludique des mythes avec un langage polysémique, supplantant, sensuel. Il est un défi en soi, "tressé et multiplié, la saveur de sa vie le foule et le passionné" (Lezama Lima, 1969 : 48). Cependant, nous considérons qu'une étude des relations entre Sarduy, Barthes et Goytisolo serait nécessaire pour comprendre dans ces conjonctions une influence sur Barthes. Elle permettrait de la relier à l'érotisme et à la revendication d'une libération des genres sexuels et littéraires.

L'exclusion d'autres romans qui partagent le même problème que *Don Julián* et qui appartiennent au type d'engagement qu'il annonce dans la période étudiée s'explique par l'importance que nous avons voulu donner à ce roman. L'analyse extensive et totale

de *Don Julián* était déjà une démonstration appliquant la théorie et la critique que nous avons analysées dans le reste de la thèse. Parce que nous voulions étudier comment se réalisent les ambitions de la critique du langage et de la guerre ouverte contre les mythes qu'il annonce dans les essais, nous voulions étudier le roman comme la représentation maximale de cette réflexion. Le fait que ce roman place la légende de Rodrigo au centre du thème signifie qu'il s'agit de l'œuvre avec la plus grande ambition contre les mythes. Cela signifie aussi qu'elle est la plus mythologique par sa charge baroque et culturelle conçue comme la seule option possible d'écriture fictionnelle, non réaliste et non référencée, capable de se confronter à un mythe aussi cohérent et à une si longue histoire de réception et d'enracinement. Les revendications du comte Don Julián sont celles de tous ces écrivains, ces valeurs, ces genres littéraires, ces mots qui ont été bannis vers ce Tanger mythologique par le grand mythe imposé par les Rois Catholiques. C'est ce même mythe qui est réinventé et justifié par l'Espagne la plus traditionnelle, consciemment ou inconsciemment, et qui a servi le franquisme idéologiquement. Goytisolo ne revendique donc pas sa solitude : il se justifie par un lignage dont les figures tutélaires – Cervantes, Góngora, Estebanillo, La Celestina, Goya, Blanco White, Américo Castro – sont autant de destructions d'une mythologie pernicieuse, mutilante et agressive. Nous croyons qu'il y parvient, car il ne reviendra jamais ni à Rodrigo, ni à la Cava, ni à Don Julián, ni aux Sénecas, champions de l'orthodoxie, ni aux Figurones dont le piédestal est la Meseta castillane. La résurrection à la fin de ce roman annonce que le narrateur est prêt à être *Jean sans terre* (1975) et à se détacher complètement de sa patrie, s'abandonnant au nomadisme. *Don Julián* s'achève par le silence, partageant ainsi l'avis du Barthes pour qui "le silence, réel ou transposé, se manifestant comme la seule arme possible contre le pouvoir majeur du mythe : sa récurrence" (Barthes, 1957 : 208). Ainsi s'achève la destruction de l'Espagne sacrée, corps à corps personnel et privé contre l'identité. Dès lors, Goytisolo continuera d'insister sur la désactivation de ces mythes par le biais d'essais et d'apparitions publiques. Ils n'apparaîtront pas dans les romans mais seront confondus avec la mythologie occidentale, l'orientalisme, l'érotisme néo-baroque ou les hommages à la littérature qui "confronte le mythe".

Somme toute, dans cette thèse nous essayons de comprendre le brusque changement de l'engagement de Juan Goytisolo à partir du début des années 60. Pendant cette période l'auteur passe d'une obéissance aux valeurs de l'engagement le plus dogmatique à la réalité à une formidable entreprise de destruction et de dénonciation des mythes, des valeurs, des schémas, des mots et de l'automatisme littéraire chez *Don Julián*.

Cela va avec la critique solide et cohérente des mythes de l'Espagne sacrée qu'il développe dans les essais de critique historique et littéraire. Pour tout cela, nous avons replacé Goytisolo dans son contexte culturel, politique et littéraire authentique, partagé entre ses goûts et ses influences françaises, ses liens solides avec l'Amérique latine et ses écrivains les plus avant-gardistes et pèlerins. Nous avons retracé ses positions personnelles, politiques et dramatiques avec l'Espagne, sans lesquelles il serait incompréhensible. L'effort requis dans cette contextualisation nous a empêchés de nous concentrer sur d'autres moments de l'œuvre de Goytisolo, ou sur d'autres sujets intéressants tels que l'effet de la mort de Franco sur son engagement ou la rencontre réelle avec le monde arabe. Cette étude, en montrant la valeur de l'analyse de Goytisolo, ouvre des nouvelles voies à la compréhension de l'histoire et de la littérature de l'Espagne.

## Bibliografía

### Obras citadas de Juan Goytisolo

- (1955). "La littérature espagnole en vas clos". *Les Lettres Nouvelles*, noviembre, pp. 634-638.
- (1957). *Jeux de mains*. Trad. M.E. Coindreau. Paris: Gallimard.
- (1958). "Le roman français est en pleine décadence depuis la libération", *Arts*, 19-25, noviembre.
- (1959a). "P de proteste". *L'Express*, 25 de junio, firmado por Thomas Lenoir.
- (1959b). *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- (1959c). "Para una literatura nacional popular", *Ínsula*, nº146, 15 de enero, pp. 6, 11.
- (1960a). "'Pueblo' et la littérature. Réalité et évasion", *L'Express*, 24 de marzo.
- (1960b). "El realismo de los novelistas españoles irrita a los inquisidores de Francisco Franco". *México en la Cultura*, 6 de mayo, pp. 1 y 11.
- (1960c). "Pueblo y la joven literatura española". *El Espectador* (Bogotá), 6 de mayo.
- (1960d). *Campos de Níjar*. Barcelona: Seix Barral.
- (1961a). "Testimonios de obreros inmigrados". *Tribuna socialista*, nº3, julio-agosto, pp. 14-24. Firmado Ramón Vives.
- (1961b). "La Chanca", *Destino*, 16 de diciembre, pp. 28-35.
- (1962a). "Préface". En Guillermo Cabrera Infante, *Dans la paix comme dans la guerre*. trad. de Robert Marrast. Paris: Gallimard.
- (1962b). "Los escritores frente al toro de la censura", *La Cultura en México*.
- (1962c). *La Chanca*. París: Librairie Espagnole.
- (1962d). "À travers l'Espagne en grève", *France-Observateur*, 31 de mayo.
- (1963). *Pueblo en marcha*. París: Librería española.
- (1964). "On ne meurt plus à Madrid". *L'Express*, 2 de abril.
- (1965a). "La herencia del Noventa y Ocho o la literatura considerada como una promoción social", *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº3, agosto-septiembre, pp. 45-49.
- (1965b). "Présentation". En Mariano José de Larra, *Mariano José de Larra, Figaro. Plume d'hier, Espagne d'aujourd'hui*, edición de Juan Goytisolo, trad. de Louise Mamiac. Paris: Éditeurs français réunis, col. "Domaine espagnol".
- (1965c). "Tierras del sur", introducción a *Terre di Níjar (e La Chanca)*. Milan: Faltrinelli.
- (1966a). "Cernuda y la crítica literaria española". *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº5, febrero-marzo, pp. 54-63.
- (1966b). "Lenguaje, realidad ideal y realidad afectiva". *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº6, abril-mayo, pp. 87-98.
- (1966c). "Estebanillo González, hombre de buen humor". *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº8, agosto-septiembre, pp. 78-86.
- (1967). "Menéndez Pidal y el Padre de las Casas". *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº12, abril-mayo, pp. 69-82.
- (1968). "El furgón de cola", *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 16, diciembre-enero, pp. 71-75.

- (1969a). "Prólogo". En Luis Cernuda, *La Réalité et le désir*, trad. de Robert Marrast y Aline Schulman. Paris: Gallimard.
- (1969b). *Spanien und die Spanier*. Frankfurt: Verlag C.J. Bucher.
- (1971a). "Prólogo". En *La vida y hechos de Estebanillo González* Madrid: Narcea.
- (1971b). "Supervivencias tribales en el medio intelectual español". En Pedro Laín Entralgo (ed.), *Homenaje a Américo Castro*, Madrid: Taurus, pp. 141-156.
- (1971c). "Cernuda y Blanco White", *La Cultura en México*, pp. 2-4.
- (1971d). "Editorial", *Libre*, nº1, septiembre-octubre-noviembre, pp. 2-3.
- (1972a). "La novela española contemporánea", *Libre*, nº2, diciembre-enero-febrero, pp. 33-40.
- (1972b). "Introducción" a "Antología" de Blanco White, *Libre*, nº2, diciembre-enero-febrero, pp. 47-49.
- (1972c). "De Blanco White a don Américo Castro", *Artes y letras*, septiembre, pp. 31-33.
- (1972d). "Blanco White: por qué se fue un español", *Triunfo*, nº532, 9 de diciembre, pp. 29-37.
- (1972e). "Declaración de Juan Goytisolo". *Norte*, nº4-6, julio-diciembre,
- (1974a). "Writing in an Occupied Language: the guest word", *The New York Times Book Review*, 31 de marzo, p. 47.
- (1974b). "Prólogo", José A. Hernández Ortiz, *La Génesis artística de "La Lozana andaluza": el realismo literario de Francisco Delicado*. Madrid: Ed. R. Aguilera.
- (1975a). "Fragmentos de conversaciones con Emir Rodríguez Monegal, Claude Cauffon y Julio Ortega". En Julián Ríos, *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, col. "Espiral", pp. 109-136.
- (1975b). "Declaración de Juan Goytisolo". En Julián Ríos, *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, col. "Espiral", pp. 137-143.
- (1975c). "La España de *La Celestina*", *Triunfo*, nº674, 30 de agosto, pp. 19-23.
- (1975d). "El lenguaje del cuerpo". *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, nº 92.
- (1975e). "Sobre *Conjunciones y disyunciones*", *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, nº91, abril-junio, pp. 169-175.
- (1976a [1967]). *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve".
- (1976b). "Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*", *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, nº94, pp. 1-18
- (1976c). "Notas sobre *La Lozana andaluza*", *Triunfo*, nº689, 10 de abril, pp. 50-55.
- (1976d). "La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama", *Espiral*, I.
- (1976d). "*Terra nostra*", *Ozono*, XIII y XIV, octubre-noviembre.
- (1977a). *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve".
- (1977b). "Larra o el ave fénix", *El País*, 26 de febrero.
- (1978 [1975]). *Juan sin tierra*. Barcelona: Seix Barral.
- (1979 [1969]). *España y los españoles*. Barcelona: Lumen.
- (1980). *Makbara*. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve".
- (1982 [1972]). "Presentación crítica". En José María Blanco White, *Obra inglesa*. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve", pp. 1-98.

- (1985a [1970]). *Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve".
- (1985b). "La imaginación histórica", *El País*, 3 de mayo de 1985.
- (1986a [1985]). *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve".
- (1986b). *En los reinos de taifa*. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve".
- (1988 [1966]). *Señas de identidad*. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve".
- (1989 [1981]). *Crónicas sarracinas*. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve".
- (1992). "El poeta enterrado en Larache", *El País*, 9 de julio.
- (1993). "Severo Sarduy, 'in memoriam'", *El País*, 15 de junio.
- (1997). "Prólogo", Américo Castro, *El Epistolario. Cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo. 1968-1972*, Valencia: Pre-textos, pp. 11-14.
- (2001). "Blanco White y la desmemoria española", *El País*, 5 junio.
- (2004). *Tríptico del mal. Señas de identidad, Don Julián, Juan sin tierra*. Barcelona: El Aleph Editores.
- (2005). *Obras completas I. Novela y ensayo (1954-1959)*, edición de Antoni Munné, prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Círculo de lectores/ Galaxia Gutenberg.
- (2006a). *Obras completas II. Narrativa y relatos de viaje (1959-1965)*, edición de Antoni Munné, prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Círculo de lectores/ Galaxia Gutenberg.
- (2006b). *Obras completas III. Novelas (1966-1982)*, edición de Antoni Munné, prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Círculo de lectores/ Galaxia Gutenberg.
- (2007). "Mission accomplie", *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, nº56 – "Littérature et héritage spirituel dans le monde arabe et en méditerranée", p. 116.
- (2008). "La modernidad atemporal de *La Lozana andaluza*", "Babelia", *El País*, 2 de agosto.
- (2009a). *Obras completas VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, edición de Antoni Munné, prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Círculo de lectores/ Galaxia Gutenberg.
- (2009b). *Genet en el Raval*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2010a). *Obras completas VII. Guerra, periodismo y literatura*, edición de Antoni Munné, prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Círculo de lectores/ Galaxia Gutenberg.
- (2010b). "Prólogo", Blanco White *El Español y la independencia de Hispanoamérica*. Madrid: Taurus.
- (2012). "Un epistolario de obligada lectura", *El País*, 22 de septiembre.
- (2013). "Mis consejos de lectura a Francisco", *El País*, 28 de septiembre.

### **Entrevistas (en orden cronológico)**

- DUMUR, Guy (1960). "Les frères Goytisolo". *France Observateur*, 14 de julio, p. 23.
- ZAND, Nicole (1960). "La réalité c'est notre évasion à nous. Juan Goytisolo parle de la jeune littérature espagnole. Interview avec Juan Goytisolo", *Libération*, 27 diciembre.

- BOISRIVEAUD, Juliette (1962). "En Espagne nous préférons exporter moins de bonnes. Revenant de Barcelone en grève, Juan Goytisolo chef de file de la jeunesse espagnole]", *Paris-Presse*, 17 de mayo, p. 5.
- PATIER, Jacqueline (1962). "La censure explique le réalisme du roman espagnol contemporain: entretien avec Juan Goytisolo", *Le Monde*, 28 de julio. [online].
- BOULLIER, Claude (1964). "Entretien avec Juan Goytisolo, chef de file des jeunes romanciers espagnols", *Interview*, julio-agosto, pp. 25-27.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1967). "Entrevista a Juan Goytisolo" [o "Destrucción de la España Sagrada"], *Mundo nuevo*, n° 12, junio, pp. 44-60.
- LOUBET, Enrique (1970). "Goytisolo vs. el Mito Español", *Excelsior*, 20 de febrero, sin paginar.
- GARRIDO, Javier (1970). "El Ser y Pensar de Juan Goytisolo", *El libro y la vida*, 1 de marzo, pp. 8-9.
- SARDUY, Severo (1971). "Interview avec Juan Goytisolo", *L'Art Vivant*, n°17 (febrero), pp. 20-21.
- MORA, Rosa. (2001). "Juan Goytisolo participa en un vivo debate sobre crítica y cultura". *El País*, 10 de febrero,  
[https://elpais.com/diario/2001/02/10/cultura/981759604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/02/10/cultura/981759604_850215.html)
- SARRÍA BUIL, Aranzazú (2002). "Encuentro con Juan Goytisolo", *Migraciones y Exilios*, marzo, pp. 171-189.

## Obras de teoría y contexto

### EL MITO: DEFINICIONES TEÓRICAS

- ADORNO, Theodor W.; Mark HORKHEIMER (1988 [1947]). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer.
- ALBOUY, Pierre (1969). *Mythes et mythologie dans la littérature française*. Paris: Armand Colin, col. "U2".
- BALLESTRA-PUECH, Sylvie (1999). *Les Parques*. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud.
- BARBE, Norbert-Bertrand (2004). *Petit dictionnaire des Termes de l'Esthétique Barthesienne*. Paris: Bès Éditions.
- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BAUMANN, Stephanie (2021). "Hans Mayer, le Collège de Sociologie et la question du 'mythe politique'", trad. de Clément Fradin, *Revue Germanique Internationale*, n°33, pp. 17-28.
- BEUGNOT, Bernard (2003). "Phèdre". En Pierre Brunal (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher, pp. 1155-1162.
- BLUMENBERG Hans (2005). *La Raison du mythe*, trad. de de Stéphane Dirschauer. Paris: Gallimard, col. "Bibliothèque de philosophie", 2005.

- BRECHT, Bertolt (1989 [1967]). "Rectificaciones de antiguos mitos". En Bertolt Brecht, *Narrativa completa*, t II, trad. de Juan J. del Solar B. Madrid: Alianza, pp. 26-31.
- BRISSON, Luc (1996). *Introduction à la philosophie du mythe I. Sauver les mythes*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- BRUNEL (1971). *Le Mythe d'Électre*. Paris: Armand Colin.
- (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Puf.
- CAILLOIS, Roger (1987 [1938]). *Le Mythe et l'homme*. Paris: Gallimard.
- CALAME, Claude (2015). *Qu'est-ce que la mythologie grecque?* Paris: Gallimard.
- CAMPBELL, Joseph (1988). *The Power of Myth*. Nueva York: Anchor Books.
- CASSIRER, Ernst (1966). *The Myth of the State*. New Haven: Yale University Press.
- CESAIRE, Aimé (2004 [1950]). *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine.
- CHEVREL, Yves (2009). "Réception, imagologie, mythocritique : problématiques croisées", *L'Esprit Créateur*, v. 49, n°1, pp. 9-22.
- CLAVARON, Yves (2015). *Petite introduction aux Postcolonial Studies*. Paris: Kimé.
- DABEZIES, André (1967). *Visages de Faust au XXe siècle: Littérature, idéologie, et Mythes*. Paris: PUF.
- DETIENNE, Marcel (1981). *L'Invention de la mythologie*. Paris: Gallimard.
- DUBUISSON, Daniel (1992). "Métaphysique et politique. L'ontologie antisémite de Mircea Eliade", *Le Genre humain*, 26. Paris: Seuil, pp. 103-118.
- (1993). *Mythologie au XXe siècle: Dumezil, Lévi-Strauss, Eliade*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- (1995). "L'ésotérisme fascisant de Mircea Eliade". *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 106-107, marzo, "Histoire sociale des sciences sociales", pp. 42-51.
- DUMEZIL, Georges (1968). *Mythe et Épopée*, t. I. Paris: Gallimard.
- DURAND, Gilbert (1961). *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*. Paris: José Corti.
- (1992). *Figures mythiques et visage à l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Dunod.
- ELIADE, Mircea (1963). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, col. Idées/NRF, n° 32.
- (1973). *Fragments d'un journal I*, trad. de Luc Badesco. Paris: Gallimard.
- ELIOT, T.S. (1959 [1923]). "Ulysses, Order and Myth". En William Van O'Connor, *Forms of Modern Fiction* [1948]. Bloomington: University of Indiana-Midland, pp. 120-124.
- FREUD, Sigmund (1991). *Obras completas*, v. 13. "Tótem y tabú, y otras obras", trad. de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (2016 [1900]). *La interpretación de los sueños*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- FRYE, Northrop (1969 [1957]). *Anatomy of criticism: four essays*, trad. francesa de Guy Durand. Paris: Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1969.
- (1971). "Littérature et mythe", trad. de Jacques Ponthoreau, *Poétique*, n°8, pp. 489-514.
- (1994 [1990]). *La Parole souveraine*, trad. de Catherine Malamoud. Paris: Seuil.
- GELY, Véronique (2006). "Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction", *Vox Poetica*, 25 de mayo, pp. 1-35.



- GENTILE, Emilio (1993). *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Rome: Laterza.
- HATFIELD, Henry (1960). "The Myth of Nazism". En Henry A. Murray (ed.), *Myth and Mythmaking*, Nueva York, Braziller, pp. 199-220.
- HOLLIER, Denis (1979). *Le collège de Sociologie*. Paris: Gallimard.
- HOOCH, G.P. (1959 [1913]). *History and Historians of the Nineteenth Century*. Boston: Beacon Press.
- JAMME, Christoph (1995). *Introduction à la philosophie du mythe II. Époque moderne et contemporaine*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- JASIONOWICZ, Stanislaw (2005). "Archétype". En Danièle Chauvin, André Siganos y Philippe Walter (eds.), *Questions de mythocritique*, Paris: Imago, pp. 27-40.
- JAUSS, Hans Robert (1988). *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, col. "Bibliothèque des idées".
- JUNG, Carl G. (2012 [1912]) *Simbolos de la transformación. Análisis del prelude a la esquizofrenia*, trad. de Rafael Fernández de Maruri. Madrid: Editorial Trotta.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1955). *Tristes tropiques*. Paris: Plon.
- (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- (1971). *Mythologiques 4. L'homme nu*. Paris: Plon.
- LEVIN, Harry (1960). "Some Meanings of Myth" en Henry A. Murray (ed.), *Myth and Mythmaking*. Nueva York: Braziller, pp.103-114.
- MOURA, Jean-Marc (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: PUF.
- (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Presses universitaires de France.
- (2005). "Imagologie littéraire et mythe" en Chauvin, Danièle, Siganos, André et Walter, Philippe (ed.), *Questions de mythocritique*. Paris: Éditions Imago.
- MORIARTY, Michel (1996). "Myths [from Roland Barthes]". En Robert A. Segal, *Structuralism in myth. Lévi-Strauss, Barthes, Dumézil, and Propp*. London: Garland Publishing INC., pp. 203-217.
- PAGEAUX, Daniel-H (2006). "Sur la littérature de fondation", *America: Cahiers du CRICCAI*, n°35, pp. 13-28.
- (2008). "Images elementaires de l'Espagne dans la culture française du XVIIIe siècle: de la culture materielle à l'opinion publique". *Cuadernos dieciochistas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 105-117.
- SAID, Edward (2003 [1978]). *Orientalism*. Londres: Penguin Books.
- SAÏD, Suzanne (1993). *Approches de la mythologie grecque*. Paris: Nathan Université.
- SPERBER, Dan (1968). "Le structuralisme en anthropologie". En François Wahl (ed.), *Qu'est-ce que le structuralisme*. Paris: Seuil, pp. 167-239.
- VERNANT, Jean-Pierre (1980). "Le mythe au réfléchi", *Le Temps de la réflexion*, n°1, pp. 21-25.
- VEYNE, Paul (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? essai sur l'imagination constituante*. Paris: Seuil.
- (1987). *¿Creyeron los griegos en sus mitos? Ensayo sobre la imaginación constituyente*, trad. de Héctor Jorge Padrón. Barcelona: Granica.

- VOEGELIN, Erich (1939 [1938]). *Die Politischen Religionen Political Religions*. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag.
- (1986) *Political Religion*, trad. de T.J. DiNapoli y E. S. Easterly III. Toronto Studies in Technology 23.
- WAHL, François (ed.) (1968). *Qu'est-ce que le structuralisme*. Paris: Seuil.
- WHITE, John J. (1971). *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton: Princeton University Press.
- WILLIAMSON, George S. (2004). *The Longing for myth in Germany*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (2007). "The Hunger for Myth", *Modes of Faith*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 147-173.

#### EL MITO EN ESPAÑA: OBRAS ANALIZADAS Y BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ALFONSO X (1955). *Crónica General de España (1289)*, ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Gredos.
- CORRAL, Pedro de (1587). *Crónica sarracina (Crónica del Rey don Rodrigo con la destruycion de España)*, (1430). Alcalá de Henares: Juan Gutiérrez Ursino.
- COSSÍO, José María de (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa Calpe.
- GANIVET, Ángel (1990 [1897]). *Idearium español*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1952). "Prólogo". En Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, pp. 9-28.
- GARCÍA MORENTE, Manuel (1947 [1938]). *Idea de la hispanidad*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1945). *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Diana Artes Gráficas.
- MAEZTU, Ramiro de (1941). *Defensa de la Hispanidad*. Madrid: Imprenta Gráfica universal.
- (1948). *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, ensayos en simpatía*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARAÑÓN, Gregorio (ed.) (1951). *El Alma de España*. Madrid: Herederos de M. Herrera Oria.
- (2004). *Expulsión y diáspora de los moriscos españoles*. Madrid: Taurus.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2003). *Historia de los heterodoxos españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-los-heterodoxos-espanoles/>
- (2017). *Orígenes de la novela*. Cantabria: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1925). *El Rey Rodrigo en la literatura*. Madrid: Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- (1957). *España y su historia*. Madrid: Ediciones Minotauro.
- (1945). *Castilla, la tradición, el idioma*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1958). *Mis páginas preferidas*. Madrid: Gredos.

- (dir.) (1985). *Historia de España*, t. 3, *La España visigoda: 414-711*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (ed.) (1927). *Florestas de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*. Madrid: La lectura.
- ORTEGA Y GASSET, José (1934). *España invertebrada, bosquejo de algunos pensamientos históricos*. Madrid: Revista de Occidente.
- PASCUAL, Pedro (2011). *Sobre la secta mahometana* (dit. *Libro contra la seta de Mahomat*), ed, Fernando González Muñoz, Universitat de València, Coll. "Textos Parnaseo".
- PEMÁN, José María (1953). *Antígona y Electra*. Madrid: Alfil.
- UNAMUNO, Miguel de (1911). "En Gredos" (1911). en Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1952 [1985]). *En torno al casticismo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- (1955) *España y los españoles*, edición de Manuel García Blanco. Madrid: Afrodísio Aguado.

### **Bibliografía crítica**

- ARAYA, Guillermo (1969). *Evolución del pensamiento de Américo Castro*. Madrid: Taurus.
- (1971). "Evolución y proyecciones del pensamiento de Américo Castro". En Laín Entralgo (ed.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid: Taurus, pp. 41-66.
- AZAÑA, Manuel (2014). *Escritos sobre la guerra de España*, prólogo de Antonio Machado. Barcelona: Crítica.
- (1981 [1939]). *La velada en Benicarló: diálogo de la guerra de España*. Madrid: Castalia.
- (1966). "El *Idearium* de Ganivet". En *Obras Completas*, t. i México: Ediciones Oasis, pp. 568-619.
- BATAILLON, Marcel (1937). *Érasme et l'Espagne, recherches sur l'histoire spirituelle du XVIe siècle*. Paris: E. Droz.
- (1958). "Introduction". En *La vie de Lazarillo de Tormès*, ed. Marcel Bataillon, trad. de A Morel-Fatio (1958). Paris: Éditions Montaigne.
- BLANCO WHITE, José María (1822). *Letters from Spain*. Londres: Henry Colburn & Co.
- (1835). *Observations on heresy and orthodoxy*. Londres: J. Mardon.
- (1945). *The Life of the Rev. Joseph Blanco White, written by himself, with portions of his correspondence, 3 vol.*, ed. de John Hamilton Thomas. Londres: J. Chapman.
- (1972a). "Antología. Introducción, selección, traducción y notas de Juan Goytisolo", *Libre*, n°2, diciembre-enero-febrero, pp. 47-77.
- (1972b). "Cartas de España. Carta VI", *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, n°26/27, octubre 1971-marzo 1972.

- (1972c). *Cartas de España*, ed. de Salinas y Garnica, introducción de Vicente Llorens. Madrid: Alianza editorial.
  - (1982 [1972]). *Obra inglesa*. Ed. y traducción de Juan Goytisolo. Barcelona: Seix Barral, col. "Biblioteca Breve".
  - (2010). *El Español y la independencia de Hispanoamérica*, edición y prólogo de Juan Goytisolo. Madrid: Taurus.
- CONDE, Juan Carlos (2019). "Palabras previas", en Américo Castro, *Una laguna sumergida: epistolario de Américo Castro y María Rosa Lida de Malkiel*, edición de Juan Carlos Conde. Salamanca: Semyr, pp. 5-94.
- CASTRO, Américo (1949). *Aspecto del vivir hispánico, espiritualismo, mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*. Santiago de Chile: Editorial Cruz del Sur.
- (1956). *Dos ensayos: Descripción, narración, historiografía*. México: Editorial Porrúa.
  - (1959). *Origen, ser y existir de los Españoles*. Madrid: Taurus.
  - (1961). *De la edad conflictiva. El drama de la honra en España y en su literatura*, Madrid: Taurus.
  - (1962 [1954]). *La realidad histórica de España*. México: Editorial Porrúa.
  - (1965a). *La Celestina como contienda literaria*. Madrid: Revista de Occidente.
  - (1965b). *Los Españoles: cómo llegaron a serlo*. Madrid: Taurus.
  - (1967). *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus.
  - (1970). "Español", *palabra extranjera: razones y motivos*, Madrid: Taurus.
  - (1972). *El Pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer.
  - (1974). *Cervantes y los casticismos españoles*, prolog. de Paulino Garagorri. Madrid: Alianza.
  - (1984 [1948]). *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Barcelona: Crítica.
  - (1997). *El Epistolario: cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo (1968-1972)*, ed. de Javier Escudero, prólogo de Juan Goytisolo. Valencia: Editorial Pre-textos.
  - (2019). *Una laguna sumergida: epistolario de Américo Castro y María Rosa Lida de Malkiel*, edición de Juan Carlos Conde. Salamanca: Semyr.
- DOMINGO, Xavier (1967). *Érotique de l'Espagne*. Paris: J. J. Pauvert.
- DURAN LOPEZ, Fernando (2005). *José María Blanco White o la conciencia errante*. Sevilla: José Manuel Lara.
- FOX, E. Inman (1990). "Introducción". En Ángel Ganivet, *Idearium Español*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 9-35.
- GARAGORRI, Paulino (1966). "Américo Castro, mitoclasta nacional". En *Revista de Occidente*, Madrid, agosto.
- (1971). "Un proyecto de vida colectiva". En Laín Entralgo (ed.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid: Taurus, pp. 93-104.

- GARCÍA-SABELL, Domingo (1971). "Introducción al pensamiento histórico de Américo Castro". En Laín Entralgo (ed.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid: Taurus, pp. 105-124.
- GILMAN, Stephen (1971). "Américo Castro humanista e historiador". En Laín Entralgo (ed.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid: Taurus, pp. 125-140.
- (1972). *The Spain of Fernando de Rojas*. Princeton: Princeton University Press.
- (1978). *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de 'La Celestina'*. Madrid: Taurus.
- (1992). *La Celestina: arte y estructura*, trad. de Margit Frenk de Alatorre. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José L. (1972). "Américo Castro y Sánchez Albornoz: dos posiciones ante el origen de los españoles", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XXI, n.2, pp. 301-319.
- GREEN, Otis H. (1963-1968) *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind from El Cid to Calderon*, 4 vol. Madison: University of Wisconsin press.
- GUILLÉN, Claudio (1965). "Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*", *Collected Studies in Honour of Americo Castro 80th Year*. Oxford: Lincombe Lodge Research Library.
- (1971). *Literature as a system*. Princeton: Princeton University Press.
- (1988). *Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica.
- HERNÁNDEZ ORTIZ, José A. (1974). *La Génesis artística de "La Lozana andaluza": el realismo literario de Francisco Delicado*. Madrid: Ed. R. Aguilera.
- JAMMES, Robert (1967). *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Toulouse: impr. M. Espic.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (dir. y pról.) (1971). *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid: Taurus.
- LIDA, María Rosa (1970). *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- LLORENS, Vicente (1967). *Literatura, historia y política*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1969). *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra*. Madrid: Castalia.
- (1971a). *Antología de Blanco White en español*. Madrid: Labor.
- (1971b). "Los años de Princeton". En Laín Entralgo (ed.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid: Taurus, pp. 285-302.
- (1977). "Introducción". En José María Blanco White, *Cartas de España*, trad. de Antonio Garnica. Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-29.
- (2003). "La discontinuidad cultural española", *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, nº2, pp. 95-106.
- (2006). *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Edición de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento.

- LÓPEZ-BARALT, Luce (1985). *Huellas del Islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Madrid: Hiperión.
- MAINER, José-Carlos (1971). *Falange y literatura. Antología*. Barcelona: Editorial Labors.
- (2013). *Falange y literatura*. Barcelona: RBA Libros.
- MARCO SOLA, Luisa (2009). "El Catolicismo Identitario en la construcción de la Idea de Nación Española Menéndez Pelayo y su 'Historia de los Heterodoxos Españoles'", *Revista de ciencias de las religiones*, nº14, pp. 101-116.
- MARICHAL, Juan (1990). *El intelectual y la política*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, CSIC.
- MALRAUX, André (1950). *Saturne*. Paris: Gallimard.
- *Saturne, le destin, l'art et Goya*. Paris: Gallimard.
- *Le Triangle noir: Laclos, Goya, Saint-Just*. Paris: Gallimard.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1970). "Sobre la occidentalidad cultural de España", *Revista de Occidente*, 82, pp. 54-81.
- (1971). "El encuentro con la obra de Américo Castro". En Laín Entralgo (ed.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid: Taurus, pp. 157-171.
- (2004). *Santiago: trayectoria de un mito*. Prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- MARTÍN GIJÓN, Mario (2018). "La patria imaginada. La reflexión sobre España desde el exilio", Mario Martín Gijón (ed.), *El ensayo del exilio republicano de 1939, I* Sevilla: Renacimiento, pp. 13-109.
- MOLHO, Maurice (1972). *Introducción al pensamiento picaresco*. Madrid: Anaya.
- MONROE, James T. (1970). *Islam and the Arabs in Spanish scholarship, 16th century to the present*. Leiden: E.J. Brill.
- MOREIRAS-MENOR, Cristina (2007). "War, Postwar and the Fascist Fabrication of Identity". En Noël Valis (ed.), *Teaching representations of the Spanish Civil War*. New York: The Modern Language Association of America, pp. 117-129.
- PAYNE, Stanley (1999). *Fascism in Spain, 1923-1977*. Madison: University of Wisconsin.
- (2003). "Fascism as a 'Generic' concept". En Aristotle Kallis (ed.), *The Fascism Reader*. London: Routledge, pp. 82-100.
- RIDAO, José María (2009). *Contra la historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2021). *República Encantada. Tradición, tolerancia y liberalismo en España*. Barcelona: Tusquets.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1972). *De la Edad Media a la edad conflictiva: estudios de literatura española*. Madrid: Gredos.
- (1986). *Literatura fascista española, v. I "Historia"*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (2006). "José María Blanco White: Crítica y exilio", *Revista de Hispanismo Filosófico*, nº11, 2006, p. 221.
- (2008). "¿Pensamiento crítico en español? De la dominación al exilio", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº734, 2008, pp. 1015-1024.

- (2011a). “La correspondencia entre Miguel A. Caro y Marcelino Menéndez Pelayo. En torno a la invención conservadora de una nación literaria”, *Estudios de Literatura colombiana*, nº29, 2011, pp. 81-98.
  - (2011b). “Pasado inconcluso. Las tensiones entre la historia y la memoria bajo el signo del exilio”, *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, nº45, 2011, pp. 653-668.
  - (2014). “La metamorfosis de la hispanidad bajo el exilio republicano de 1939”, *Desafíos*, vol. 26, nº2, 2014, pp. 17-42.
- SARRAILH, Jean (1954). *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII siècle*. Paris: Impr. nationale.
- SOUTHWORTH, Herbert Rutledge (1963). *El mito de la cruzada de Franco: crítica bibliográfica*. París: Ruedo Ibérico.
- STALLAERT, Christiane (1998). *Etnogénesis y etnicidad en España: una aproximación histórico-antropológica al casticismo*. Barcelona: Anthropos.
- (2006). *Ni una gota de sangre impura: la España inquisitorial y la Alemania nazi cara a cara*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- TEJA, Ramón y Silvia ACERBI (2012). "A modo de prólogo: Menéndez Pelayo y su sutil reivindicación de la *heterodoxia*. Reflexiones ante el centenario de su muerte (1912-2012). En Ramón Teja y Silvia Acerbi (dirs.), *"Historia de los heterodoxos españoles"*. Estudios. Santander: PUbliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo, D.L., pp. 9-12.
- VILAR, Pierre (1947). *Histoire d'Espagne*. Paris: PUF.
- VIESTENZ, William (2014). *By the Grace of God: Francoist Spain and the Sacred Roots of Political Imagination*. Toronto: University of Toronto Press.
- WICKS, Ulrich (1989). *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*. Wesport (Conn.): Greenwood Press.
- ZAMBRANO, María (1998). *España, sueño y verdad*. Madrid: Ed. Siruela, colección “Libros del tiempo”.

#### EL COMPROMISO EN FRANCIA: DEFINICIONES TEÓRICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2002). *Remnants of Auschwitz*, trad. de Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- ALLAN, Derek (2009). *Art and the Human adventure. André Malraux's Theory of Art*. Amsterdam: Rodopi.
- (2016). "The Death of Beauty: Goya's Etchings and Blanc Paintings through the eyes of André Malraux". *History of European Ideas*, vol. 42, nº7, octubre, pp. 965-980.

- ARJONA, Encarnación Medina (2018). "Malraux et Goya: Interroger la peinture, les rapports bouleversés", *Présence d'André Malraux*, vol. 1, n°16, enero 2018, pp. 153-162.
- BARTHES, Roland (1972 [1953]). *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil.
- (1964) *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- (1967). "L'arbre du crime", *Tel Quel*, n°28, pp. 9-15.
- (1970). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.
- (1999). "La face baroque", en Severo Sarduy, *Obra completa*. Madrid, Barcelona, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, pp. 1729-1730.
- BATAILLE, Georges (1943). *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- (1957). *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard.
- (1967 [1933]). *La part maudite, précédé de La notion de dépense*. Paris: Éditions de Minuit.
- (1987). *Œuvres complètes I. Premiers écrits*. Paris: Gallimard.
- BEAUVOIR, Simone (1986). *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.
- BERNARD, Jean Pierre (1972). *Le Parti communiste français et la Question littéraire (1921-1939)*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- BENVENISTE, Émile (1971). *Problemas de lingüística general*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- BIRCHALL, Ian H. (2004). *Sartre against Stalinism*. New York: Berghahn
- BLANCHOT, Maurice (1949). *Sade et Lautrémont*. Paris: Éditions de Minuit.
- (1989). "Sade por Maurice Blanchot", traducción de Enrique Lombera Pallares, *El Urogallo*, n°38, junio, pp. 27-29.
- BOUJU, Emmanuel (dir.) (2005). *L'engagement littéraire*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, col. "interférences".
- BOURDIEU, Pierre (1984a). *Questions de philosophie*. Paris: Éd. de Minuit.
- (1984b). *Homo academicus*. Paris: Éd. de Minuit.
- (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BRECHON, Robert (1959). *Michaux*. Paris: Gallimard.
- CALVET, Louis-Jean (2014 [1990]). *Roland Barthes. 1915-1980*. Paris: Flammarion, col. "Champs".
- CAMUS, Albert (2017). *Conférences et discours. 1936-1958*, Paris: Gallimard.
- COUDURIER, Perrine (2021). *La Terreur dans la France littéraire des années 1950 (1945-1962)*. Paris: Classiques Garnier, col. "Études de littérature des XXe et XXIe siècles".
- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement*. Paris: Seuil, col. "Points".
- (2005) "Engagement littéraire et morale de la littérature". En Emmanuel Bouju (ed.). *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, col. "interférences", pp. 31-42.
- DOSSE, François (2003). *La marche des idées : histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*. Paris: Ed. Découverte.
- DOUBROVSKY, Serge (1980). *Autobiographies: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, col. "Perspectives critiques".



- GALSTER, I. (Dir.) (2001). *La naissance du phénomène Sartre. Raisons d'un succès 1938-1945*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIDE, André (1950). *Littérature engagée*. Paris: Gallimard.
- GODLMANN, Lucien (1970). "Le dieu cache : La 'nouvelle critique' et le marxisme". *Sociologie de la littérature*. Bruselas: Université de Libre de Bruxelles, Institut de Sociologie.
- GUEVREMONT, Francis (2008). "Révolution politique et vérité intérieure: *Misère de la poésie* d'André Breton", *French Forum* (University of Pennsylvania Press), vol. 33, n°1/2, pp. 73-85.
- GRAMSCI, Antonio (1950). *Quaderni del carcere, v. 6 Letteratura e vita nazionale*. Turin: Einaudi.
- GUTWIRTH, Rudolf (1996). *La Morale et la pratique politique de Sartre*. Bruxelles: VUBPress.
- HOLLIER, Denis (1982). *Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l'an quarante*. Paris: Gallimard, col. "Le Chemin".
- (1993). *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*. Paris: Ed. de Minuit, col. "Critique".
- (1995). *Le Collège de sociologie (1937-1939)*. Paris: Gallimard, col. "Folio-essais".
- HOLLIER, Denis; y JAMIN, Jean (2017). *Leiris unlimited*. Paris: CNRS.
- HOURLMANT, F., y LECLERC, A. (Dir.) (2012). *Les intellectuels et le pouvoir: Déclinaisons et mutations*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- IRELAND, John (1995). *Sartre, un art déloyal. Théâtralité et engagement*. Paris: Jean-Michel Place.
- JAMESON, Frederic (1974). *Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton: Princeton University Press.
- KAEMPFER, Jean; FLOREY, Sonya; MEIZOZ, Jérôme (dir.) (2006). *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*. Lausanne: Éditions Antipodes.
- LACOUTURE, Jean (1959). "Michaux existe-t-il?". En Robert Bréchon, *Michaux*. Paris: Gallimard, pp. 9-10.
- LARRAT, Jean-Claude (1996). *Malraux, Théoricien de la littérature*. Paris: PUF, col. "Écrivains".
- LEIRIS, Michel (1939). "De la littérature considérée comme une tauromachie". En Michel Leiris, *L'âge d'homme*. Paris: Gallimard, pp. 9-22.
- LOUBET DEL BAYLE, Jean-Louis (1969). *Les Non-Conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*. Paris: Seuil.
- LOUETTE, Jean-François (1993). *Jean-Paul Sartre*. Paris: Hachette, col. "Portraits littéraires".
- (1995). *Silences de Sartre*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, col. "Cribles".
- (1996). *Sartre contre Nietzsche (Les Mouches, Huis clos, Les Mots)*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, col. "Theatrum mundi-Monographie".
- MANDER, John (1961). *The Writer and Commitment*. London: Secker & Warburg.
- MARTINOIR, Francine (1995). *La Littérature occupée. Les années de guerre 1939-1945*. Paris: Hatier, col. "Brèves-Littérature".

- MARTY, Eric (2005). "Jean Genet politique, le grand malentendu". En Emmanuel Bouju (ed.), *L'engagement littéraire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, col. "interférences", pp. 211-227.
- MATHIEU, Jean-Baptiste (2005). "Engagement et responsabilité. Sur *Babel* de Roger Caillois". En Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, col. "interférences", pp. 43-49.
- NADEAU, Maurice (1970). *Histoire du surréalisme. Documents sur-réalistes*, Paris: Seuil.
- ORWELL, George (1984). *Why I write*. Londres: Penguin, col. "Great Ideas".
- ROBIN, Régine (1986). *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot.
- SABOT, Philippe (2017). "De l'ontologie à l'anthropologie. Leiris, lecteur de Sartre". En Denis Hollier et Jean Jamin (dir.), *Leiris unlimited*. Paris: CNRS, pp. 183-196.
- SAID, Edward (1996). *Des intellectuels et du pouvoir*. Paris: Seuil, col. "Essais".
- SAPIRO, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains. 1940-1953*. Paris: Fayard.
- (2006) "Les formes de l'engagement dans le champ littéraire". En Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*. Lausanne: Éditions Antipodes, pp. 118-130.
- SARTRE, Jean-Paul (1985 [1948]). *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard, col. "folio essais".
- (1953). *Saint Genet comédien et martyr*. Paris: Gallimard.
- (1986). *Mallarmé. La Lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard.
- (1990). *La Responsabilité de l'écrivain*. Lagrasse: Verdier, col. "Philosophie".
- SCHALK, David L. (1979). *The Spectrum of political engagement. Mounier, Benda, Nizan, Brasillach, Sartre*. Princeton: Princeton University Press.
- SERVOISE, Sylvie (2011). *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, col. "interférences".
- SUPERVIELLE, Jules (1959). "Poète visionnaire et studieux". En Robert Bréchon, *Michaux*. Paris: Gallimard, pp. 10-11.
- SURYA, Michel (2012). *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (1965). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, col. "Tel Quel".
- WAHL, Jean, *Philosophies of existence: an introduction to the basic thought of Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Marcel, Sartre*, trad. de F.M. Lory. London: Routledge & Kegan Paul.
- WOLF, Nelly (2006). "L'engagement dans la langue". En Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, pp. 131-141.
- YANOSHEVSKY, Galia (2006). *Les discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*. Dijon: Presses Universitaires Septentrion.
- WINOCK, M. (1999). *Le siècle des intellectuels*. Paris: Éditions du Seuil.
- ZARKA, Y. C. (2010). *La destitution des intellectuels et autres réflexions intempestives*. Paris: Presses Universitaires de France.

- AMAT, Jordi (2009). "Grietas del realismo social. El coloquio sobre realidad y realismo en la literatura contemporánea (1963)", *Ínsula*, 755 (noviembre), pp. 19-22.
- ANA, Marcos (2007). *Decidme cómo es el árbol. Memoria de la prisión y de la vida*. Barcelona: Umbriel Editores-Tabla Rasa.
- AZNAR SOLER, Manuel (1987). *El Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (París, 1935)*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 2 volúmenes.
- (2000). *República literaria y revolución (1920-1939)*. Sevilla: Renacimiento, dos volúmenes.
- (2018). *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París 1937). Ensayo de interpretación. Actas. Discursos. Memorias. Testimonios. Textos marginales. Apéndices*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- (2021). *El Partido comunista de España y la literatura (1931-1978). Once estudios sobre escritores, intelectuales y políticos*. Sevilla: Atrapasueños.
- BARRAL, Carlos (1978). *Los años sin excusa. Memorias II*. Barcelona: Barral.
- (2015). *Memorias*. Madrid: Lumen.
- BESON, Frederick (1967). *Writers in arms*. New York: New York University Press.
- BONET, Laureano (1988). *La revista Laye. Estudio y antología*. Barcelona: Península.
- BROCH, Àlex (2003). "Lectura de *Què es la literatura* de Jean-Paul Sartre". En *Professor Joaquim Molas. Memòria, Escriptura, Història*, vol. 1. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 201-213.
- (2015). "La presència i influència de la literatura francesa en l'obra de Josep M. Castellet". En Enric Gallén i José Francisco Ruiz Casanova (eds.), *Josep M. Castellet, Editor i mediador cultural*. Barcelona: Punctu, & Edicions 62, pp. 99-120.
- CASTELLET, J.M., (1955) *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona: Ediciones Laye.
- (1957a) *La Hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- (1957b). "De la objetividad al objeto. A propósito de las novelas de Alain Robbe-Grillet", *Papeles de Son Armadans*, n<sup>o</sup>XV, junio, pp. 309-332.
- (1959)"El primer Coloquio Internacional sobre Novela", *Ínsula*, 152-3 (1959), p. 19.
- (1959b). *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*. Barcelona: Seix Barral.
- (1976) *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama.
- (2009). "J.M. Castellet, Montserrat Sabaté, Salvador Clotas y Fernando Valls. Coloquio Internacional de Novela. Ronda de la memoria". En Carme Riera y María Payeras (eds.), *1959: De Collioure a Formentor*. Madrid: Visor Libros, col. "Biblioteca Filología Hispánica", pp. 345-359.
- CERNUDA, Luis (1958). *La realidad y el deseo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1960). *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- (1969). *La Réalité et le désir*, ed. de Juan Goytisolo, trad. de Robert Marrast y Aline Schulman. Paris: Gallimard.

- CLAUDÍN, Fernando (1963). "La revolución pictórica de nuestro tiempo", *Realidad*, año I, nº1, septiembre-octubre, pp. 22-50.
- (1970). *La crisis del movimiento comunista: del Komintern al Kominform*. Paris: Ruedo Ibérico.
- ENCINAR, Ángeles (2009). "El I Coloquio internacional sobre Novela y las dos primeras novelas ganadoras del Premio Formentor". En Carme Riera y María Payeras (eds.) *1959: De Collioure a Formentor*. Madrid: Visor Libros, col. "Biblioteca Filología Hispánica", pp. 269-284.
- FORMENT, Albert (2000). *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- FUSTER, Joan (1959). "El I Coloquio Internacional de novela en Formentor", *Papeles de Son Armadans*, XLI (agosto), pp. 207-212.
- GLONDYS, Olga; YOUSFI LÓPEZ, Yasmina (eds.) (2021). *La prensa cultural de los exiliados republicanos, v. II, "Los años 50-70"*. Sevilla: Editorial Renacimiento, "Biblioteca del exilio".
- GODOY PEÑAS, Juan A. (ed.) (2021). *Memoria, identidad y literatura del yo*. Sevilla: Editorial Renacimiento, "Biblioteca del exilio".
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2011). *Historia de la literatura española. VII. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica
- HIDALGO NÁCHER, Max (2020). "Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria (II): Bourdieu (1989), Casanova (1999) y el secuestro del Barroco". *Alea: Estudios Neolatinos*. 3 (22), pp. 17-42.
- (2021). "Genealogía de la teoría literaria y herencias teóricas del franquismo: la estilística y la renovación crítica de los años sesenta". En Fernando Larraz y Diego Santos (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 58-80.
- (2022). *Los estudios literarios en Argentina y en España. Institucionalización e internacionalización. 1. Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españoles de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- JORDAN, Barry (1990). *Writing and Politics in Franco's Spain*. London/New York: Routledge.
- LARRAZ, Fernando (2009). *El monopolio de la palabra: el exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2010). "Narrativa española fuera de España (1963), de José Ramón Marra-López, y sus repercusiones", *Laberintos*, 13, pp. 69-90.
- (2021). "Una lectura imposible: el unilateralismo realista peninsular ante la recepción de la narrativa del exilio (1958-1963). En Fernando Larraz y Diego Santos (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 251-276.
- LARRAZ, Fernando y Diego SANTOS SÁNCHEZ (eds.). *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft Iberoamericana
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (2014). "El lugar de Cernuda en la historiografía literaria española". En Mario Martín Gijón y José Antonio Llera (eds.), *Luis Cernuda: perspectivas europeas y del exilio*. Madrid: Ediciones Xorki, pp. 15-31.
- (ed.) (2018). *La poesía del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento, "Biblioteca del exilio".

- MARSAL, Juan F. (1979). *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Barcelona: Península.
- MARTÍN GIJÓN, Mario (ed.) (2018). *El ensayo del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento, "Biblioteca del exilio".
- MONTIEL RAYO, Francisca (ed.) (2018). *Las escrituras del yo: diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento, "Biblioteca del exilio".
- NIETO, Felipe (2014). *La aventura comunista de Jorge Semprún: exilio, clandestinidad y ruptura*. Barcelona: Tusquets.
- NORA, Eugenio G. de. (1970). *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid: Gredos.
- PALA, Giaime (2012). "La recepción del pensamiento de Gramsci en España (1956-1980)", *Mientras Tanto*, nº118 (2012), pp. 39-49.
- PINILLA DE LAS HERAS, Esteban (1989). *En menos de la libertad. Dimensiones políticas del grupo Laye en Barcelona y España*. Barcelona: Anthropos.
- RIERA, Carme y PAYERAS María (eds.) (2009). *1959: De Collioure a Formentor*. Madrid: Visor Libros, "Biblioteca Filología Hispánica". Capítulo 5.
- RODRÍGUEZ, Juan (2022). "El exilio en la cinematografía de Jorge Semprún". En Verónica Azcue Castellón y José Ramón López García (eds.), *Yo no invento nada: testimonio y ficción del exilio republicano de 1939 en el cine, el teatro y la literatura*. Sevilla: Renacimiento, pp. 123-143.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (ed.) (2004). *Ruedo ibérico: un desafío intelectual. Exposición*. Madrid: Publicación de la Residencia de estudiantes.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo (1999). "La Novela Hispanoamericana en España y el Debate Sobre el Realismo (1967-1972)", *Bulletin of Hispanic Studies*, nº57, pp. 57-74.
- SARRÍA BUIL, Aránzazu (2021). "*Cuadernos de Ruedo Ibérico (1965-1979)*". En Olga Glondys y Yasmina Yousfi López (eds.), *La prensa cultural de los exiliados republicanos, v. II, "Los años 50-70"*. Sevilla: Editorial Renacimiento, "Biblioteca del exilio", pp. 283-306.
- SEMPRÚN, Jorge (1977). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980). *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- TORRE, Guillermo de ([1951] 1958, 2ª). *Problemática de la literatura*. Buenos Aires: Losada.
- TRAVERSO, Enzo (2019). *Fire and Blood. The European Civil War*, trad. de David Fernbach. 1914-1945. London: Verso.
- VALENDER, James (1998). "La poesía del interior de España vista desde el exilio mexicano (1939-1959)". En Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional* (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995). Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees-GEXEL, 1998, vol. II, pp. 409-425.
- (1999). "Luis Cernuda ante la poesía española peninsular (1957-1962)". En *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas*. Ciudad de México: Residencia de Estudiantes / El Colegio de México, 1999, pp. 15-33.

- (2018). "La poesía española de posguerra. Relaciones entre los poetas exiliados y los peninsulares". En José-Ramon López García, (ed.), *La poesía del exilio republicano de 1939. I. Historiografías, resistencias, figuraciones*. Sevilla: Renacimiento, 2018, pp. 79-113.
- VALLS, Fernando (2009). "El I Coloquio Internacional de Novela (Formentor, 1959), sus antecedentes y repercusiones en la narrativa española". En Carme Riera y María Payeras (eds.), *1959: De Collioure a Formentor*. Madrid: Visor Libros, "Biblioteca Filología Hispánica", pp. 319-344.
- VAUTHIER, Bénédicte (2021). "A deshora, 1956-1963: 'literatura responsable' y *engagement*. Seguido del epistolario G. de Torre – J. M. Castellet". En Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft Iberoamericana, pp. 211-250.
- WINECOFF, Janet (1967). "The Spanish Novel from Ortega to Castellet: Dehumanization of the Artist", *Hispania*, 50, 1, pp. 35-43.

#### EL COMPROMISO EN AMÉRICA LATINA: DEFINICIONES TEÓRICAS Y CONTEXTO

- AGUILAR MORA, Jorge (1978). *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. México: Era, col. "Claves".
- AÍNSA, Joaquín (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- ALBURQUERQUE, G. (2011). *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*. Santiago: Ariada Ediciones.
- ARENAS, Reinaldo (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- BETHELL, Leslie (dir.). (1993). *Cuba. A Short History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1962). *Dans la paix comme dans la guerre*, prólogo Juan Goytisolo, trad. de Jean Marrast. Paris: Gallimard.
- (1993). *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2007). "Testimonios", *Encuentro* 43, número especial 1961: Palabras de los Intelectuales, pp. 176-185.
- (2021 [1975]). *O. Seguido de Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona: Debolsillo.
- CALABRESE, Omar (1992). *Neobaroque. A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press.
- CALVIÑO, Julio (1987). *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Ayuso.
- CAPLÁN, Raúl (1997). "L'Apocalypse selon Cabrera Infante: la genèse de la Révolution cubaine dans *Tres tristes tigres*". En Néstor Ponce, *Le néo-baroque cubain: "De donde son los cantantes", Severo Sarduy, "Tres tristes tigres", Guillermo Cabrera Infante*. Paris: Éd. du Temps, pp. 105-114.
- CASAL, Lourdes (1972). *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba. Documentos*. Miami: Ediciones Universales.
- CASTRO, Fidel (1971b). "Discurso de Fidel Castro y Declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura (Fragmentos relativos al caso)", *Libre*, n°1, septiembre-octubre-noviembre, pp. 119-121.

- (1971a). "Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", *Casa de las Américas*, año XI, n°65-66, marzo-junio, pp. 4-19.
- CHIAMPI, Irlemar (2000). *Barroco y modernidad*, México: Fondo de Cultura Económico.
- COLLAZOS, Óscar; CORTÁZAR, Julio; VARGAS LLOSA, Mario (1970). *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura*. México: Siglo XXI.
- DAUPHIN, Sandrine (2004). "En terre d'Icarie: les voyages de Simone de Beauvoir et de Jean-Paul Sartre en Chine et à Cuba", *Simone de Bauvoir Studies*, 2003-2004, v. 20, "The talk of the town: Beauvoir and Sartre", pp. 117-126.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2014). *Octavio Paz en su siglo*. México: Editorial Aguilar.
- DURAND, Carine; RAGUENET, Sandra (eds.) (2005). *L'Amérique latine entre critique et théorie*. Paris: Classiques Garnier.
- FRANCO, J. (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate.
- FRANQUI, Carlos (2007). "Testimonios", *Encuentro* 43, número especial 1961: Palabras de Iso Intelectuales, pp. 176-185.
- FUENTES, Carlos (1960). "La línea de la vida", *Lunes de Revolución*, n° 63, 13 de junio, pp. 37-39.
- (1966). Mesa redonda "El papel del escritor en América Latina", *Mundo Nuevo*, n°5, noviembre, pp. 25-35.
- (1967). *Cambio de piel*. México: Joaquín Mortiz.
- (1971). "Declaración de Carlos Fuentes", "Documentos de El Caso Padilla", *Libre*, n° 1, septiembre-octubre-noviembre, p. 131-132.
- (1976 [1969]). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- (1990). "Declaración de Carlos Fuentes". *Libre n°1-4* (edición facsimilar), México: El equilibrista, pp. 131-132.
- (2005). *Los 68. París-Praga-México*. México: Debate.
- GALLEGOS DE DIOS, Osbaldo Amauri (2021). "Compromiso intelectual, de Sartre a Chomsky, y su influencia en América Latina", *Espiral*, vol. 28, n° 81, pp. 43-76.
- GILMAN, Claudia (1993). "L'anti-intellectualisme: topique des intellectuels 'révolutionnaires' dans les années soixante-dix", *Mémoire du Diplôme d'Études Approfondies (DEA)*, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- (1996). "Intelectuales 'libres' o intelectuales 'revolucionarios': el caso de la revista *Libre*. Política y cultura sobre un campo minado", *América, Cahiers du CRICCAL*, n°15-16. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1970 à 1990*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 11-20.
- (2003). *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- (2011-2012). "Enredos y desenredos de Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal", *Nuevo texto crítico*, Vol. 24-25 (No. 47-48), pp. 69-92.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1997). "La nación en Sarduy: de *De donde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*". En Néstor Ponce, *Le néo-baroque cubain: "De donde son los cantantes", Severo Sarduy, "Tres tristes tigres", Guillermo Cabrera Infante*. Paris: Éd. du Temps, pp. 17-31.
- (1999). *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Colibrí.

- (2011 [1990]). *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. de Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de cultura económica.
- GRENIER, Yvon (2001). *From arts to politics: Octavio Paz and the pursuit of freedom*. Lanham: Rowman & Littlefield publ. (2004). *Del arte a la política: Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*, trad. de Ricardo Rubio. México: Fondo de cultura económica.
- (2004). *Del arte a la política: Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*. México: Fondo de cultura económico.
- GUICHARNAUD-TOLLIS, Michèle (1997). "Écriture et Révolution dans *De donde son los cantantes*". En Néstor Ponce, *Le néo-baroque cubain: "De donde son los cantantes", Severo Sarduy, "Tres tristes tigres", Guillermo Cabrera Infante*. París: Éd. du Temps, pp. 49-65.
- HOFMEISTER, W., y MANSILLA, H. C. F. (2003). *Intelectuales y política en América Latina: El desencantamiento del espíritu crítico*. Rosario: Homo Sapiens.
- JANNELLO, K. (2013). "El boom latinoamericano y la Guerra Fría cultural. Nuevas aportaciones a la gestación de la revista *Mundo Nuevo*", *IPOTESI*, v. 17, n° 2, pp. 115-133.
- JUSTUS IBER, P. (2011). *The imperialism of liberty: intellectuals and the politics of cultura in cold war Latin America*. Chicago, The University of Chicago. (2015), *Neither Peace nor Freedom: the Cultural Cold War in Latin America*. Harvard: Harvard University Press.
- KUSHIGIAN, Julia A. (1991). *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- LEZAMA LIMA, José (1969). *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1971). *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral Editores, col. "Breve Biblioteca de Respuesta".
- (1973). *Paradiso*. Edición de Julio Cortázar y Carlos Monsiváis. México: Ediciones Era.
- (1979). *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, ed. de José Agustín Goytisolo. Barcelona: Tusquets editores.
- LUIS, William (2003). *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución cubana*. Madrid: Verbum.
- MACHOVER, Jacob (1997). "Parodia de la revolución: 'La entrada de Cristo en La Habana". En Néstor PONCE, *Le néo-baroque cubain: "De donde son los cantantes", Severo Sarduy, "Tres tristes tigres", Guillermo Cabrera Infante*. París: Éd. du Temps, pp. 67-74.
- MARTÍN-SANTOS, Luis (1987 [1962]). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo (1990). "Introducción". En *Libre n°1-4* (edición facsimilar), México: El equilibrista, pp. IX-XI.
- MUDROVIC, María Eugenia (1997). *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del sesenta*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- NAIDORF, Judith, MARTINETTO, Alejandra B., STURNIOLO, Silvana A., ARMELLA, Julietta (2010). "Reflexiones acerca del rol de los intelectuales en América Latina", *Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, vol. 18, n°5, pp. 1-40.
- ORFILA, Armando y PAZ, Octavio (2016). *Cartas cruzadas. 1965-1970*. México: Siglo XXI.



- PADILLA, Heberto (1998). *Fuera del juego. Edición conmemorativa 1968-1998*. Miami: Ediciones Universal
- PAZ, Octavio (1950). *El laberinto de la soledad*. México: Ediciones Cuadernos americanos.
- (1959). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de cultura económica.
- (2008 [1968]). *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1978 [1969]). *Conjunciones y disyunciones* México: Joaquín Mortiz.
- PETRAS, J. (1988). "La metamorfosis de los intelectuales latinoamericanos", *Estudios Latinoamericanos*, 3(5), 81–86. <https://doi.org/10.22201/cela.24484946e.1988.5.47238>
- PONCE, Néstor (ed.) (1997). *Le néo-baroque cubain: "De donde son los cantantes", Severo Sarduy, "Tres tristes tigres", Guillermo Cabrera Infante*. París: Éd. du Temps.
- RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RENAUD, Maryse (1997). "Du discours identitaire à la parole hétérogène". En Néstor Ponce, *Le néo-baroque cubain: "De donde son los cantantes", Severo Sarduy, "Tres tristes tigres", Guillermo Cabrera Infante*. París: Éd. du Temps, 89-102.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1968). "Las fuentes de la narración", *Mundo Nuevo*, n°25
- (1977a). "Las fuentes de la narración". En Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*. Caracas: Monte Ávila, pp. 41-48.
- (1977b). "Entrevista a Severo Sarduy". En Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*. Caracas: Monte Ávila, pp. 269-292.
- ROJAS, Rafael (2013). *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: Fondo de cultura económica.
- (2018). *La Polis literaria*. Barcelona: Taurus.
- ROVIRA, José Carlos; VALERO JUAN, Eva (ed.) (2013). *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- ROWLANDSON, William (2018). *Sartre in Cuba – Cuba in Sartre*. London: Palgrave Macmillan.
- SANCHEZ, Pablo (2012). *Liturgias utópicas. La Revolución Cubana en la literatura española*. Madrid: Verbum.
- SARDUY, Severo (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1972). *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1975). "La desterritorialización". En Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 175-183.
- (1997). *De donde son los cantantes*, ed. de Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra.
- (1999a). "Exiliado de sí mismo". En Severo Sarduy, *Obra completa, t.I*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, pp. 41-43.
- (1999b [1967]). *De donde son los cantantes*. En Severo Sarduy, *Obra completa, t.I*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid; Barcelona;

- Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, pp. 329-423.
- (1999c [1972]). "El barroco y el neobarroco". En Severo Sarduy, *Obra completa, t.II*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, pp. 1385-1404
- (199d). *El Cristo de la rue Jacob*. En Severo Sarduy, *Obra completa, t.I*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, pp. 51-104.
- SARLO, Beatriz (1985). "Intelectuales: ¿escisión o mimesis", *Marcha*, nº1483, 27 de febrero.
- SARTRE, Jean-Paul (1960). *Sartre visita a Cuba ("Ideología y revolución", "Una entrevista con los escritores cubanos", "Huracán sobre el Azúcar")*. La Habana: Ediciones Revolución.
- SOLER SERRANO, Joaquín (1978). "A fondo. Entrevista con Severo Sarduy", 5 de marzo, Radio televisión española.
- SOUZA, Raymond D. (1996). *Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Words*. Austin: University of Texas Press.
- SURO, Joaquín Rodríguez (1978). "Literatura y política en la novela de Carlos Fuentes, *Letras de Hoye*, vol. 13, nº4.
- VARGAS LLOSA, Mario (2001 [1969]). *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral.

### Bibliografía citada sobre Juan Goytisolo

- AGUIRRE, Fernando (1988). *Figures du pouvoir, Onetti, «Juntacadaveres», Le Clézio, «Les Géants», Juan Goytisolo, «Reivindicacion del conde don Julian», Artaud, «Héliogabale ou l'anarchiste couronné»*, Lille 3: ANRT.
- AIDI, Hisham (2017). "Juan Goytisolo: Tangier, Havana and the Treasonous Intellectual, *Middle East report* Volume: 47 Issue 282, pp. 18-31.
- ÁNGELES BLASCO, José Luis (2006). *Narraciones imposibles: Juan Goytisolo: narrativa (1966-1975)*, Nueva York, P. Lang, col. "Currents in comparative romance languages and literatures"
- BELLÓN AGUILERA, José Luis (2022). "Innovación y redes en la novela española de los sesenta. Juan Goytisolo", *Études Romanes de Brno*, 20022, vol. 43, nº1, pp. 81-94.
- BIEDER, Mary Ellen (1974). "A Case of Altered Identity: Two Editions of Juan Goytisolo's *Señas de identidad*", *Modern Language Notes*, LXXXIX, 302, pp. 298-310.
- BLACK, Stanley (2001). *Juan Goytisolo and the poetics of contagion: the evolution of a radical aesthetic in the later novels*. Liverpool: Liverpool university press.
- (2003). "Exiles, Travelers, and Tourists: Travel-Writings in Post-War Spain", *Cross-Cultural Travel: Papers from the Royal Irish Academy Symposium on*

- Literature and Travel*, Ed. Jane Conroy. Nueva York: Peter Lang, 2003, pp. 365-75.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1984). "Sobre la Reivindicación del conde Don Julián: la ficción y la historia". En Carlos Blanco Aguinaga, *De mitólogos y novelistas*. Madrid: Porrúa Turanzas, pp. 51–71.
- BLASQUEZ, Adélaïde (1970). "La fin d'un mythe: l'hispanité", *La Quinzaine Littéraire*, 16-31/1970, pp. 8-9.
- BOLAÑOS, María (2008). "A snapshot of Barcelona from Montjuïc: Juan Goytisolo's *Señas de identidad*, tourist landscapes as process, and the photographic mechanism of thought". En Eugenia Afinoguénova y Jaume Martí-Olivella (eds.), *Spain is (still) different: tourism and discourse in Spanish identity*. Lanham: Lexington Books, 2008, pp. 151-184.
- BOUZALMATE, Alhoucine (1986). *L'Engagement technique, social et personnel de Juan Goytisolo dans «Reivindicacion del Conde Don Julian»*, Lille 3, ANRT. [tesis].
- BRAUN, Lucille V. (2001). "The Intertextualization of Unamuno and Juan Goytisolo's *Reivindicación del conde don Julián*". *Contemporary Literary Criticism*, enero 2001, 133, pp. 21-103.
- BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (1995). "Juan Goytisolo: le télévionnaire". *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°28-29, 1995, "Juan Goytisolo : trajectoires", pp. 130-139.
- (1998). *Le théâtre de l'expiation: regards sur l'oeuvre de rupture de Juan Goytisolo*. Montpellier: Centre d'études et de recherches sociocritiques.
- CAMPO CORTÉS, Eduardo (2022). "Cronología de los viajes de Juan Goytisolo a la Revolución cubana: de la fascinación a la ruptura", *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. 19, n°1, e48608. doi: <https://doi.org/10.15517/c.a..v19i1.48608>.
- CASAS AGUILAR, Anna, "2. Juan Goytisolo: Œdipal Dissolutions", *Bilingual Legacies: Father Figures in Self-Writing from Barcelona*. Toronto: University of Toronto Press. *Anales de la novela de posguerra* (Society of Spanish & Spanish-American Studies), Vol. 2 (1977), pp. 55-72.
- CASTELLET, José María (1975 [1971]). "Introducción a la lectura de 'Reivindicación del Conde Don Julián' de Juan Goytisolo". En Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 185-195.
- CASTRO, Asunción (coord.) (2017). *XXV Años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Sílex ediciones: Toledo.
- CHAMPEAU, Geneviève (1995). *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid: Casa de Velásquez.
- (2020). "Imaginario y poéticas del conflicto en la narrativa de la 'generación del 50'", *Cuadernos ASPI*, v. 15, n.º 1, Regreso y balance de la narrativa de la generación del 50, pp. 15-38.
- CHECA, Jorge (1990). "Góngora en *Reivindicación del conde don Julián*", *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, n.2, pp. 7-19.
- CLOTAS, Salvador (1975). "Tres novelas ejemplares" *Tele/eXpres*, 12 de mayo, p. 15.
- CORRALES EGEA, José (1959). "En París, con Maurice Coindreau. Apuntes de un encuentro", *Ínsula*, n°154, septiembre, p. 5.

- (1971). "Don Julián y la 'destrucción' de España". *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, pp. 97-101.
- COINDREAU, Edgar Maurice (1957). "Prologue", Juan Goytisolo, *Jeu de mains*, trad. de E.M. Coindreau. Paris: Gallimard.
- (1968). "L'Espagne de Juan Goytisolo", *Combat*, 21 de marzo.
- CUENCA FLORES, J. M. (2015). *Mientras llega la felicidad: Una biografía de Juan Marsé*, Barcelona: Anagrama.
- CURUTCHET, Juan Carlos (1973). *A partir de Luis Martín-Santos*, Montevideo: Ediciones Alfa.
- (1975 [1969]). "Juan Goytisolo y la destrucción de la España sagrada". En Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 71-92.
- DAIX, Pierre (1971). "De quelques affaires méditerranéennes". *Lettres françaises*, 1/9/71, pp. 1-4.
- DALMAU, Miguel (1999). *Los Goytisolo*. Barcelona: Anagrama.
- DAVIS, Stuart (2012). "'Something of a One-Man Generation': Understanding Juan Goytisolo's Place in Contemporary Spanish Narrative". *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, v.3, n°6 (noviembre), artículo 4, pp. 1-48. <<https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol3/iss6/4>>
- DE TORRE, Guillermo (1959). "Los puntos sobre algunas 'ies' novelísticas", *Ínsula*, n°150, 15 de mayo de 1959, p. 2.
- DIAMOND, Olivia R. (2017). "Correspondencia entre Max Aub y Juan Goytisolo (1957-1971)", *El correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, n°12, 2017, pp. 31-39.
- DÍAZ-LASTRA, Alberto (1967). "La nueva época literaria de España," *Siempre*, n°718 (Marzo 29), p. 9.
- DOLGIN, Stacey (1991). *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, "Ámbito Literarios/Ensayos".
- DOMÍNGUEZ BÚRDALO, José (2006). "Castradas señas de identidad: Cuba en la obra de Juan Goytisolo", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2006, Vol. 10 (2006), pp. 131-150.
- DRAVASA, Mayder (1995). "Writing as conquest and anxiety of influence in Juan Goytisolo's *Reivindicación del conde don Julián*", *Revista de Estudios Hispánicos*, n°22, pp. 37-51.
- DUMUR, Guy (1960). "Les frères Goytisolo", *France Observateur* 14 de julio, p. 23.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2010). "El destierro infinito de Blanco White en la mirada de Juan Goytisolo", *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXII, n°143, 69-94.
- (2021). "Exilio, literatura e identidad nacional: sobre la teoría de la discontinuidad histórica de España de Vicente Llorens", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII, n.27, pp. 769-783.
- DURÁN, Miguel (1975 [1970]). "El lenguaje de Juan Goytisolo". En Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 53-69.
- (1971). "Vindicación de Juan Goytisolo: 'Reivindicación del Conde Don Julián'". *Ínsula*, n° 290, enero, pp. 1-4.

- (1988). "Américo Castro and the Contemporary Spanish Novel" en Ronald E. Surtz, Jaime Ferrán y Daniel P. Testa (eds.), *Américo Castro: The Impact of His Thought*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 249-257.
- EBERSTADT, Fernanda (2006). "The Anti-Orientalist", *The New York Times Magazine*, 16 de abril, p. 32-37.
- EDENIA, Guillermo (1971). *Novelística española de los sesenta*, Luis Martín Santos, Juan Marsé, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Juan Benet, Ana María Matute. New York: Torres.
- ELSENER, Markus (1994). *Juan Goytisolo: Señas de identidad*. Zürich: Studentendruckerei.
- ENKVIST, Inger y Ángel SAHUQUILLO (2001). *Los múltiples yos de Juan Goytisolo: un estudio interdisciplinar*. Almería: Instituto de estudios Almerienses, Diputación de Almería.
- EPPS, Bradley S. (1996). *Significant violence: oppression and resistance in the narratives of Juan Goytisolo, 1970-1990*. Oxford: Oxford university press.
- ESCUADERO, Javier (2001). "España en el corazón: El diálogo intelectual entre Juan Goytisolo y Américo Castro", *Revista de Estudios Hispánicos*, enero, 35, pp. 111-131.
- FUENTES, Carlos (1968). "Aprender una nueva rebelión", *Imagen*, Caracas, 15 de mayo.
- (1971). "Count Julian. A fierce answer to Spanish decadence", *The New York Review of Books*, 5 de mayo, pp. 5-7.
- FORMENT, Albert (2000). *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*. Madrid: Anagrama.
- GALLEGO, André, Henri GUERREIRO (1980). "Pour une chronogénèse de *Señas de identidad*: temps escamoté, temps anéanti, temps dominé". En Jacques Beyrie (ed.), *Deux romans de la rupture?*, Table ronde organisée par l'UER d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Toulouse 28-29, Travaux de l'Université Toulouse-Le Mirail, Tome XIII, pp. 123-41.
- GARCIA GABALDON, Jesús (1995). "Les revendications de Mikhaïl Lermontov et de Juan Goytisolo", trad. de Jutta Schermanns. *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°28-29, "Juan Goytisolo: trajectoires", pp. 43-45.
- (1988). "El escritor frente al lenguaje: excursión poética". En *Escritos sobre Juan Goytisolo*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, p. 19.
- GARRIC, Henri (2012). "José María Blanco White: Idéal apatride pour l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo". En Florence Godeau (ed.), *Langages (de) frontaliers. La traduction esthétique de situations-limites dans la littérature occidentale (XIXe-XXe siècles)*. HAL CCSD: Kimé, pp. 207-216.
- GAY, Juan (2011). "El espacio del intelectual, la marginalidad obligada: José María Blanco White, Juan Goytisolo y Eduardo Subirats", *Crítica Hispánica*, 33 (1-2), pp. 233-258.
- (2012). "La construcción literaria y moral del no-lugar de Juan Goytisolo", *Chronica Mundi*, vol. 5, n°3, pp. 30-50.
- GERNHARDT, Federico (2012). "Max Aub y sus editores en francés. Estrategias editoriales aubianas allende las fronteras del español", *Abehache*, año 2, n°2, 1er semestre 2012, pp. 95-107.

- GIL CASADO, Pablo (1975) *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral.
- GIMFERRER, Pere (1974). "El nuevo Juan Goytisolo", *Revista de Occidente*, 137, pp. 15-39.
- (1977). "Riesgo y ventura de Juan Goytisolo". En Juan Goytisolo, *Obras completas I. Novelas*. Madrid: Aguilar, pp. 9-64.
- GINGER, Andrew, (1998). "The Problem with Writing in Goytisolo's *Campos de Nijar* (1960)", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 4.1., pp. 61-65.
- GÓMEZ MATA, Marta (1994). *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*. Madrid: Ed. Júcar.
- GÓMEZ, Juan (1964). "Editorial", *Realidad*, año II, nº3 10 de septiembre, p. 4-32
- GOULD LEVINE, Linda (1973). "Don Julián: una 'galería de espejos literarios'". *Cuadernos americanos*, mayo-junio.
- (1976). *Juan Goytisolo: la destrucción creadora*. México: Joaquín Mortiz.
- (1995a). "L'écriture infectieuse de Juan Goytisolo. Contamination et quarantaine", trad. de El Yanami Mohamed Saad Eddine, *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, nº28-29, "Juan Goytisolo: trajectoires". pp. 119-129.
- (1995b) "Introducción". En Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián* (ed. Linda Gould Levine, apéndice de José Manuel Martín Morán). Madrid: Cátedra, col. "Letras Hispánicas" 220, pp. 13-75.
- (2004). "Introducción a la edición de 2004". En Juan Goytisolo, *Don Julián* (ed. de Linda Gould Levine). Madrid: Cátedra, pp. 61-93.
- HAFFAF, Renata (2013). "La (re)construcción de la medina marroquí en las novelas de Juan Goytisolo *Reivindicación del conde Julián* y *Makbara*", *Romanica Olomucensia*, 2, pp. 181-187.
- HIDALGO NÁCHER, Max (2023). "Juan Goytisolo con Edward Said: Por una tra(d)ición recomenzada", *Exilium. Revista de Estudos da Contemporaneidade*, v. 4, n.6, pp. 85-98.
- IGLESIAS-CRESPO, Carlos (2021). "Identidad, negación y emancipación: una lectura de *Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo desde la dialéctica hegeliana". *Diablotexto Digital*, vol. 10, 2021, "Las coordenadas de la identidad en las producciones culturales hispánicas", pp. 172-192.
- JONES, Margaret E.W. (1985). *The Contemporary Spanish Novel 1939-75*. Boston: Twayne Publishers.
- JORDANA DARDER, Marta. (2018). *Más allá de la novela realista social: el proyecto destructivo de "Tiempo de silencio" (1961) de Luis Martín-Santos y "Don Julián" (1970) de Juan Goytisolo*. Master Thesis, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.
- (2020). "Le Carnaval dans le monde hispanique: sensualité et métissage chez Severo Sarduy et Juan Goytisolo". *LEA – Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, n.9, pp. 423-434.
- KRAUEL, Javier (2022). "Overlooking Blanco White's Abolitionist Consciousness: Menéndez Pelayo and Goytisolo", *Hispanic Review*, v. 90, n. 2, p1-25.

- KUSHIGIAN, Julia A. (2016). *Crónicas orientalistas y autorrealizadas: entrevistas con Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Elena Poniatowska, Severo Sarduy y Mario Vargas Llosa*. Editorial Verbum.
- LABANYI, Jo (1989). *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÁZARO, José (2009). *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Colección "Tiempo de memoria". Barcelona: Tusquets.
- LE VAGUERESSE, Emmanuel (2000a). "À la recherche des pièces d'identité de l'Espagne franquiste de Juan Goytisolo (1954-1975)", *Être espagnol*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 371-401.
- (2000b). *Juan Goytisolo: écriture et marginalité*. Paris: l'Harmattan.
- (2006). "María de Zayas vue par Juan Goytisolo: 'María, c'est moi'? ou une intertextualité à mi-chemin entre la vie et l'œuvre", *Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée, Gladiou*, 51-67, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims.
- LEVINE, Susan F. (1979). "The Lesson of the Quijote in the Works of Carlos Fuentes and Juan Goytisolo", *Journal of Spanish Studies* 7, pp. 173-85.
- LLORED, Yanick (2009). *Juan Goytisolo: le soi, le monde et la création littéraire*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- (2017). *Exils: Max Aub, Juan Goytisolo*. Saarbrücken: Éditions universitaires européennes.
- (2021a). "L'art du déchiffrement et le langage littéraire de Juan Goytisolo", *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*, Rennes, HAL CCSD, pp. 53-70.
- (2021b). "'Don Julián' de Juan Goytisolo, después de la 'reivindicación'", *Cauce Revista internacional de Filología y su Didáctica*, n°44, 2021, Universidad de Sevilla, pp. 279-296.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2018). "La génesis de *Reivindicación del conde don Julián* a la luz de la correspondencia Américo Castro-Juan Goytisolo", *Historia e intimidad*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 183-197.
- LOUPIAS, Bernard (1978). "Importance et signification du lexique d'origine arabe dans le *Don Julián* de Juan Goytisolo", *Bulletin Hispanique* 80 (3-4-), pp. 229-262.
- (1996). "Tanger dans *Don Julián* de Juan Goytisolo". *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°31-32, "Tanger au miroir d'elle-même", pp. 137-141.
- LOUREIRO, Ángel G. (1998). "Intertextual Lives: Blanco White and Juan Goytisolo". En Jeanne P Brownlow, John W. Kronik (eds.), *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*. Londres: Associated University Presses, pp. 42-56.
- LUQUE GONZÁLEZ, Gonzalo (2018). "La literatura como crimen en Juan Goytisolo", *ACTIO NOVA: Revista de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 220-242.
- MARTÍN, Marina (1989). "Juan Goytisolo en duda con Américo Castro: *Reivindicación del conde don Julián*", *Letras Peninsulares*, n°2, otoño 1989, pp. 211-223.
- MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime (1992). *La cronología de "Señas de identidad" de Juan Goytisolo*. Kassel: Reichenberger.
- MEERTS, Christian (1972). *Technique et vision dans "Señas de identidad" de Juan Goytisolo*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

- (1975). "El Espejo". En Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 93-108.
- NAVAJAS, Gonzalo (1979). *La Novela de Juan Goytisolo*, Madrid, Sociedad general española de librería.
- (2002). "La Narración como lectura en Juan Goytisolo", *Hispania*, Vol. 85, n. 4, diciembre,, pp. 826-833.
- (2020). "Juan Goytisolo y la narración testimonial contemporánea", *Cuadernos ASPI*, Vol. 15 n°1, "Regreso y balance de la narrativa de la generación del 50", pp.133-150.
- NIETO FERRANDO, Jorge Juan (2005). "Literatura e historia: de la 'función social' de la literatura a su futuro como 'documento histórico' a partir de Juan Goytisolo", *Ayer*, n°59, "Juventud y política en la España contemporánea", pp. 233-257
- O'DONOGUE, Samuel (2015). "Two abortive beginnings and the search for a literary father in Juan Goytisolo's *Señas de identidad*", *Romance Notes*, v. 55, n°2, pp. 301-311.
- OLMEDO OREJUELA, Andrés (2012). "Institutional Constrictions, Language and Beyond: The Self-Cognition, Self-Censorship and Exile of Blanco White and Juan Goytisolo", Wayne H Finke, Leonard R. N. Ashley (eds.), *Language under Controls: Policies and Practices Affecting Freedom of Speech*. East Rockaway, NY: Cummings & Hathaway Publishers (viii, 121), pp. 95-100.
- ORTEGA, José (1972). *Juan Goytisolo: alienación y agresión en Señas de identidad y Reivindicación del conde don Julián*. New York: Eliseo Torres.
- (1975). "Aproximación estructural a *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo". *Explicación de textos literarios*, III, 1, pp. 45-50.
- (1980). "Estilo y nueva narrativa española", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: University of Toronto.
- OVIEDO, José Miguel (1976). "La escisión total de Juan Goytisolo: Hacia un encuentro con lo Hispanoamericano", *Revista Iberoamericana*, n°42, pp. 191-200.
- PACHECO, Emilio (1970). "El Laberinto español". *La cultura en México*, pp. 1-5.
- PELLÓN, Gustavo (1988). "Juan Goytisolo y Severo Sarduy: Discurso e ideología", *Hispanic Review*, v. 56, n°4, pp. 483-492
- PÉREZ BAZO, Javier (1994). "*Reivindicación gongorina del Con don Julián*". *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 1994, pp. 917-925.
- PÉREZ, Genaro (1979). *Formalist Elements in the novels of Juan Goytisolo*. Potomac, Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas.
- PÉREZ, José Carlos (1984). *La Trayectoria novelística de Juan Goytisolo: el autor y sus obsesiones*. Zaragoza: Oroel.
- POPE, Randolph (1990). "La hermandad del crimen: Genet examina a Goytisolo". En Juan Fernández Jiménez, José J. Labrador Herraiz, L. Teresa Valdivieso, (eds.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Erie, PA: Asociación de Licenciados & Doctores Españoles en Estados Unidos, (xxvi, 706), pp. 514-518.
- (1993). "Juan Goytisolo y la tradición autobiográfica española", *Revista Chilena de Literatura*, abril, n. 41, pp. 25-32.
- (1995). *Understanding Juan Goytisolo*. Columbia: University of South Carolina Press.



- PORRUA, María Carmen (1995). "Juan Goytisolo: humanisme et fiction", trad. de Lucienne Domergue. *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°28-29, pp. 201-205.
- (2012). "Del árbol de la literatura al bosque de las letras: el canon de Juan Goytisolo", *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2012, 23, pp. 191-210.
- PROUT, Ryan. *Fear and Gendering: Pedophobia, Effeminophobia and Hypermasculine Desire in the Work of Juan Goytisolo*. Oxford: Peter Lang, 2001.
- RIBEIRO DE MENEZES, Alison (2000). "'En el principio de la literatura está el mito': Reading Cervantes through Juan Goytisolo's *Reivindicación del Conde don Julián* and *Juan sin tierra*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 2000, vol. 77, n°4, pp. 585-603.
- (2003). "Purloined Letters: Juan Goytisolo, José María Blanco White and the Cultural Construction of Identity", Edric Caldicott, Anne Fuchs (eds.), *Cultural Memory: Essays on European Literature and History*. Oxford, England: Peter Lang Publishing Inc., pp. 327-340.
- (2005). *Juan Goytisolo: the author as dissident*. Woodbridge: Tamesis.
- (2007). "Ventriloquism and Double-Voiced Discours in Juan Goytisolo's Literary Criticism: The case of José María Blanco White". En Stanley Black (ed.), *Juan Goytisolo: Territories of Life and Writing*. Oxford, England: Peter Lang Publishing Inc., pp. 77-93.
- RODRIGO Y ALHARILLA, Martín (2016). *Los Goytisolo: una próspera familia de indianos*, prólogo de Juan Goytisolo. Madrid: Marcial Pons Historia, col. "Memorias y biografías".
- RODRÍGUEZ FREIRE, Margarita (1996). "*Reivindicación del Conde Don Julián* de Juan Goytisolo: Intertextualidad y paródica destrucción de una versión de España", *Cupey: Revista de la Universidad Metropolitana*, n°13, pp. 178-186.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1971). "Dos libros sobre España y los españoles", *El Urogallo*, II, 7 (enero-febrero), pp. 79-83.
- ROFFÉ, Reina (1985). *Espejo de escritores*. Hanover: Ediciones del Norte.
- ROGMANN, Horst (1976). "El contradictorio Juan Goytisolo", *Ínsula* 359, pp. 1, 12.
- ROMERO, Héctor (1973). "Los mitos de la España sagrada en *Reivindicación del Conde don Julián*", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 1, n.º 3, pp. 169-85.
- (1975). "'Señas de identidad': una nueva etapa en la novelística de Juan Goytisolo", *Hispanófila*, enero, n. 53, pp. 61-71.
- ROY, Claude (1971). "L'anti-Don Quichotte", *Le Nouvel observateur*, 21 de junio, pp. 43-44.
- RUIZ CAMPOS, Alberto M. (1996). *Estructuras literarias en la nueva narrativa de Juan Goytisolo*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1997). *Histoire de Juliette ou Les prosperités du vice*. Paris: 10-18.
- SAMRAKANDI, Mohammed Habib y Boubkeur El Kouche (dir.) (1996). *Tanger au mémoire d'elle-même*, *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°31-32.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo (1999). "La novela hispanoamericana en España y el debate sobre el realismo (1967-1972)", *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 76, pp. 57-73.

- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1986). "La modernidad literaria: una literatura de las excepciones", *Syntaxis*, 10 (invierno), pp. 29-34.
- (1993). "Góngora y la novela: *Don Julián*" en *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra, pp. 169-179.
- (1995). "Góngora et le roman: *Don Julián*", trad. de Mohamed Saad Eddine El Yamani. *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°28-29, pp. 35-42.
- SANTANA, Mario (2000). *Foreigners in the Homeland. The Spanish American New Novel in Spain 1962-1974*. Lewsiburg: Bucknell UP.
- SANZ, Santos (1977). *Lectura de Juan Goytisolo*. Barcelona: Pozanco.
- SCHAEFER-RODRÍGUEZ, Claudia (1975). *Juan Goytisolo: del "realismo crítico" a la utopía*. Madrid: Turner.
- (1984). *Juan Goytisolo: del "realismo crítico" a la utopía*. Madrid: Porrúa.
- (1987). "Travel as a Rejection of History in the Works of Juan Goytisolo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 12.1, pp. 159-168.
- SCHWARTZ, Kessel (1975a). "Juan Goytisolo - Ambivalent Artist in Search of his Soul". *Journal of Spanish Studies*, n°3, pp.187-97.
- (1975b [1971]). "Juan Goytisolo, las coacciones culturales y la Reivindicación del Conde don Julián". En Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 151-167
- SEMPRUN, Jorge (1971). "Don Julian en enfer". *L'Express*, 26/6-1/8, pp. 67-68.
- (1977). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta.
- SIX, Abigail Lee (1990). *Juan Goytisolo: the case of chaos*. New Haven: Yale University Press.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975 [1970]). "Juan Goytisolo: la busca de la pertenencia". En Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 23-51.
- (1977). "Don Julián, iconoclasta de la literatura patria", en *Camps de l'Arpa*, 43-44, abril-mayo 1977, pp. 7-14. Consultado online: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-julin-iconoclasta-de-la-literatura-patria-0/html/0230b6a6-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-julin-iconoclasta-de-la-literatura-patria-0/html/0230b6a6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_) (2023)
- (1981). "Valores figurativos y compositivos de la soledad en la novela de Juan Goytisolo". *Revista Iberoamericana*, v. 47, n°116-117, pp. 81-88.
- SOTOMAYOR, Carmen (1990). *Una lectura orientalista de Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos.
- SPIRES, Robert C. (1977). "Modos narrativos y búsqueda de identidad en 'Señas de identidad'", *Anales de la novela de posguerra*, Vol. 2, pp. 55-72.
- (1978) *La novela española de posguerra: creación artística y experiencia personal*. Madrid: Cupsa.
- SQUIRES, Jeremy S. (1996). "(De)Mystification in Juan Goytisolo's Early Novels, from *Juego de manos* to *La resaca*", *The Modern Language Review*, n°2, v. 91, abril, pp. 393-405.
- STECHER, Lucía (2002). "Estructura y lenguaje en *Señas de identidad* de Juan Goytisolo", *Revista Chilena de Literatura*, n. 60, abril, pp. 67-86.
- STONOR SOUNDERS, Frances (2001). *La CIA y la guerra cultural*, traducción de Rafael Fontes. Madrid: Editorial Debate,

- TABORDA, Juan Fernando (2014). "Signos de tolerancia en la cultura hispánica: recepción y rehabilitación de José María Blanco White por Goytisolo". En Edison Neira Palacio, Dorothee von Werder (eds.), *Intolerancia y Globalización: Fenómenos lingüísticos y literarios*. Frankfurt, Germany: Peter Lang Publishing Inc., pp. 145-170.
- TIETZ, Manfred (1985). "La búsqueda de la identidad española en la obra de Juan Goytisolo y Gonzalo Torrente Ballester", *Iberoamericana (1977-2000)*, n. 2/3 (25/26), pp. 5-18.
- TODOROV, Tzvetan (1968). "L'analyse du réctit d'Urbino", *Communications*, n° 9, pp.
- UGARTE, Michael (1979). "Juan Goytisolo: Unruly Disciple of Américo Castro", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 7, n°3 (diciembre), pp. 353-364.
- (1982). *Trilogy of Treason: An Intertextual Study of Juan Goytisolo*. Columbia, London: University of Missouri Press.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971). "'Don Julian' de Juan Goytisolo ou le crime passionnel". *Le Monde*, 23 de julio, p. 9.
- (1975 [1971]). "Reivindicación del Conde Don Julián o el crimen pasional". En Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 169-173.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1971). "Juan Goytisolo o la reivindicación de Boabdil el chico". *Triunfo*, pp. 62-64.
- VILASECA, David (1999). "'Waiting for the Earthquake': Homosexuality, Disaster Movies and the 'Message from the Other' in Juan Goytisolo's Autobiography", *Paragraph*, vol. 22, marzo, pp. 55-75.
- VILLAMANDOS, Alberto (2008). "En busca del charnego perdido: *Campos de Nijar* (1960) de Juan Goytisolo o de la necesidad del subalterno", *Revista Hispánica Moderna*, , año 61, n°1, junio, pp. 55-68.



## Contre l'Espagne sacrée. Les mythes dans l'engagement littéraire de Juan Goytisolo (1964-1970)

### Résumé

Cette thèse étudie le changement abrupt dans l'engagement de Juan Goytisolo à partir de 1964 et d'une obéissance aux valeurs de l'engagement le plus dogmatique jusqu'à 1970, notamment dans la formidable entreprise de destruction et de dénonciation des mythes, valeurs, schémas, mots et automatismes littéraires dans le roman *Don Julián* ainsi que dans la critique solide et cohérente des mythes de l'Espagne sacrée qu'il développe dans les essais de critique historique et littéraire de cette période. À partir du contraste permanent entre les mots de Goytisolo et ses sources, nous avons cherché à situer l'écrivain dans son contexte culturel, politique et littéraire, partagé entre l'influence de son expatriation en France, ses liens avec l'Amérique latine et ses écrivains les plus avant-gardistes et pèlerins, et ses positions personnelles, politiques et dramatiques à l'égard de l'Espagne. Dans le contexte plus large des transformations et des fluctuations que subiront le "mythe" et l'"engagement" au cours du XXe siècle, Goytisolo choisit de placer le "mythe" et ses définitions multiples et ambivalentes au centre de son nouvel engagement littéraire et politique.

**Mots-clés :** mythes ; XXe siècle ; littérature espagnole ; engagement littéraire ; histoire de l'Espagne ; baroque ; structuralisme ; critique littéraire

## Against Sacred Spain. Myths in Juan Goytisolo's literary commitment (1964-1970)

### Summary

This thesis examines the abrupt change in Juan Goytisolo's literary commitment from 1964 and his early dogmatism until 1970, when, in the novel *Don Julián*, he culminates the literary process of destruction and denunciation of myths, values, schemes, words and literary automatism, as well as the solid and consistent analysis of the sacred and nationalist myths of Spain that he develops in his historical and literary critical essays of that period. From the constant contrast between Goytisolo's words and his influences, we have tried to situate the writer in his cultural, political and literary context, divided between the influence of his expatriation in France, his links with Latin America and its most avant-garde and peripheral writers, and his personal, political and dramatic positions towards Spain. In the broader context of the transformations and fluctuations that both "myth" and "commitment" will undergo in the twentieth century, Goytisolo chooses to place "myth" and its multiple and ambivalent definitions at the centre of his new literary and political commitment.

**Keywords :** myths ; Twentieth century ; Spanish literature ; literary commitment ; Spanish history ; baroque ; structuralism ; literary criticism

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ ET UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

### ÉCOLE DOCTORALE :

ED 019 – Littératures françaises et comparée (Sorbonne)  
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

Escola de doctorat UAB — Doctorat en Filologia espanyola  
Escola de doctorat, Masia Can Miró, Edifici U, Campus de la UAB, Travessera de Can Miró, 1, 08193  
Bellaterra, Barcelona, ESPAGNE

**DISCIPLINE :** Littérature comparée