Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 2 Article 4

1975

El Góngora rebelde del Don Julián de Goytisolo

Nelson R. Orringer

Citas recomendadas

Orringer, Nelson R. (Otoño 1975) "El Góngora rebelde del Don Julián de Goytisolo," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 2, Article 4.
Available at: http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss2/4

This Crítica is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized administrator of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact mcaprio1@providence.edu.

El Góngora rebelde del Don Julián de Goytisolo

A. Luís Eyzaguirre

Nelson R. Orringer
University of Connecticut

En sus primeras ficciones, Goytisolo ha planteado los problemas de sus protagonistas en términos provenientes de sus lecturas poéticas, Al estudiar sus dos períodos iniciales, Ramón Buckley apunta que el cambio de una a otra época coincide con el cambio de poeta inspirador; de Alberti a Machado. (1) Nada tiene de extraño, pues, el hecho de que en plena madurez, durante la etapa que se abre con la publicación de Señas de identidad (1968), vuelva Goytisolo a escribir bajo el signo de un poeta quien, sin ser contemporáneo, se aproxima, sobre todo a partir de 1927, a la sensibilidad actual. De su novela titulada Reivindicación del Conde Don Julián (1970), nos informa Goytisolo que "es una obra sumamente gongorina. Yo creo que de la misma forma que la distorsión del lenguaje que hizo Góngora la llevó hasta el máximo en la poesía, y ya no puede dar más de sí, en cambio, en el campo de la prosa, las posibilidades son todavía extraordinarias."

Mas resulta que la deuda de Goytisolo con Góngora supera con mucho la imitación del poeta barroco en el uso del hipérbaton. Ya ha señalado José Ortega la abundancia de referencias a Góngora a través de la novela, la citación directa de versos y la perífrasis gongorina intentada por Goytisolo. (2) A lo cual añadimos, la incorporación al texto de 1970 de giros, frases, metáforas y sintagmas vistos en Góngora. Es innegable que la omnipresencia del vate cordobés en el Don Julián, lejos de ser un hecho fortuito o un capricho artístico, obedece un imperativo surgido del contenido. Aquí hemos de exponer cómo el narrador-protagonista, en cierto modo identifiable con el autor, (3) elabora una visión sui géneris de Góngora; cómo este poeta, así visto, encarna la rebelión de ese personaje contra el orden cultural recibido de su tierra natal; y cómo semejante ofensiva, montada bajo el eje de Góngora, permite la autoafirmación en el pensamiento y en la pasión, frente a la falsedad intelectual y moral reinante en España.

Vale notar, en un principio, que la novela de Goytisolo hace caso omiso del Góngora de las letrillas y los romances, y enfoca exclusivamente al Góngora culterano. Quien, para Goytisolo, así como para Dámaso Alonso y sus coetáneos, escribe poesía pura, crea mundos fantásticos con sus propias

leyes. Es más; viye como un solitario entre la muchedumbre y contempla la realidad con penetración. El narrador del Don Julián le compara con el ave cetrera que en la Soledad Segunda (11. 906-8) (4) asciende por una negra masa de cuervos que obscurecen el sol, Es Góngora el "altivo, jerifalte [sic!] Poeta que, despreciando la mentida nube, a luz más cierta sube," (5) Aunque las palabras que hemos puesto en bastardillas forman versos de Góngora, pierden en Goytisolo su sentido pictórico para cobrar un significado ontológico, perteneciente al ser auténtico del hombre. Aquí la nebulosidad corresponde al conjunto de "discursos, programas, plataformas" montados sobre "convicciones fáciles" y propuestos a los españoles como la verdad de su vida. Pareja falsificación, en opinión del protagonista innominado, ha contaminado la historia entera de su patria. Y él busca su identidad, su verdad personal, en la ciudad de Tánger, donde con la costa española todavía visible, puede vivir al margen de la historia peninsular. Por esto, se atiene a la poesía de Góngora, ahistórica en dos sentidos: por una parte, su "pureza" como literatura, su libertad formal y material de toda referencia social, la inmuniza contra la plaga de mendacidad que aqueja a la existencia española; y, por otra parte, tiene una gracia inmarcesible, resiste al diente roedor del tiempo, y en esta manera se exime del transcurrir histórico. El culteranismo de Góngora, con su "orden verbal autónomo", se basta a sí mismo en idéntico sentido al estilo de vida que busca el protagonista, móvil, "sin raíces", desprendido de la órbita espaciotemporal en que se mueve su nación (pp. 124-5). Del mismo modo que en el paroxismo del amor quedan unidos Acis y Galatea, así como "implicantes vides" se enredan los versos de Góngora en la memoria del expatriado que protagoniza el Don Julián (p. 39; Polif., 1. 971).

Por otra parte, la poesía pura, aérea e ingrávida del Góngora goytisolano adquiere peso de trascendencia en cuanto la enlaza el novelista con el problema de su personaje. Los tropos del Polifemo y de las Soledades, amarrados al fondo de un alma atormentada, pasan de ser ejemplos del culteranismo puro a muestras de lo que podríamos llamar conceptismo ontológico. Si por conceptismo entendemos con Pfandl y Spitzer 'la recíproca dilucidación de dos pensamientos espiritualmente unidos o comparados' ("die wechselseitige Erhellung zweier geistreich miteinander verbundener oder verglichener Gedanken"), (6) salta a la vista la originalidad de Goytisolo en manejar los textos de Góngora. Pues una palabra, una metáfora, un verso de éste evocan en la mente del lector una escena concreta que, apenas aludida en el Don Julián, derrama

luz sobre un estado de ánimo del protagonista, el cual, a su vez, envía un rayo de fosforescencia hacia la escena gongorina evocada y la dota de mayor profundidad. Mas este centelleo literario cobra pleno sentido sólo cuando lo vemos como reflejo del concepto que forma la base de la novela, que le da su título, le impone su estructura y, en último análisis le adecúa su estilo gongorino.

La "reivindicación del Conde don Julián" significa la liberación del protagonista hacia sí mismo, hacia su ser auténtico. Siglos de cronistas y de poetas españoles han llovido imprecaciones sobre el legendario conde por haber traicionado a los visigodos, introduciendo a los moros en España en 711. Y el antipatriótico narrador del Don Julián intenta identificarse con el traidor de la leyenda. Así reivindicándole, espera purgar su propia persona de la inautenticidad que cree haber heredado de su patria. El argumento de la novela consiste en el proceso purgativo durante un día normal de su vida en Tánger. En su extenso monólogo interior, que forma el contenido entero del libro, destacan dos figuras alegóricas, simbólicas de los dos lados opuestos de su carácter. Por una parte, Tarik, paladín de los invasores musulmanes de 711, encarna los impulsos hostiles a la herencia nacional del protagonista; por otra parte, don Álvaro Peranzules simboliza para él la cosmovisión castiza que le impide ser lo que es. Su íntima campaña contra los valores de don Alvaro atraviesan cuatro etapas, que corresponden a los cuatro capítulos de la novela. En el primero, "Julián" ataca el pensamiento español como tal; en el segundo, don Álvaro monta el contraataque por medios propagandísticos; en el tercero, Tarik y su horda invaden a la Península en la imaginación de nuestro fingido Julián; y en el cuarto, éste vence a don Álvaro. En todos salvo el segundo, donde sin embargo está presente su huella, de Góngora menudean las citas. Pues, bien mirado, el lírico cordobés se le antoja al protagonista un Conde don Julián de las letras, tan rebelde y traidor como él aspira a ser. Entre él y Tarik Góngora tiende un puente lingüístico: el idioma del poeta es un "arma aguda (insinuante) que conjura (exorcisa) la africana hueste y magnifica (potencia) su denso apetito de destrucción" (p. 70). A "Julián" le encanta vivir "con los versos miríficos del Poeta incitándo [le] 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" (p. 85).

En realidad, Goytisolo supera a Góngora en la innovación idiomática, porque si éste tuerce la sintaxis, aquél la rompe

en fragmentos, colocados, uno tras otro y separados casi siempre por dos puntos. Quizás espoleado por la crítica de su estilo temprano como "relativamente silvestre", (7) Goytisolo aguí intenta, bajo el numen gongorino, sacar fuerzas de flaqueza y convertir en ventaja lo que otros han visto como obstáculo al buen novelar. Confesión de semejante intención la encontramos en la descripción de la barba selvática de Tarik, sin duda inspirada en la metáfora prado-greña del Polifemo, donde el joven Acis, haciendo de dormido sobre la yerba salvaje, enamora a la ninfa Galatea:

> (En la rustica greña iace occulto
> El áspid de el intonso prado ameno,
> Antes que de el peinado jardin culto
> En el lasciuo, regalado seno). (11. 281-4)

En su fantasía, "Julián" se interna gozoso en las "ásperas selvas" de los bigotes de Tarik, la "inculta maleza" de sus barbas. Explora los "agrestes matorrales, zarzas, greñas" de su héroe, "lejos de la afeitada civilización hispana". Viene la pelambre de Tarik a simbolizar la "prosa anárquica y bárbara, lejos de vuestro estilo peinado, de vuestra anémica, relamida escritura [de los españoles castizos]"; pues rompiendo con "la oficial sintaxis" y con la interpretación de la vida que implica, "Julián" puede saborear el "sabroso fruto prohibido", puede sucumbir a la serpiente, la tendencia hacia la rebelión, la cual yace escondida en la hierba (p. 152).

De ahí deducimos que la influencia de Góngora supone en Goytisolo y en su protagonista una actitud de escepticismo hacia el pensamiento español en cuanto tal. Consta que, en lo que concierne a "Julián", "la duda es [su] única certeza" (p. 89). Y este cartesianismo espiritual le motiva, a la vez que musita versos de Góngora, a introducir entre las páginas de los clásicos los cuerpos de insectos muertos y cuidadosamente guardados para la ocasión. Al entrar en la biblioteca pública, viene "pisando la dudosa luz del día" (p. 31). En el Polifemo (1. 72), estas palabras describen el regreso del campesino a su hogar en la débil luz del ocaso, mientras que en el Don Julián la luz parece referirse a la veracidad mental lograda en el estado de duda. Si la faena del labrador gongorino ha terminado para el día, la de "Julián" no ha comenzado todavía. Porque todos los días, busca entre los estantes polvorientos alguna afirmación para aliviar sus propias dudas, y no encuentra sino gestos conformes con la rancia visión castiza del mundo. Docilidad intelectual frente a la fotografía enmarcada de Franco, "con las mejillas coloreadas suavemente:

por el rubor no, por la lisonja", es decir, por el afán del fotógrafo de representar al Caudillo más joven de lo que es. (p. 34) La imagen, por su disposición sintáctica, recuerda la descripción de la manzana de Polifemo, fruta cuyo rubor externo enmascara su palidez interior, la "De la manzana hypocrita, que engaña/A lo pálido no: a lo arrebolado" (l. 83). Es inevitable la asociación mental de la hipocresía que Góngora atribuye graciosamente a la manzana con la que, con ironía sutil, achaca Goytisolo al fotógrafo de la mejilla dictatorial y, por extensión, a los autores clásicos de la biblioteca que la fotografía preside.

Y de todos esos excelsos escritores, sale peor librado en la novela Lope de Vega, el "antigóngora" según le trata el protagonista. Para éste, Góngora personifica la rebelión, Lope el conformismo; Góngora la sutileza culta, Lope la llaneza, la superficialidad; el poeta de Córdoba la atemporalidad, el de Madrid la inmersión en la historia; y, en suma, Góngora la vida auténtica, Lope la falsificación del vivir. Varias veces acuden a los labios de "Julián" palabras del satírico soneto dedicado por Góngora "A los apassionados por Lope de Vega" y que comienza con la apóstrofe siguiente:

Patos de la aguachirle Castellana,
Que de su rudo origen fácil riega,
I tal vez dulce inunda nuestra Vega,
Con razón Vega por lo siempre llana:

Aquí el sonetista distingue a sus partidarios culteranos ("cisnes") de los imitadores de Lope ("patos") en cuanto éstos, ajenos a la nueva ola de la erudición grecolatina, siguen "graznando" dentro de la antigua corriente del lenguaje sencillo. (8) Al recoger el contraste gongorino entre lo llano y lo culto, lo matiza "Julián" con la antítesis ontológica entre lo falso y lo auténtico. El Fénix, por lo tanto, es el "grand canard farci de vuestra aguachirle castellana: nostalgia fugaz que te arrebata al bello siglo de Cartón Dorado. . ." (p. 45). Por semejante inautenticidad, "Julián" castiga al dramaturgo áureo, depositando insectos, antes que en otros textos, en El castigo sin venganza, tragedia cuya primera escena comienza con una burla del culteranismo. Enemigo del "con razón Vega por lo siempre llano" (pp. 36-7), "Julián" experimenta el horror de tener que escuchar a don Alvaro de Peranzules recitar el papel del duque de Ferrara, quien trama el asesinato de su esposa infiel por su hijo y la subsiguiente entrega del reo a la justicia, para castigar a la infeliz pareja--Fedra e Hipólito a la española--sin que el

pueblo sepa de la deshonra así castigada y, por ende, sin que se amancille el blasón del duque. El orgullo que hincha la máscara de historión que lleva don Álvaro, no obstante se convierte en consternación cuando este castizo caballero descubre la presencia de una mosca entre las páginas estremecedoras de El castigo sin venganza. Minada su confianza en los valores tradicionales por los insectos del traidor "Julián", don Álvaro se agarra con desesperación al patrimonio histórico, ya no de la comedia, sino del soneto. Mas moscas alevosas inguritan hasta esta forma literaria, supuesta ímperecedera. Para describir la sistemática consunción del soneto por la duda devoradora, Goytisolo parodia el "Soneto de repente", donde Lope hace alarde de su ingenio y facilidad poética, así como en el caso presente los insectos lo hacen de su sano apetito: "chupan unas tras otras las sílabas de los catorce versos: burla burlando van los tres adelante, pasan a la mitad de otro cuarteto, entran con pie derecho en el terceto, están con los pobres versos acabando" (pp. 177-81). (9) Si Goytisolo se muestra tan despiadado para con Lope, es porque su personaje "Julián" rechaza como falsa la facilidad, la sencillez de la palabra y del sentimiento, favoreciendo, en cambio, el extremismo verbal para expresar la emoción "vedada", sutil, subversiva, antiespañola (pp. 125-6).

Evidencia de ello es su enérgico ataque contra las prohibiciones sociales que regulan nada menos que la vida sexual de los españoles. Pues la misma cultura que le ha educado en el temor a la enfermedad venérea, por paradójico que parezca, fomenta el exhibicionismo erótico. Ni siquiera en Tánger, separado de España por el Estrecho, puede "Julián" libertarse de esta moral contradictoria. ¡Vano sentirse libre si "no es sordo el mar, la erudición engaña" (p. 26), es decir, si el cosmos, como atento a ese sentimiento de libertad, quiere apagarlo enviando peligros! La cita proviene de la Soledad Segunda (1. 172), donde el mar "disimula orejas" para recoger en sus olas las quejas del peregrino desdeñado en amores. Y en la novela de Goytisolo, del mar surge un "breve huracán de pronto", una hermosa española, para turbar la tranquilidad de "Julián". La coquetería de la muchacha despierta en él la vena sarcástica, porque a su parecer, la sociedad española garantiza, por una parte, la inviolabilidad de la mujer y aprueba, por otra parte, la provocación, o por mejor decir, el nacimiento en el hombre de la esperanza de lograr, al decir de la Soledad Segunda, el "genitivo soplo", el beso de la coyunda (11. 726-7; p. 28).

De niño "Julián" ha aprendido a temer el órgano sexual de la mujer como un recinto tan aborrecible como la caverna del Polifemo gongorino:

> De este, pues formidable de la tierra
> Bosteço, el melancólico vazío
> A POLIPHEMO, horror de aquella sierra,
> Barbara choça es, aluergue vmbrio,
> I redil espacioso, donde encierra
> Quanto las cumbres asperas cabrio
> De los montes esconde. . . (11. 41-5)

Sitio tan salvaje y lóbrego, convertido en símbolo erótico, insinúa el horror y miedo de "Julián" ante la sexualidad. Al entender de Ortega, vive con el terror de haber contraído sífilis. Por esto, le da vergüenza orinar con la frecuencia típica de los que están--o creen estar--afligidos de la enfermedad. (10) Hasta el retrete público le parece ser un "polifémico, no amordazado antro" (p. 59). Para quien, como "Julián", se siente como un ser poco limpio, el interior del balneario público que frecuenta tiene el aspecto de un infierno, de un "melancólico vacío del, pues, formidable de la tierra bostezo que conduce al reino de las Sombras" (p. 84). Mas aprende de sus ensueños la falsedad de las inhibiciones impuestas por la moral católica española: una soñada doncella castellana, hija de don Álvaro Peranzules, esconde debajo de su hábito de monja una pijama de seda negra. En un fantaseado acceso de malevolencia hacia la tradición que ha intentado enmascularle, "Julián" arrebata la seda virginal y penetra, cual si fuera un turista cualquiera, en el Averno virgiliano, en el "melancólico vacío" que bosteza a su encuentro, el "caliginoso lecho" de la caverna femenina, con ovario fértil, "albergue umbrío y redil espacioso" para la semilla del varón (pp. 168, 170).

Con el mismo ánimo vengativo, "Julián" incita al ataque a Tarik y su horda o, en palabras de la Soledad Segunda (1. 763), a "cuantos ciñen líbico turbante". Armados con el áspid, símbolo fálico, los moros que pueblan el magín de "Julián" han de llevar a la Península el dominio de "inteligencia y sexo", del pensamiento y de la pasión sin trabas (p. 127). La colaboración de Góngora en tantos proyectos de alevosía tienen fácil explicación, pues se supone que cultiparla con idéntica emoción a la de "Julián" al urdir sus traiciones imaginarias. Ambos se complacen en sus respectivos juegos en sí sin esperanzas de recompensa histórica (p. 135). Ambos actúan el menor pretexto, en vista del incidente más trivial; u operan con lenta deliberación, ejecutando sus juegos de manos de una

forma sistemática. Abundan en la novela ejemplos de traiciones a tiro rápido. Pájaros enjaulados y canoros a fuerza de drogas se metamorfosean, en la mente del "Julián" escandalizado, en las aves de cetrería de la Soledad Segunda, (11) "escandalizando el aire con el raudo torbellino de sus gritos" y calando gigantescas sobre la ciudad como The Birds de Alfred Hitchock (p. 73). Pero la traición rápica tal vez de todas la más memorable tiene como víctima una Hija de la Revolución Americana. Turista arquetípica en Tánger, con gafas de sol, con fez rojo, seno inmenso y zapatones, reúne en su enorme persona las calidades de su nación "multitudinaria, demagógica, sonriente", país protector de la civilización hispana y, por esta razón, digno de la ira julianesca. A la escena repetida a diario de la serpiente innocua que el encantador deposita sobre el corpachón de la turista, "Julián" quisiera darle el desenlace insólito. Tomando de la Soledad Segunda la comparación de un arroyo con una culebra (11. 320-6), distorsiona la sintaxis de una manera imprevista, si bien idónea para imitar el movimiento del reptil. La culebra "torcida esconde, ya que no enroscada, la lasciva cabeza", hincados los colmillos venenosos en la mejilla de la turista (p. 67). Cuyo fallecimiento, aunque apócrifo, proporciona a "Julián" un sentimiento de triunfo. Como Polifemo en la cumbre de la roca (1. 345), se siente "arbitro de montañas y ribera" mientras contempla el mar del Estrecho que le separa de España (p. 68).

Estas victorias imaginadas son además pírricas, puesto que es el vencedor el que más pierde. Intentar extirpar de raíz su españolidad implica hacer tábula rasa de su historia personal, de su propio pasado. La pérdida de la inocencia paradisíaca--tema del primer Goytisolo--cobra tintes más patentemente masoquistas en el Goytisolo maduro. Y la carcajada sarcástica que pone en primer plano deja entreoir, en el fondo, quejas del niño huérfano de madre patria. El mundo mítico de Góngora, sutilmente insinuado entre pasado y presente, permite ver el grotesco desnivel entre los dos. La niñez de "Julián" la personifica el niño Alvarito Peranzules, quien nace tan inocente como el protagonista de un cuento de hadas, pero quien muere víctima de la sodomía a que le somete el "Julián" maduro. Alvarito comienza como Caperucito Rojo, así apodado por la toca que lleva sobre sus "blondos y undosos cabellos" (p. 206). Pero el latinismo "undosos", aplicado por el gongorino narrador al sustantivo "cabellos", evoca de manera sutil la visión monstruosa de la melena de Polifemo: "Negro el cabello, -imitador vndoso/ De las obscuras aguas de el Leteo" (11. 57-8). Y el monstruo en que se vuelve este niño un cuarto de siglo después, sodomiza al inocente. Le da "porfiosas de rasputín caricias"

(p. 220), reminiscencia paródica de las "Lagrimosas de amor dulces querellas" que da al mar el peregrino desdeñado de la Soledad Primera (1. 10). Con perífrasis e hipérbaton típicos de Góngora, (12) describe "Julián" este amor contra natura como el ataque de una serpiente que obedece la flauta del encantador: "y tañendo del hijo de Hermes /v. g., del dios Pan_/ la flauta invisible (pezuñas no, ni cuernos /como los comúnmente atribuidos a Pan_/: miembros robustos, vellosidad áspera) orientarás la culebra. . . hacia el secreto. . . paisaje" (p. 222). Es decir, si esta pasión tiene algo de natural--de Pan, divinidad de la naturaleza--será sólo en el uso del instrumento de viento--la siringa de Pan--y no en la presencia del dios para presidir el acto erótico. La "flauta" y los "miembros robustos" serán, en nuestro opinión, símbolos falíeos como es la culebra. Esta ceremonia sexual, repetida incesantemente, resulta en la degeneración y muerte de Alvarito. Mas tampoco deja de afectar al imaginado asesino. Terminado el infanticidio, se imagina ser un muñeco mutilado y tirado entre los escombros de un mercado tangerino (p. 236).

¿Qué motiva este sadismo que al fin y al cabo no es sino masoquismo? (13) Si la traición acaba por herir al traidor en lo íntimo, ¿por qué se afana por perpetuarla, ya en exabruptos breves, ya en largas peroraciones anti-patrióticas? Ello es que el yo de "Julián", alienado del suelo patrio donde solía afirmarse, ya no tiene mas terreno que a sí mismo, combatiente y campo de batalla a la par o, en términos más masoquistas, "juntamente verdugo y víctima" (p. 52). Pero el martirio va siempre acompañado de la seguridad de una rápida resurrección. Tanto es así, que se repiten episodios con las mismas palabras a través de toda la novela hasta que, cerca del final, el lector se percata de ser testigo de un rito casi religioso. El muñeco abandonado en el mercado tangerino renace a la vida cuando los moros le dedican un homenaje músico: "tal, dulce suspira la lira que hirió en blando concento del viento la voz, leve, breve son" (p. 239). Con el campanilleo de su rima interna, la frase recoge resonancias gongorinas. (14) La melodía de los músicos moros marca la conversión al Islam de "Julián", máxima renuncia de la herencia española y, en concreto, de los "lilios cándidos y las purpúreas rosas" del prometido cielo cristiano (p. 109). En el Polifemó (11. 105-6) estas flores describen, no un paisaje edénico, sino los colores de la tez de Galatea.

Y la novela entera puede considerarse como el menosprecio de lo trascendente y ultravital y la alabanza de lo inmanente a la vida auténtica. "Julián" vive cada instante como parte del rito de su desnacionalización y consecuente individuación.

Ya queda demostrado cómo ha integrado el gongorismo en esta ceremonia diaria, amaneciendo y anocheciendo con lecturas del poeta (pp. 15, 240) y aplicándolas a las vivencias más intensas del día. Góngora le desprende del ropaje lingüístico, teórico y sentimental que, como bien mostrenco y patrimonio de la colectividad, pertenece a todo el mundo y a nadie en particular. Mas también le brinda el giro, la metáfora, el verso con que puede tejer su conceptismo neobarroco, su lenguaje personal. Contranatural puede ser la expatriación ontológica de "Julián"; pero es el único modo que ha descubierto para ser sí mismo, y al imperativo de autenticidad todo lo supedita, así como a su parecer lo ha hecho su modelo Góngora.

En conclusión, estamos en presencia de una nueva manera de novelar, y elogiada por un crítico como tal vez el mejor fruto que hasta la fecha ha rendido la novelística de la posguerra peninsular. (15) Aquí, sin embargo, no nos atrevemos a decir tanto y con tanta precipitación. Si cunde el estilo iniciado por Goytisolo, los aficionados a la nueva novela española veremos el resurgimiento del formalismo que en la época de la deshumanización parió hijas tan exangües. Ya en el tratamiento goytisolano de Góngora se manifiestan los consabidos síntomas: minoritarismo, cultivo de la metáfora, evasionismo. Que el arte del Don Julián es para la minoría culta, lo comprueba el ataque contra los valores mayoritarios, auxiliado por el lenguaje gongorino comprensible para pocos. La barba de Tarik, metáfora cuyo significado es la prosa de Goytisolo, apunta hacia la preocupación formal. Todo el pasaje es puro virtuosismo estilístico, falto de otro sentido. Y la novela en sí, no tan lejos en esta práctica de otras ficciones del autor, (16) equipara la autoafirmación con la huida. El protagonista, con pie ágil para la evasión de lo español, lo acomete con más frecuencia en los pliegues más reconditos del subconsciente, no en el amplio anfiteatro del mundo externo. Ejemplo paradigmático lo tiene en el Góngora que admira, rebelde sólo en cuanto, ante la realidad de todos los días, se refugia en fantásticos orbes de su propia hechura y ajenos a la vida histórica. ¿Qué queda del otro Góngora, del vate anclado en la historia, del heredero del idioma de Garcilaso, de Herrera, de Carrillo de Sotomayor? ¿Qué ha sido del Góngora que compone para los pocos duchos en convenciones que él sintetiza y no destruye? ¿Cómo ha evitado Góngora la suerte reservada a Lope de Vega en el Don Julián, si, como es notorio, los escritos en metros populares, cultivados con tanta elegancia por el poeta cordobés, superan en cantidad las obras culteranas? Preguntas todas que parecerían impertinentes a no ser por la primera palabra de la divisa de "Julián": "inteli-

gencia y sexo". No, poco conocimiento del mundo externo ni de nosotros mismos nos da la novela. En cambio, nos parece un tratado de estética puesto en práctica. Y aun cuando como un arte de novelar el Don Julián resulte poco influyente, no es justo negarle, en palabras de Góngora, "La admiración que al arte se le deue". (17)

Notas

(1) Problemas formales en la novela española contemporánea, 2a. ed. (Barcelona: Península, 1973), pp. 152-3, La primera época, sobre el problema albertiano del Paraíso perdido, abarca Juegos de manos (1954) y Duelo en el "Paraíso" (1955); la segunda, que aborda cuestiones insinuadas en "El mañana efímero" de Machado, contiene Fiestas (1958), El circo (1957) y La resaca (1958): Buckley, p. 149.

(2) José Ortega, Juan Goytisolo; Alienación y agresión en "Señas de identidad" y "Reivindicación del Conde Don Julián" (N.Y.: Eliseo Torres & Sons, 1972), p. 145. Goytisolo habla de su gongorismo en una entrevista aparecida en Letras Hispánicas (Departamento de Lenguas Romances, Ohio State University) , 5 (invierno 1971), 52, cit. en Ortega, p. 145, n. 63. Con Señas de identidad, Goytisolo inicia su etapa de innovación idiomática, siguiendo el ejemplo de Luis Martín Santos en Tiempo de silencio (1965): Buckley, p. 196.

(3) Así Ortega, p. 32; y es cierto que tanto en Señas de identidad como en el Don Julián (así llamado por su autor en la entrevista aludida), hay un protagonista Álvaro que ha perdido su identidad, sólo que en la novela más reciente, la aspiración a su ser auténtico reviste pretensiones literarias fracasadas: p. 35.

(4) En Obras poéticas de Luis de Góngora, ed. R. Foulché Delbosc, reimpreso 1970 (N. Y.: Hispanic Society of America, 1921), 11,117: "A vn Girifalte, Boreál Harpia,/ Que despreciando la mentida nube,/ A luz mas cierta sube"; en adelante todas las referencias a la Soledades y a la Fabvla de Poliphemo i Galathea (que abreviamos Polif.) provienen de este volumen y van citadas en nuestro texto con las líneas indicadas por número y con la ortografía y acentuación del manuscrito Chacón, así como lo dio a la estampa Foulché Delbosc. Sobre el Góngora de la Generación del 27: Dámaso Alonso, Góngora y el "Polifemo", 4a. ed. (Madrid: Gredos, 1961), I, 252; sobre la poesía de Góngora como una "huida de la realidad": I, 130; sobre el mundo de las fábulas grecolatinas como un refugio: I, 133; sobre el escepticismo de Góngora: I, 137-8.

(5) Juan Goytisolo, Reivindicación del Conde Don Julián (Méjico: Joaquín Mortiz, 1970), p. 15; cf p. 124. En adelante las referencias a este texto van en el nuestro entre paréntesis.

(6) Leo Spitzer, "El conceptismo interior de Pedro Salinas", en Lingüística e historia literaria (Madrid: Gredos, 1961), p. 235. Convenimos con Dámaso, 1,78, en entender por gongorismo el "recargamiento ornamental y sensorial, entrelazado con una complicación conceptista"; y por conceptismo la "complicación conceptual obtenida en parte por procedimientos no desemejantes de los del gongorismo, pero sin el recargamiento ornamental y sensorial de éste." Casi siempre el detalle sensorial de Góngora reviste atributos conceptuales en Goytisolo los cuales eclipsan o suplantan el significado sensorial y, por ello, suelen llevar a las paradojas tan comunes en los conceptistas clásicos.

(7) Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea (1927-1960) (Madrid: Gredos, 1962), II,318. Interesaría saber hasta qué punto no es el Don Julián sino una respuesta a la implacable crítica de las obras anteriores de Goytisolo, con su repetición de materia narrativa, con sus personajes arquetípicos cuando no estereotipados, con su evasionismo.

(8) Obras poéticas, III,5-6.

(9) Subrayamos las líneas parodiadas por Goytisolo:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la midad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando; contad si son
catorce, y está hecho.

Empleamos Renaissance and Baroque Poetry of Spain, ed. Elias L. Rivers (N. Y.: Dell, 1966), p. 225.

(10) Ortega, pp. 102-3.

(11) Goytisolo combina varias líneas del poema;11. 753-4: "El Girifalte, escándalo bizarro/ Del aire, . . .";11. 972-3:

"Quexandose venian sobre el guante/ Los raudos torbellinos de Noruega".

(12) Sobre la perífrasis "hijo de" más el nombre de algún dios: Bernardo Alemany y Selfa, Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote (Madrid: Real Academia Española, 1930) , pp. 507-8; sobre el uso frecuente, en la poesía áurea, de "la anteposición de los complementos introducidos por de": Dámaso, I,141.

(13) Sobre el sadomasoquismo: Ortega, pp. 119-28.

(14) Cf. el soneto "A vn libro que compuso el Licenciado Frexno", Obras poéticas, III,1; copiamos el primer cuarteto y la mitad del segundo:

De vuestras ramas no la heroica lira
Suspende Apolo, mas en lugar de ella
La avena pastoral, ia numpha bella,
Que en caña algún dios rustico suspira,
Si dulce sopla el viento, dulce espira
Su voz i dulcemente se querella.

(15) Manuel Duran, "El lenguaje de Juan Goytisolo", CA, 6 (nov.-dic. 1970), 178: Sobre el Don Julián dice Ortega, p. 134, que la novela es "un proceso destructivo-constructivo en lucha contra formas arcaicas de la expresión artística cuyo objetivo es hacer vivir la forma por sí misma como contenido"; ahora bien: ésta es la definición del formalismo. Hemos vuelto a la deshumanización del arte.

(16) En rigor, Nora ve el ansia de evasión como un tema principal de Juego de manos, de Duelo en el "Paraíso" y de El circo: 11,320, 322, 324. Y ¡con cuánta frecuencia sorprendimos a "Julián" en fuga!; p. ej., en pp. 24-5, 60, 82-3, 101-2, 105, 126.

(17) Soledad Segunda, 1. 706.